

Umkämpfte Räume – Neue Heimatmuseen

Von der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg – Fakultät III – zur Erlangung des
Grades eines Doktors (Dr. phil.) genehmigte Dissertation

von Herrn Dennis Herrmann

geboren am 08.04.1984 in Konstanz

Referentin: Prof. Dr. Karen Ellwanger

Vorgeschlagener Korreferent: Prof. Dr. Stefan Krankenhagen

Tag der Disputation: 14.05.2018

Umkämpfte Räume – Neue Heimatmuseen

Dennis Herrmann



Ich danke Julia

...außerdem danke ich dem gesamten Forschungsteam und der VW-Stiftung für die
Zusammenarbeit, Unterstützung, Förderung und die gute Zeit miteinander;
Albert Kümmel-Schnur für die Beratung und Motivation;
Oliver und Anna für die Unterstützung am Ende;
Marlies für all die Hilfe unterwegs;
bckrsjrgn für die Bilder.

Abstract

Neue Heimatmuseen sind überwiegend in Gebäuden untergebracht, die zuvor einer anderen Funktion dienten. Als museumsuntypische Gebäude, mit verwinkelten Räumen, vielen Fenstern und Durchblicken, Schwellen und verschachtelten Wegen, stellen sie bei ihrer (Um)Nutzung zu Museen besondere Anforderungen, sowohl an die Akteur*innen, welche sie einrichten, als auch an die Besuchenden der Ausstellungen. Anhand von fünf Beispielmuseen untersuche ich in meiner Arbeit die Auswirkungen der Gebäude und ihrer Infrastruktur auf die museale Wissensproduktion. Darauf aufbauend erläutere ich abschließend wie, zwischen Planung und Zufall, Veränderungen in den Vermittlungsstrategien der Museen zustande kommen und wie den Herausforderungen der Zukunft begegnet werden kann.

Umkämpfte Räume – Neue Heimatmuseen

Dennis Herrmann

Das Land (Vorwort)	1
1. Neues zu Heimatmuseen – eine theoretische Perspektive.....	9
2. Räume machen Museen - Museen machen Räume: Raum – Museum – Heimatmuseum 20	
2.1. Museumsräume aus raum- und architekturtheoretischer Perspektive.....	20
2.2 Heimatmuseen: Kontexte, Traditionslinien und Neues	23
3. Vor Ort: Zwischen Überblick und Detail	31
3.1 Material.....	31
3.2 Erhebungen des Materials.....	32
3.2.1 Vorbereitung der ersten Forschungsphase.....	32
3.2.2 Erste Forschungsphase (Grunddatenerhebung).....	34
3.2.3 Auswertung und Datenbasis für die zweite Erhebungsphase	44
3.2.4 Zweite Erhebungsphase (vertiefende Erhebung)	48
3.3. Auswertung des Materials.....	54
4. Quer durchs Land: Die Kooperationsmuseen	57
4.1 Lötschentaler Museum.....	57
4.2 Werratalmuseum Gerstungen	69
4.3 Handwerksmuseum Ovelgönne	80
4.4 Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt	85
4.5 Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel	94
5. Grundlagen: Räumliche Charakteristika der Museen	103
5.1. Entstehung und Entwicklung	103
5.2 Lageplan.....	112
5.3 Die Gebäude.....	113

5.3.1 Ideal ist anders: Ein erster Blick auf die (untypischen) Gebäude der Museen	115
5.3.2 Kreuz und quer, kaum Rundherum: Wege durch die Ausstellungen	119
5.3.3 Das Nächste ist niemals weit und immer wieder ist man draußen: Durchblicke	121
5.3.4 Was ist was? Präsenz von Gebäuden und Infrastruktur.....	122
5.3.5 Darf es eine Ecke mehr sein? Verwinkelte Räume	123
5.4 Damit erhalten bleibt: Denkmalschutz und Klima	125
5.5 Zugänglichkeit	126
Zwischenrésumé.....	132
6. Der Weg zum Museum.....	134
6.1 (Um)Nutzung der Gebäude zu Museen und Einrichtung der Ausstellungen als Thema der Ausstellungen	138
6.1.1 Was vorher war: Thematisierung der vorherigen Funktionen, Gebäudegeschichte und Ortsbezug.....	138
6.1.2 (In)transparente Museumsarbeit.....	149
6.1.3 Verweise auf die Bauweise der Gebäude und vorherige Nutzungsgeschichte	152
6.2 Vom Gebäude zum Museum: Optimierung der räumlichen Gegebenheiten	153
6.2.1 Maximieren von Ausstellungsflächen	154
6.2.2 Objekt- und Besucherschutz	157
6.2.3 Beleuchtung	159
6.2.4 Störelemente	161
6.2.5 Abteilen von Funktionsräumen und Bereichen.....	166
6.2.6 Bahnung von Wegen in den Ausstellungen	166
6.2.6 Empfangsbereiche	168
6.2.7 Vorbereitungsmaßnahmen im Außenraum	170
Gesamtbetrachtung der optimierten Räume.....	170
6.3 Vom Raum zum Ausstellungsraum	171

6.3.1 Kleine Räume, Zwischenräume und Nischen	173
6.3.2 Einbauten und Präsentationsmöbel	179
6.3.3 Vermittlungselemente	185
6.3.4 Objekte als Strukturelemente	188
6.3.5 Texte und Tafeln	190
6.3.6 Didaktische Räume	191
6.4 Vorder- und Hinterbühne: Und doch vermischt.....	193
6.4.1 Die Ausstellung als Depot.....	193
6.4.2 Multifunktionale Eingangsbereiche	196
6.4.3 Die Ausstellung als Versammlungsort.....	198
6.5 Arbeiten mit kleinen Räumen	200
Zwischenrésümée: Ausstellungssituationen/Raumbezogene Repräsentationsmuster ..	205
7. Im Museum angekommen.....	210
7.1 Veränderungen nach der Ersteinrichtung.....	212
7.1.1 Planungen: So unterschiedlich sind die Vorgehensweisen der Museumsakteur*innen.....	213
7.1.2 Erweiterungen: Ausdifferenzierung der Raumfunktionen	213
7.1.3 Erweiterungen II: Die Raumcharakteristika bleiben bei Expansionen erhalten ...	215
7.1.4 Veränderungen der Ausstellungen: Bestehende Elemente werden wiederverwendet	216
7.1.5 Veränderungen der Ausstellungen II: Partielle Einheitlichkeit	217
7.1.6 Der Umgang mit den Räumlichkeiten wird zur Gewohnheit.....	219
7.1.7 Die Ausstellungen für Besuchende: Alles andere als Gewohnheit	220
7.2 Veränderungen der Ausstellungen im Verlauf des Forschungsprojekts: Fallbeispiele...222	
7.2.1 Werratalmuseum Gerstungen: Mehr Platz für Keramik.....	225

7.2.2 Lötchentaler Museum: Externe entscheiden über die Inhalte der Dauerausstellung mit.....	227
7.2.3 Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt: Freiraum und Kälte, die Gelegenheit schafft	229
7.2.4 Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel: Plötzlich Platz für ein Schaudepot	231
7.2.5 Handwerksmuseum Ovelgönne: Die neue Apotheke und eine Dauerausstellung, die dauert.....	232
Strukturierter und organischer Maßstab.....	236
8. Herausforderungen, denen sich Neue Heimatmuseen in Zukunft stellen (müssen).....	237
8.1 Erschließung der Bestände	237
8.2 Verändern der Raumstruktur	238
8.3 Vereinheitlichung der Gestaltung?	239
8.4 Ökonomie und Marketing.....	240
8.5 Steigerung der Effizienz der Organisationsstruktur	241
8.6 Platz in der Gesellschaft? Mehr als Museum.....	244
Zusammenfassung der Herausforderungen	245
9. Rückblick und Schlussfolgerungen.....	246
10. Ausblick.....	261
Quellenverzeichnis	266
Anhang: Beispiel für Interviewleitfaden bei zweitem Forschungsaufenthalt	I

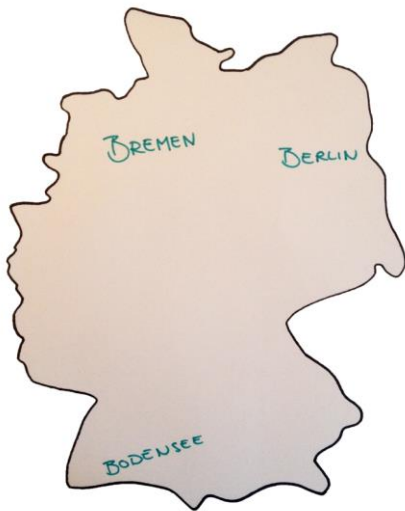
Das Land (Vorwort)

Ich komme nicht vom Land. Ich bin in einer idyllischen Kleinstadt in Süddeutschland aufgewachsen. Sie ist meine Heimat. Das fühle ich so. Oder genauer, seit ich weggezogen bin, nach Norddeutschland, ist die gesamte Bodenseeregion meine Heimat. Heimat gibt es also nicht einfach. Heimat ist eine Perspektive der Rückschau, der Distanz, der Abwesenheit. Beim Gedanken an die Landschaft – Wasser, Schilf, Berge, Grün und Sonne – werde ich nostalgisch. Auch das ist ja bekanntermaßen eine Form der Distanzierung: romantisch wird der Blick, der nach hinten schaut. Auch der Nebel ist dort nicht derselbe wie im Norden. Der Bodensee-Nebel ist mir vertraut, es ist mein Heimatnebel, in dem ich mich sicher fühle. Im Wetter im Norden habe ich mich nie wirklich wohl gefühlt, zu unbeständig; dazu die Landschaft zu flach. Immer wieder konnte ich auch verstehen, was die Leute daran finden, am Norden, und warum viele gerne dort leben, sich woanders unwohl fühlen. Ich liebe Klischees – sie sind eine Brücke an Orte, die man auf anderen Wegen nicht erreichen kann: Der raue Wind, schwarzer Tee mit Wölkchen, Grog, Fisch, Schnack – das erfreut mich, hat aber nie gereicht, um anzukommen, um nicht das Gefühl zu haben, von dort weg zu müssen.



1 In seinen Klischees bleibt der Norden rau

Jetzt lebe ich mit meiner Frau in Berlin, noch weiter weg vom Bodensee als zuvor. Und doch fühle ich mich viel mehr zuhause. Mein Vater kommt aus Berlin, meine Eltern haben sich hier kennengelernt und unzählige meiner ehemaligen Kommiliton*innen sind hier gelandet. Ausgehend von unserem gemeinsamen kreativen Bachelor haben sie sich in die Szene gemischt, in Film, Fernsehen, Startups, Kunst, Computerkram und Modedesign.



2 Home is where the heart is?

Größer ist alles geworden, von Etappe zu Etappe. Und wenn uns die große Stadt zu viel wird, fahren wir raus, aufs Land. Aber an komme ich dort nicht. Denn ich komme nicht vom Land. Das habe ich erst spät kennengelernt. Und zwar mit dem ersten Traktor, den ich im Odenwald fotografiert habe. Das war unweit des kleinen Ortes, aus dem meine Frau stammt, als wir das erste Mal als Paar zusammen dort hingefahren sind, erst mit dem Zug, dann wurden wir mit dem Auto abgeholt.

Das habe ich gleich gelernt –auf dem Land, wo der ÖPNV spärlich ausgebaut ist, fährt man Auto (und „nur Alkis fahren hier Fahrrad“, so der Volksmund). Ich hatte mir vorgenommen, das ‚Land‘ zu fotografieren und mit dem Traktor war es so weit. Dieses Bild hat sich mir eingebrannt, als Sinnbild für meinen ersten aktiven Blick auf der Suche nach dem ‚Land‘.



3 Schlüsselmoment in Fürth (Odenwald)

Es stimmt eigentlich nicht, dass ich erst dann das Land kennenlernte. Es war nur der erste bewusste Blick. Gekannt habe ich es eigentlich ‚schon immer‘: als hügelige Landschaft, durch die ich mit meinen Eltern gefahren bin, zu Freunden auf der schwäbischen Alb, zum Biobauern oder auf den Bisonhof, als Urlaubsort, in der Hütte im Schwarzwald – vom Bauern Milch holen, Feuer machen, wandern, Ausflugslokale, Wasserfälle, hohes Gras, Grashüpfer, Blaubeeren – in meiner Erinnerung die pure Unbeschwertheit und Naturverbundenheit.



4 Der Autor in jungen Jahren

Ich könnte weiter erzählen, vom Markt und unserem Garten, gesundem Essen, dem Spielen im Wald, dem Frösche fangen und Staudämme bauen und es tut gut, daran zu denken – aber es gibt eine andere Geschichte zu erzählen, eine andere Forschung vorzustellen, die

zwar für mich mit dieser zusammenhängt, aber anders erzählt werden muss. Die Geschichte Neuer Heimatmuseen¹.

Um über Räume Neuer Heimatmuseen schreiben zu können, muss man zunächst mehreres klarstellen: Was ist Heimat aus der Perspektive *dieser* Museen? Was ist unter einem Neuen Heimatmuseum zu verstehen? Ist auch das ein rückwärtsgewandter oder ein Blick, der weit in die Zukunft reicht? Von welchen Räumen schreibe ich? Und was will 'ich' von ihnen? Wie lautet die Frage, auf die die Neuen Heimatmuseen die Antwort sind?

Was ein Heimatmuseum ist, scheint auf den ersten Blick nicht klärungsbedürftig. Die Vorurteile und alles bereits vor jedem Besuch wissenden Bilder sind klar: Alles ist alt und verstaubt, es gibt alte Sachen zu sehen, es riecht nach Holz, der Boden knarrt, und man musste in der Jugend gezielt mit der Schule hinfahren, um von früher zu hören. Das sind die üblichen Vorstellungen. Nach der Schule haben die meisten dann darauf verzichtet, ein solches Museum zu besuchen.²

¹ ‚Neue Heimatmuseen‘ wird als etablierter Begriff für den untersuchten Museumstyp im Forschungsprojekt verwendet, in dem meine Arbeit entstanden ist, und wird in meiner eigenen Arbeit groß geschrieben.

² Dieses Bild von Heimatmuseen kristallisiert sich aus einer nicht repräsentativen, informellen Befragung unter Studierenden am Institut für Materielle Kultur und einer ganzen Reihe unterschiedlicher Personen heraus, die ich im Laufe meiner Forschungsarbeit danach fragte, was sie mit Heimatmuseen verbinden (Museumsakteur*innen, Bewohner*innen der Orte, an denen sich die Museen befinden, Freunde und Verwandte, Kolleg*innen an der Universität und auf Tagungen und weitere Interessierte, mit denen ich über meine Arbeit gesprochen habe).



5 Blicke in Räume der fünf untersuchten Museen: Heimatmuseen, wie man sie sich vorstellt?

Holz, Spinnenweben, Dielen und Fachwerk, Staub, alte Sachen. Das sind Heimatmuseen. Deutlich wird bereits hier, wie sehr sich der Begriff der ‚Heimat‘ von der Vorstellung des ‚Heimatmuseums‘ unterscheidet: die Heimat ist umgeben von der Gloriole der Herkunft,

das Heimatmuseum belastet mit dem Gewicht des Provinziellen. Heimat und Heimatmuseum – das scheinen zwei Seiten derselben Münze zu sein. Denn auch unsere Vorstellungen bilden ja ein virtuelles Museum, eines, das mit der Postproduktion des Heimatfilms beschäftigt ist, den das Heimatmuseum als Last und Verdrängtes dem noch einmal Davongekommenen vor die Füße wirft.

Ähnlich klare Vorstellungen existieren auch in puncto Heimat. Für mich ist sie der Ort, an dem man geboren wurde, die Gegend, in der man aufgewachsen ist, das Zuhause, in dem man sich wohlfühlt, die Region, an die man denkt. Heimat ist das alles zusammen, eine persönliche Sammlung, vorstellbar als Alben, in denen Bilder, Texte, Fragmente, aber auch Erinnerungen in Form von Gerüchen, Geschmäckern, Tönen, Bewegungen, und Erspürtem unter dem Titel ‚Heimat‘ gebündelt werden. Vergleicht man mehrere solcher Sammlungen, werden Muster erkennbar, eine übergeordnete Betrachtung wird möglich.³

Das gilt auch für die ‚Heimat‘ ausstellenden oder repräsentierenden Museen. Den Ansatz, eine übergeordnete Systematik von Heimatmuseen zu eruieren, verfolgte das Forschungsprojekt *Neue Heimatmuseen als Institutionen der Wissensproduktion*, aus dem heraus die vorliegende Arbeit entstand. Im Mittelpunkt dieses Projekts stand die Untersuchung von fünf Museen. Diese tragen, vergleichbar zu den fiktiven Heimat-Alben, Bilder, Schriftstücke, Texte und eine Vielzahl sinnhafter Eindrücke zu einem abstrakten *umbrella term* ‚Heimat‘ zusammen, gehen aber darüber hinaus, indem sie zudem auch Objekte zu ‚Heimat‘ mit einbinden. Zugleich bleiben sie aus eben demselben Grunde dahinter zurück: Heimat als Erinnerung ist immer dynamisch – Heimat im Museum klebt notgedrungenmaßen am Ort, bewegt sich nicht, ist nicht beliebig verfügbar für Umdeutungen. Die Museen tragen allerdings nicht, wie andere Heimat-Alben nur persönlich oder für einen kleinen Kreis zusammen, sondern öffentlich, nicht nur nach dem Gefühl einer einzelnen Person, sondern gemeinsam, zu mehreren und sogar über mehrere Jahrzehnte hinweg. Und selbstverständlich tun sie es nicht in einem Album, sondern in

³ Stichprobenartig konnte ich im Verlauf meiner Forschung die ‚Heimat-Sammlungen‘ einiger Museumsakteur*innen, Freunde und Bekannte kennenlernen, die mein Heimat-Verständnis mitprägten. Auf eine umfassende Auswertung dieser sich ergebenden Gespräche zielte ich dabei nicht. Das würde diesen im Rahmen meiner Arbeit auch einen zu hohen Bedeutungshintergrund zumessen.

begehbaren Räumen, in Museen als dreidimensionale Alben, die zum ‚Lesen‘ begangen werden und damit in ihrer Erzählweise komplexer sind als ein blätterbares Buch.

In den letzten Jahren habe ich mich intensiv mit diesen Orten und den Menschen, die sie geschaffen haben, auseinandergesetzt. In Gedanken kann ich durch die Räume gehen, deren Entstehungsgeschichten ich mir in dieser Zeit erarbeitet habe. Sie sind Teil meines Lebens geworden und ich habe in ihnen so einige Winkel, Nischen und Blicke gefunden, die mir besonders eindrücklich geblieben sind. Darum freue ich mich nun sehr, Sie, liebe Lesenden, durch die Räume dieser Neuen Heimatmuseen mitnehmen zu dürfen.

Aufbau der Arbeit

Ich beginne die Arbeit mit einem Anschluss an die offenen Fragen aus dem Vorwort: Was meine ich mit Räumen Neuer Heimatmuseen? Wie untersuche ich diese? Und noch einmal – denn für eine wissenschaftliche Arbeit ist diese Frage noch ungenügend beantwortet: Was ist Heimat? Im Folgenden werde ich diese Fragen in der zuvor genannten Reihenfolge theoretisch beantworten. Als grundlegend stelle ich zuerst das Forschungsprojekt *Neue Heimatmuseen als Institutionen der Wissensproduktion* vor. Anschließend gehe ich genauer auf meinen innerhalb dieses Projekts entwickelten Forschungsschwerpunkt und die Durchführung meiner Forschung ein. In Kapitel zwei stelle ich den konzeptionell-theoretischen Hintergrund zu Museumsräumen aus raum- und architekturtheoretischer Perspektive und im Verhältnis zur Geschichte der Heimatmuseen vor. Die Vorstellung meines Materials und meiner Methoden erfolgen in Kapitel drei, auf dessen Grundlage aufbauend ich im vierten Kapitel die fünf untersuchten Museen ausführlich betrachte. Erste Basisergebnisse stelle ich in Kapitel fünf vor. Diese Basiserkenntnisse bilden die Grundlage für mein zentrales Analysekapitel, Kapitel sechs, das den Weg von den Gebäuden zur Nutzung als Museen nachzeichnet. Das Kapitel sieben ‚Im Museum angekommen‘ ist den Veränderungen gewidmet, die an den Museen nach deren Ersteinrichtung und im Laufe des Forschungsprojekts stattfanden. Der Fokus liegt dabei darauf wie es zwischen den Räumlichkeiten und den Museumsakteur*innen⁴ zu den Veränderungen kam. In Kapitel acht widme ich mich den zukünftigen Herausforderungen der Museen ehe ich die Arbeit in

⁴ Unter Museumsakteur*innen verstehe ich explizit nicht die Besuchenden, sondern die an den Museen Mitwirkenden, die Museumsmitarbeiter*innen.

Kapitel neun mit einem Rückblick und Schlussfolgerungen zusammenfasse. Das letzte Kapitel bietet einen Ausblick und zeigt mögliche Anknüpfungspunkte an die Arbeit auf.

Entstanden ist meine Arbeit im Rahmen des Forschungsprojekts *Neue Heimatmuseen als Institutionen der Wissensproduktion* in der Förderlinie ‚Forschung an Museen‘ der VW-Stiftung. Ins Leben gerufen wurde es von Karen Ellwanger, der Leiterin des Instituts für Materielle Kultur und des dort angeschlossenen Studiengangs *Museum und Ausstellung*, an der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg und der Volkskundlerin Gabriele Speckels, die zum Zeitpunkt der Beantragung des Projekts zwei niedersächsischer Museen leitete: das Handwerksmuseum Ovelgönne und das Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel. Unter der Kernfrage der Wissensproduktion an Neuen Heimatmuseen leistete das Forschungsprojekt Grundlagenforschung zu diesem Museumstyp⁵. Die vier beteiligten Forschenden, mich einschließend bearbeiteten die Kernfrage unter unterschiedlichen Schwerpunkten. Dr. Smilla Ebeling widmete sich der Untersuchung von Gender, Natur und Ethnizität, Sebastian Bollmann der Repräsentation von Heimat, Antje Vogt den Bestandsbildungsprozessen und ich mich der Konstitution von Räumen und den Effekten der Räumlichkeiten auf deren (Um)Nutzung zu Museen und Nutzung durch die Besuchenden. Koordiniert wurde das Projekt bis zu ihrem Ausscheiden im dritten Forschungsjahr zentral von Gabriele Speckels, die sich inhaltlich zudem mit Aspekten von Landschaft und Geschichte auseinandersetzte. Dr. Beate Bollmann begleitete das Forschungsprojekt durch eine partizipative Begleitforschung, in deren Rahmen regelmäßig eine gemeinsame Reflexion des Forschungsprozesses durch das universitäre Forschungsteam und die an den Museen tätigen Akteur*innen erfolgte.

⁵ Eine Definition Neuer Heimatmuseen folgt im nächsten Kapitel.

1. Neues zu Heimatmuseen – eine theoretische Perspektive

Unser Forschungsprojekt untersuchte während des dritten Museumsbooms gegründete, regional ausgerichtete Museen in ländlichen Gebieten. Damit schließt es eine Lücke museologischer Forschung. Solche Museen sind nämlich bisher kaum Gegenstand der Forschung geworden. Während andere Museumstypen fortlaufend beschrieben und manche großen Museen⁶, wie beispielsweise das jüdische Museum in Berlin⁷, intensiv erforscht wurden und viel Aufmerksamkeit bekamen, erhielten die regionalen, ländlichen Museen bisher wenig Aufmerksamkeit von Seiten der Forschung. Im Mittelpunkt unseres Projektes stand die Untersuchung der für diese Museen typischen Wissensproduktion. Die behandelten Museen werden dazu als ‚Neue Heimatmuseen‘ zusammengefasst. Acht Kerncharakteristika definieren diese Gruppe:

- Es handelt sich um kleine Museen.
- Sie befinden sich im ländlichen Raum.
- Sie wurden in den 1980er Jahren gegründet oder neu aufgestellt.
- Sie weisen zumindest eine Spezialisierung auf (z.B. Handwerk).
- Sie zeigen eine verstärkte Tendenz zur (Um-)Nutzung alter (Dorf-)Gebäude als Ausstellungsräumlichkeiten.
- An ihnen zeigt sich ein veränderter Bezug zu Natur und Landschaft, der ökologische Aspekte in den Vordergrund rückt.
- Sie weisen selbstreflexive Momente auf.
- Ihre Sammlungen repräsentieren das Natur- und Kulturerbe einer Region und stellen neue Sammlungsrichtungen dar. (Ellwanger/Speckels 2010, 1f)

6 Den Begriff ‚große Museen‘ verwende ich auch im Folgenden als Sammelbegriff für Museen, die den Gegenpol zu den Neuen Heimatmuseen bilden. Er ist dem alltagssprachlichen Gebrauch der Museumsakteur*innen entnommen, die diesen in den geführten Interviews verwenden, indem sie ihre Museen den ‚großen Häusern‘ gegenüberstellen, wobei das ‚Groß‘ sich auf die Architektur ebenso bezieht wie auf die (personelle, finanzielle und sonstige materielle) Ausstattung. Zwar wirkt der Begriff etwas flapsig, tatsächlich aber spiegelt er das Selbstverständnis der Museumsakteur*innen von Neuen Heimatmuseen als kleine, minder ausgestattete und kulturpolitisch wenig beachtete Museen wider, was mich zu seiner Nutzung bewogen hat.

7 Zu den wissenschaftlichen Arbeiten zum jüdischen Museum, (beispielsweise Weinland 1997, Schneider 1999, Dorner 2006, Pieper 2006, Bussenius 2014) wurden Geschichte und Architektur des jüdischen Museum in Berlin in vielen Bildbänden, Broschüren, Artikeln und Dokumentationen behandelt.

Unter diese Charakteristika fallen sehr viele der während des dritten Museumsbooms gegründeten Museen⁸. Die Bezeichnung als ‚Neue Heimatmuseen‘ ist der Versuch einer Zusammenfassung dieser Museen; der Begriff ‚Neue Heimatmuseen‘ ein Arbeitsbegriff. Dahinter steht eine Fragerichtung – nach den Merkmalen der Museumsgruppe – und das Interesse herauszufinden, inwieweit – im Abgleich mit älteren Heimatmuseen – ein neuer Museumstyp zu erkennen ist, der als ‚Neue Heimatmuseen‘ bezeichnet werden kann. Dabei stellt sich zugleich die Frage nach der Reichweite und dem Mehrwert des Arbeitsbegriffs. Zentrale Gemeinsamkeit all dieser Museen ist ihr lokaler Bezug. Die umrissene Gruppe weist damit Überschneidungen zu allen Museen auf, die im internationalen Kontext unter dem weitgreifenden Begriff der ‚regional museums‘ gebündelt werden. Damit gemeint sind Regional-, Stadt- und Ortsmuseen, Landschafts-, Freilicht- und Heimatmuseen, sowie solche mit Spezialisierung auf einen Themenbereich unter regionaler Ausrichtung. Der Grad der Gemeinsamkeiten dieser Museen unterscheidet sich von Typ zu Typ und auch von Fall zu Fall. Sie decken eine enorme Bandbreite ab, von staatlich getragenen Stadtmuseen mit mehreren hundert Mitarbeiter*innen bis zu ehrenamtlichen Privatinitiativen in kleinen Dörfern, mit einer Handvoll Beteiligten. Der Bündelung aufgrund der Gemeinsamkeit der Ausrichtung auf eine Region bzw. einen definierten Bezugsraum steht also die Diversität der Museen entgegen. So ist dieser derzeit am stärksten in der wissenschaftlichen Diskussion vertretene Begriff des ‚regional museums‘ in seiner Einsatzfähigkeit begrenzt, ebenso wie andere Begriffe, mit denen versucht wird, die sich ähnelnden Museen im Gesamten, oder in Untergruppen zu bündeln. z.B. ‚Kulturhistorische Museen‘, ‚Ortsmuseen‘, ‚kleine Museen‘, Regional-, Dorf und Stadtmuseen‘. Da keine der bestehenden Begriffe und Gruppen das im Projekt untersuchte Forschungsfeld präzise fasst, wurde der Begriff ‚Neue Heimatmuseen‘ entwickelt, erprobt und zur Eingrenzung genutzt.

Fünf Museen, welche die zuvor angeführten zentralen Charakteristika Neuer Heimatmuseen erfüllend, bildeten den zentralen Untersuchungsgegenstand des Forschungsprojekts und der vorliegenden Arbeit. Verteilt auf den deutschsprachigen Raum

⁸ Auch über diesen Museumsboom hinaus sind Museen, die die Kerncharakteristika der ‚Neuen Heimatmuseen‘ erfüllen, eine der, wenn nicht die größte Gruppe an Museen im deutschsprachigen Raum, vermutlich sogar weltweit.

sind dies das *Lötschentaler Museum* in Kippel in der Schweiz⁹, die beiden niedersächsischen Museen *Handwerksmuseum Ovelgönne*¹⁰ und *Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel*¹¹, das Thüringer *Werratalmuseum Gerstungen*¹² und das in Schleswig-Holstein gelegene *Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt*^{13,14}. Diese fünf Museen wurden aufgrund des breiten Spektrums als Kooperationsmuseen ausgewählt, das sie bilden. Sie haben alle die Grundeigenschaften Neuer Heimatmuseen und bilden zugleich durch ihre Varianz, beispielsweise in Größe, Lage, Organisation und Themenfeldern, einen breiten Querschnitt ‚Neuer Heimatmuseen‘. Einzelfallanalysen werden dadurch ebenso möglich, wie Vergleiche der Museen untereinander.

Mein Forschungsschwerpunkt

Mein Forschungsschwerpunkt war die Untersuchung der Entstehung und Nutzung der konkreten Räumlichkeiten Neuer Heimatmuseen. Zwei zentrale Fragestellungen nebst Zusatzfragen, standen dabei im Vordergrund.

1. Wodurch werden die Gebäude Neuer Heimatmuseen zu Museen und innerhalb welcher Beziehungs- und Machträume geschieht dieser Prozess?
2. Welche Auswirkungen haben die Gebäude und ihre Infrastruktur auf Wissensproduktion: einerseits auf der Ebene der (Um)Nutzung zu Museen (welche Anforderungen stellen die Räumlichkeiten an die Museumsakteur*innen?), andererseits, bei der Nutzung durch Besuchende? (welche Anforderungen stellen die umgenutzten Räumlichkeiten an Besuchenden?).

Die Fragen entwickelte ich aus der Beobachtung, dass sich die Museen in für den Zweck der Sammlung und Vermittlung von Objekten und Geschichten untypischen Gebäuden befinden, zu denen auch Außenanlagen gehören und dass sie in für diesen Museumstyp

9 Lötschentaler Museum: Museumsweg 1, CH 3917 Kippel, Tel. +41 (0) 0279391871, info@loetschentalemuseum.ch, www.loetschentalemuseum.ch.

10 Handwerksmuseum Ovelgönne: Breite Str. 27, 26939 Ovelgönne, Tel. +49 (0) 440181955, office@handwerksmuseum-ovelgoenne.de, www.handwerksmuseum-ovelgoenne.de.

11 Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel: Am Hafen 4, 26969 Butjadingen, Tel. +49 (0) 47338517, nlph.museum-butjadingen@ewetel.net, <http://www.nationalparkhaus-wattenmeer.de/nationalpark-haus-museum-fedderwardsiel>.

12 Werratalmuseum Gerstungen: Tel. +49 (0) 3692231433, Sophienstr. 4, 99834 Gerstungen, museum@gerstungen.de, www.gerstungen.de/scripts/angebote/2017

13 Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt: Unewatter Str. 1A, 24977 Langballig, Tel. +49 (0) 46361021, info@museum-unewatt.de, www.museum-unewatt.de.

14 Ausführliche Beschreibungen der Museen folgen in Kapitel vier.

besonderen Beziehungs- und Machtstrukturen entstehen. Leitend ist dabei die These, dass die Räumlichkeiten und die Rahmenbedingungen, unter denen die Museen entstanden ganz massiv am Begriff ‚Heimat‘ arbeiten. Diese Museen stellen immer auch ihr ‚Gewordensein‘, ihre eigene Geschichte aus. Sie müssen deshalb auch anders bewertet werden als sogenannte ‚große Museen‘, denn sie stellen Verhandlungsorte für das dar, was Heimat ist, sein könnte oder sollte. Das kann sich als rückwärtsgewandte Nostalgie entpuppen, ein hilfloser Versuch, sich der Zeit entgegenzustellen. Das kann aber auch – und vielleicht gerade in seiner Fehlerhaftigkeit, Fragmentierung und Versponnenheit – ein durchaus produktiver Gegenentwurf sein, der sich auch in anderen Feldern neuer Kulturarbeit zeigt, etwa in der DIY-Szene, dem Citygardening, der Kultur (oder Mode) der Achtsamkeit und Entschleunigung oder auch der neu erwachten ‚Landlust‘, um leicht schmunzelnd von einem Trend für gut situierte Menschen jenseits der 40, die gerne Schweinchen ohne Mist und Fliegen hätten, zu sprechen. Zudem sei an die Wiederentdeckung der Provinz durch die Popliteratur der letzten 10 Jahre erinnert, beispielsweise Heinz Strunks Roman *Junge rettet Freund aus Teich* (2014). Neue Heimatmuseen sind also umkämpfte Orte und Orte des Kampfes – nach vorn, nach hinten und, nolens volens, aber vielleicht gehört auch das zu ihrer Produktionslogik, immer auch gegen sich selbst.

Zentrale Begriffe

Innerhalb meiner Arbeit nutze ich eine Reihe wiederkehrender Begriffe, die ich an dieser Stelle einführe.

Räumlichkeiten

Unter dem Begriff ‚Räumlichkeiten‘ fasse ich die Gebäude der Museen und die durch die Museen genutzten Außenräume zusammen. Bei diesen Außenräumen handelt es sich um konkrete, geographische und architektonische Räume. Zur genaueren Untersuchung unterteile ich diese in Außenräume, die zum Museum gehören, indem sie sich in dessen Besitz befinden, von diesem angemietet oder gepachtet wurden und solche, die vom Museum mit genutzt werden, aber nicht direkt zu diesem gehören, beispielsweise mitgenutzte Wege der die Museen umgebenden Gemeinden.

Infrastruktur

Von den Gebäuden (als architektonische Hülle) unterscheide ich die Infrastruktur, unter der ich alles verstehe, was der Hülle hinzugefügt wird, also in die Gebäude hinein- oder an diese angebaut wird. Darunter fallen alle Ausstellungselemente, aber auch Beleuchtung, Heizkörper, Sicherheitsvorrichtungen, Empfangstresen usw. Um Teil der Infrastruktur zu sein, ist dabei der Zeitpunkt der Untersuchung ausschlaggebend. Die für die Untersuchung relevante Infrastruktur umfasst die gesamten Einbauten zum Zeitpunkt der Untersuchung, ferner sowohl die von einer vorherigen Nutzung der Gebäude übriggeblieben und weiterhin im Museum zu findenden Einbauten, als auch die Einbauten, die zusätzlich für die Nutzung als Museum getätigt wurden. Dies gilt sowohl für die Ausstellungsräume als auch für die Räume und Gebäude, die nicht direkt Teil der Ausstellung sind, beispielsweise Funktionsräume wie Depots, Büros, sanitäre Anlagen und Veranstaltungsräume. Unter der Infrastruktur fasse ich alles, was letztlich zum Museumszweck geplant, umgedeutet, umgestaltet und beibehalten wurde und über die reine Gebäudearchitektur hinausgeht.

Kerngebäude und Erweiterungen

Die verschiedenen Gebäude der Museen unterscheide ich, basierend auf ihrer Entstehungszeit, in Kerngebäude und Erweiterungen. Als ‚Kerngebäude‘ bezeichne ich dabei die Gebäude, die als erste als Museumsgebäude genutzt wurden. In allen fünf untersuchten Museen sind dies bis heute die zentralen Gebäude der Museen. Von ihnen unterscheide ich ‚Erweiterungen‘, worunter ich die nach der Einrichtung des Museums im Kerngebäude hinzugekommenen Anbauten, Gebäude und Räume zusammenfasse.

Beziehungs- und Machträume

In Abgrenzung zu den Räumlichkeiten der Museen handelt es sich bei den von mir untersuchten Beziehungs- und Machträumen nicht um konkrete, territoriale, sondern um abstrakte Räume. Die in ihnen stattfindenden Aushandlungsprozesse haben allerdings Auswirkungen auf konkrete Räumlichkeiten, z.B. auf die Ausstellungen der Museen, die ja selbst nicht hinreichend beschrieben sind, wenn man in ihnen nur das Vorfindliche und nicht das, was durch ihre dispositionelle Struktur in den Besuchenden ausgelöst werden soll, versteht. Museen sind folglich immer gleichermaßen real und virtuell, konkret greifbar und

Vorstellungsgespinnste. Dies führe ich insbesondere in Kapitel sechs aus. Mein Verständnis von Beziehungs- und Machträumen basiert grundlegend auf dem Verständnis von Macht als ein „offenes, mehr oder weniger [...] koordiniertes Bündel von Beziehungen“, wie es Michel Foucault in *Dispositive der Macht* definiert (Foucault 1978, 126). Abgeleitet von diesem Verständnis verstehe ich Beziehungs- und Machträume als Räume, in denen sich Beziehungen verdichten, im konkreten Fall meiner Untersuchung solche Beziehungen, die die Museen und die Ausstellungen in ihnen entstehen lassen und verändern.

Heimat

Eine allgemein akzeptierte Definition von Heimat existiert nicht. Ich verstehe ‚Heimat‘ als Sammelbegriff. Heimat in Bezug auf Heimatmuseen steht vor allem für ein mehr oder weniger klar umgrenztes Territorium, mit dem Personen, die dieses Territorium als ‚Heimat‘ ansehen, über Gefühle der Zugehörigkeit verbunden sind. Man sieht schon hier: Heimat erscheint als Dispositiv, als vektorielles Feld. Heimat ist immer zugleich der Boden, die Scholle, aber auch die Beziehung, die man zu diesem Stück Erde pflegt. Und natürlich zeigt sich: Heimat – das können auch urbane Orte sein. Aufgrund unserer automatischen, wiewohl pejorativen Verknüpfung von ‚Heimat‘ und ‚Provinz‘, ‚Provinz‘ und ‚Land‘, werden der Dreck der aufgelassenen Zechen, das Nirgendwo von sog. ‚sozialen‘ Wohnungsbauten und die selbst gemachten Alpträume von Siedlungen, wie sie seit den 1970er Jahren entstanden sind, gern nicht dazu gezählt. Mein Thema jedoch ist das Land.

Zugleich ist mit ‚Heimat‘ ein Verlustgefühl verbunden, das sich an den Neuen Museen dadurch zeigt, dass Heimat als Kompensationsbegriff herangezogen wird, um Verluste auszugleichen¹⁵. Interessanterweise muss man gleich hinzufügen, dass das angeblich Verlorene dieser ‚Heimat‘ so nie gewesen ist. ‚Heimat‘ und ihr ‚Verlust‘ sind *retrospektive* soziale Konstruktionen.

¹⁵ Die Entstehung und Verwendung des Heimatbegriffs in Zusammenhang mit Heimatmuseen führe ich in Kapitel zwei ausführlicher aus.

Konstitution

Unter der ‚Konstitution Neuer Heimatmuseen‘ verstehe ich in erster Linie – und das entspricht einer der zentralen Bedeutungen von Konstitution – ihre Verfassung (Duden 2013, 625). Dieses Synonym für Konstitution fragt nach dem Zustand des Konstituierten. Dieser Zustand ist Ausgangspunkt meiner Frage nach dessen Entstehungsweise. Diese Frage schwingt auch beim Verständnis von Konstitution als ‚Beschaffenheit‘ mit und tritt noch stärker bei weiteren Synonymen für Konstitution hervor: ‚Aufbau‘, ‚Aufstellung‘ und ‚Anordnung‘ stehen nicht nur durch die gebildete Alliteration nah beieinander, sondern verweisen auf die Tätigkeit, die der Konstitution innewohnt, nämlich das Tun, das Machen, also das Prozesshafte, welches das Konstituierte erst ‚beschafft‘.

Wissensproduktion und Wissen

Mein Verständnis von Wissen richtet sich nach der klassischen Definition Michel Foucaults. Foucault geht über ein alltagssprachliches Verständnis von Wissen als Faktenwissen hinaus, indem er Wissen als diskursiv und veränderbar versteht. Diesem Verständnis zufolge ist Wissen alles Denk-, Sag- und Machbare innerhalb eines begrenzten historischen und kulturellen Bezugsrahmens; Wissen ist folglich zugleich Ergebnis und Bedingung von Macht:

„Das Wort Wissen wird also gebraucht, um alle Erkenntnisverfahren und -wirkungen zu bezeichnen, die in einem bestimmten Moment und in einem bestimmten Gebiet akzeptabel sind. Und zweitens wird der Begriff Macht gebraucht, der viele einzelne, definierte Mechanismen abdeckt, die in der Lage scheinen, Verhalten oder Diskurse zu induzieren.“ (Foucault 1992, 32)

Auch das Museum ist, Foucault (1992) folgend, eine von machtvollen Strukturen durchzogene Institution, die darüber entscheidet, was inner-, aber auch außerhalb der Institution als ‚sag-‘ und ‚machbar‘ angesehen werden kann und welche Wahrheiten und Vorstellungen in dieser etabliert werden. Wissensproduktion, sprich, die Generierung dessen, was für wahr angesehen werden kann, abzustecken, ist eine der wichtigsten und komplexesten Funktionen des Museums. Die Museen erzeugen durch verschiedene

Akteur*innen Evidenzen und epistemische Ordnungen.¹⁶ Ebenso wie Wissen ist auch Wissensproduktion nicht eindimensional zu verstehen und zu untersuchen. Unter Wissensproduktion verstehe ich die Herstellung von Wissen auf räumlicher Ebene genauso wie auf derjenigen der Beziehungen und der von diesen organisierten Machtverhältnisse (Ellwanger/Speckels 2010, 2), wie ich sie in meiner Arbeit untersuche oder auf den Ebenen der Wissensproduktion zu Natur, Gender, Ethnizität und Heimat und auf Ebene der Bestandsbildungsprozesse.¹⁷

Bricoleur und Ingenieur

Um die Arbeitsweise an den Museen zu erfassen nutze ich im weiteren Verlauf der Arbeit die Begriffe des ‚Bricoleurs‘, des Bastlers, und ‚Ingenieurs‘, des gebildeten Konstrukteurs. Aufbauend auf Lévi-Strauss verwendet Angela Jannelli diese Begriffe für die Museumsanalyse, um die Arbeit an von ihr so genannten ‚wilden Museen‘ zu analysieren, unter denen sie die Vielzahl unterschiedlicher kleiner, kulturhistorischer Museen zusammenfasst. Der ‚Bricoleur‘ steht für das ‚wilde Denken‘ und arbeitet mit dem, was ihm zur Verfügung steht.¹⁸ Der Ingenieur – als Gegenstück – steht für das ‚wissenschaftliche Denken‘. Er will die Grenzen des zur Verfügung stehenden überwinden, erstellt erst einen konzeptionellen Plan, besorgt sich danach was er braucht und beginnt erst dann mit der Arbeit. (Jannelli 2012, 26ff; Lévi-Strauss 1968) Mir dienen diese Begrifflichkeiten, um Veränderungen in der Arbeitsweise der Museumsakteur*innen an Neuen Heimatmuseen zu benennen.

Datenbasis und gemeinsame Methoden

Als gemeinsame Grundlage für alle Forschungsschwerpunkte des Forschungsprojekts *Neue Heimatmuseen als Institutionen der Wissensproduktion* diente eine in den ersten eineinhalb Jahren des Projekts erhobene Grunddatenbasis. Im Rahmen gemeinsamer Forschungsaufenthalte des Teams wurden die Museen fotografisch dokumentiert, es

¹⁶ Auf diesen Wissensbegriff bauten unter anderem Eilean Hooper-Greenhill (1992), Anke te Heesen (2005) sowie Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch (2006) in ihren Arbeiten zum Museum auf.

¹⁷ Diese Formen der Wissensproduktion werden von meinen Kolleg*innen des Forschungsteams untersucht.

wurden Interviews mit für die Museumsarbeit zentralen Akteur*innen geführt, Dokumente gesichert und Begehungen durchgeführt, die durch Notizen, Audio- und Videomitschnitte dokumentiert wurden. Zudem erfolgten Flächenmessungen der Ausstellungsräume und Zählungen der in ihnen befindlichen Ausstellungsobjekte nach Anzahl und Material. Um auch den Kontext der Museen zu erfassen, wurden zusätzlich ausliegende Informationsmaterialien sowie ausgewählte Zeitungsausschnitte gesichert und fotografisch dokumentiert, Museen im Umfeld der Kooperationsmuseen besucht und überblicksartig die (digitalen) Bestandsübersichten und Bibliotheken der Kooperationsmuseen gesichtet. Auf der Grundlage dieser Dokumentation, die in ihrem Umfang einer Gesamtaufnahme nahekam, sowie anschließender punktueller Auswertungen, vertieften die Teammitglieder während erneuter Forschungsaufenthalte ihre Schwerpunkte individuell und eigenständig, mit Hilfe dazu frei gewählter Methoden. Die Aufenthalte in dieser Grunddatenphase fanden teilweise außerhalb der Öffnungszeiten der Museen statt, während der Winterpausen des Museumsbetriebs und an Tagen, an denen die Museen nicht für die Öffentlichkeit zugänglich sind. Dies brachte eine Fokussierung auf die Museen ohne Besuchende mit sich. In meinem Fall steigerte dies die Konzentration auf die Architektur der Räumlichkeiten. Diese architektonische Fokussierung war jedoch auch während der Aufenthalte am Lötschentaler Museum und am Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt gegeben, die während der Forschungsaufenthalte für Besuchende geöffnet waren, da sich nur wenige Besuchende in den Museen aufhielten. Abgesehen davon, dass die Untersuchung von Besuchende im Forschungsprojekt nicht vorgesehen war, wurde diese dadurch zusätzlich ausgeklammert. Zudem brachten die Besuche außerhalb der Öffnungszeiten mit sich, dass die Museen sich teilweise in Zwischensituationen des Umbaus und der Vorbereitung auf die kommende Saison befanden, was eine Untersuchung der dabei stattfindenden Prozesse explizit möglich machte. Mir lieferte diese Situation vor allem Einblicke in die Funktions- und Entstehungsweisen der Museen und ihrer Ausstellungen. Darüber hinaus erleichterte die Abwesenheit von Besuchenden die Forschung dadurch, dass sich das Forschungsteam frei in allen Räumen der Museen bewegen konnte, ohne auf Besuchende achten zu müssen,

¹⁸ „Wildes Denken“ ist von Lévi-Strauss in Nachfolge von Lévi-Bruhl als prälogisches, mythologisches Konstruieren von Weltzusammenhängen definiert worden. Das ‚wilde Denken‘ der ländlichen Museumsleute teilt Familienähnlichkeiten mit dieser Auffassung ‚primitiven Denkens‘, ohne sich mit ihr zu decken.

die beispielsweise offene Türen als Einladung zum Eintreten in nicht für sie vorgesehene Räume verstehen könnten.

Fokussierte Zeiträume

Die Nutzung der Museen durch Besuchende erfolgt in der Regel erst, wenn die Gebäude als Museen eingerichtet sind, ab dem Zeitpunkt der Eröffnung. Dies fällt mit der Fertigstellung der Umnutzung der Gebäude und Ersteinrichtung der Museen zusammen, die zuvor unter Ausschluss von Besuchenden erfolgt¹⁹. Dadurch wird der Zeitpunkt der (Wieder)Eröffnung der Museen für mich besonders relevant. Um meine Forschungsfragen nach der (Um)Nutzung der Gebäude zu Museen und der Nutzung durch Besuchende zu beantworten, bedarf es darum der Unterteilung und Betrachtung mehrerer Zeiträume. Insgesamt unterscheide ich drei bzw. vier Zeiträume, zunächst den Zeitraum der Einrichtung der Museen vor deren Eröffnung für die Öffentlichkeit, bzw. der Wiedereröffnung im Fall des Werratalmuseums Gerstungen, von jenem, ab welchem das Museum der Öffentlichkeit und damit der Nutzung durch Besuchende zugänglich war. Ausschlaggebend ist dabei stets die (Wieder-)Eröffnung im Kerngebäude des jeweiligen Museums. Die Auswirkungen der Gebäude und ihrer Infrastruktur lassen sich hinsichtlich der Anforderungen an die Besuchenden ab diesem Zeitpunkt untersuchen. Die Räumlichkeiten aller Museen haben sich seit deren Eröffnung verändert haben – weitere Gebäude und Räume kamen hinzu, Ausstellungs- und Funktionsbereiche wurden umstrukturiert²⁰. Darum differenziere ich den Zeitraum nach der (Wieder-)Eröffnung der Museen für die Öffentlichkeit zusätzlich in zwei weitere Zeiträume: zum einen in den Zeitraum von der Ersteinrichtung bzw. Wiedereröffnung bis zum Beginn meiner Forschung, zum anderen in den Zeitraum meiner Forschung, jeweils von Beginn des ersten Forschungsaufenthaltes bis zum Ende des letzten Forschungsaufenthaltes am jeweiligen Museum. Diese Unterscheidung treffe ich, um Veränderungen an den Museen konkret jeweils für diese beiden Zeiträume analysieren zu

¹⁹ Das Werratalmuseum Gerstungen bildet eine Ausnahme zu dieser Regel. Es war bereits seit den 1930er Jahren für Besuchende geöffnet. Nach der temporären Schließung zur Zeit der DDR wurde es in den 1980er Jahren wiedereröffnet. Statt einer Ersteinrichtung erfolgte dazu in diesem Fall eine Überarbeitung vor der Wiedereröffnung. Dieser Zeitpunkt ist hinsichtlich der Nutzung durch Besuchende vergleichbar mit der Ersteinrichtung der anderen Museen. Zum anderen bildet das Handwerksmuseum Ovelgönne eine Ausnahme. Dieses wurde für Besuchende zugänglich gemacht, ohne dass die Arbeiten an der Dauerausstellung abgeschlossen waren.

²⁰ Die Expansion der Museen auf weitere Räume vertiefte ich in den Kapiteln 5.1, 7.1.2 und 7.1.3.

können und eine Vergleichbarkeit unter den Museen herzustellen. Durch das direktere Mitverfolgen der Veränderungen gewinnt die Analyse für den Zeitraum meiner Forschung eine andere Qualität als für den Zeitraum von der Ersteinrichtung bzw. Wiedereröffnung, den ich zur Analyse rekonstruieren musste. Diesem Unterschied komme ich mit der Differenzierung der beiden Zeiträume entgegen. Damit verzichte ich bewusst auf eine detaillierte Unterteilung des Zeitraums von der (Wieder-)Eröffnung bis zum Beginn meiner Forschung. Dies tue ich, da sich dieser Zeitraum nicht in für meine Untersuchung gewinnbringende Abschnitte unterteilen lässt. Die Zwischenzeit, zwischen (Wieder-)Eröffnung und Beginn meiner Forschung, als einen gesamten Zeitraum zusammenzufassen, macht diesen zu Genüge vergleichbar, auch hinsichtlich der Veränderungen an den Museen, ohne dabei erschöpfend über die Museumsbeschreibungen in Kapitel vier auf alle Details der Geschichte der Museen und der Veränderungen an den Museen eingehen zu müssen. Meine Forschungsphase hingegen bietet die Möglichkeit, das Material aus der umfangreichen Dokumentation während der ersten, zeitlich nah beieinanderliegenden Forschungsaufenthalte mit dem Material aus den zweiten Forschungsaufenthalten abzugleichen. Dadurch sind detaillierte und gleichwertige Vergleiche und Analysen hinsichtlich Veränderungen möglich, die in der Zwischenzeit, also in der gesamten Forschungsphase, erfolgten. Darüber hinaus wurden während der Forschungsphase keine wesentlichen Veränderungen an den gegebenen Räumlichkeiten, im Sinne einer Hinzunahme neuer Gebäude oder Außenanlagen, vollzogen, was die Vergleichbarkeit zusätzlich stärkt.

2. Räume machen Museen - Museen machen Räume: Raum – Museum – Heimatmuseum

In diesem Kapitel gebe ich einen Überblick über die theoretischen Grundlagen, auf denen mein Verständnis von Museumsräumen und Heimatmuseen aufbaut. Doch nicht nur Heimatmuseen, sondern auch die sie umgebenden Diskurse und theoretischen Grundlagen sind der Konjunktur unterworfen. Es sind drei Gründungswellen von Heimatmuseen zu unterscheiden, im Rahmen derer sich auch die zugehörigen Theorien wandelten: die erste Gründungswelle um 1900, die zweite während der Weimarer Republik und die dritte ab den ausgehenden 1960er Jahren, die sich bis in Anfang der 1990er Jahre zog und auch die Gründungszeit der Neuen Heimatmuseen umfasste.

Gegliedert ist das Kapitel in einen ersten Teil, in dem ich mich vorwiegend den Museumsräumen aus raum- und architekturtheoretischer Perspektive widme und einen zweiten Teil, in dem ich meinen theoretischen Hintergrund zu Heimatmuseen mit dem Fokus auf Traditionslinien, Kontexte und das Neue an Neuen Heimatmuseen darlege.

2.1. Museumsräume aus raum- und architekturtheoretischer Perspektive

Geht es um Museen im Allgemeinen und Museumsarchitektur im Speziellen, stehen die großen Museen im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Ihnen sind die meisten der theoretischen Auseinandersetzungen gewidmet und es existiert inzwischen auch eine Vielzahl weniger wissenschaftlicher Publikationen zu diesen, beispielsweise in Form von Bildbänden und anderen eher unterhaltsam ausgerichteten Büchern, in denen die Gestaltung im Vordergrund steht und in denen vor allem Kunstmuseen behandelt werden. Dahingegen gibt es kaum Literatur, die sich gezielt mit der Architektur kleinerer Museen auseinandersetzt. Allgemein gibt es vergleichsweise nur sehr wenig Literatur, die sich überhaupt mit Heimatmuseen und mit ihnen vergleichbaren Museen beschäftigt. Zu Zeiten der ersten Gründungswelle, Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts, der Entstehungszeit der ersten Heimatmuseen, waren vor allem Empfehlungen verbreitet, die behandelten, warum und wie Heimatmuseen eingerichtet werden sollten.²¹ Zur Zeit des dritten Museumsbooms, der die letzte große Gründungswelle für Heimatmuseen darstellte, kam es

erneut zu vermehrter Beschäftigung in der Literatur. Insgesamt fällt die Anzahl der Publikationen im Rahmen der Gesamtliteratur zu Museen und im Vergleich zu anderen Museumstypen dennoch gering aus, insbesondere seit den 1990er Jahren. Dies entspricht der Sonderstellung die diese Museen als Gegenpol zu den großen einnehmen. Diese Sonderstellung zeigt sich auch anhand ihrer Behandlung im Rahmen von Einführungen in die Museumsgeschichte, Museumswissenschaft und Museumstheorie. Die Geschichte der Heimatmuseen und allgemein der kleinen Museen, ist dabei üblicherweise, wenn überhaupt aufgegriffen, ein Seitenstrang²².

Noch spezieller verhält es sich mit Literatur zur Geschichte ihrer Architektur und zu mit ihnen verbundenen Auffassungen Raum und Räumlichkeit. Eine Beschäftigung mit den raumtheoretischen Grundlagen von Heimatmuseen, mit den diesen zugrundeliegenden Konzepten von Raum, blieb bislang weitgehend aus. Ebenso die Beschäftigung mit zugrundeliegender Architekturtheorie. Die Beschäftigung mit Museen aus raum- und architekturtheoretischer Perspektive und deren raum- und architekturtheoretischen Grundlagen findet, wie erwähnt, vor allem mit dem Fokus auf große Häuser statt und dabei in erster Linie in der Beschäftigung mit Kunstmuseen, zumeist ausgehend vom ‚White Cube‘²³.

Für Heimatmuseen werden nicht für diesen Zweck vorgesehene Gebäude genutzt, die einen spezifischen Einfluss auf ihre Einrichtung und Nutzung haben. Diese Umnutzung unterscheidet sie von vornherein von größeren, mit aufwendigem Budget geplanten Museumsgebäuden.²⁴ Heimatmuseen sind selten in Neubauten untergebracht und wenn, dann meist in solchen, die wenig an der gegenwärtigen Bauweise von Museen orientiert sind. Vielmehr werden für Heimatmuseen vorwiegend Gebäude mit zuvor anderen Funktionen genutzt. Geht man davon aus, dass es zu einem weiten Teil die Ausstellungen sind, die Museen ausmachen und dass es bei diesen wiederum die Art und Weise ist, wie die

21 Die Veröffentlichungen betonen den Wert der Heimatmuseen für die Gesellschaft, fordern zu Gründungen auf und geben Anleitung zum Aufbau der Museen. Beispielhaft ist hier die Publikation von Eidmann (1909).

22 So beispielsweise bei und Flügel (2005), Viereggs (2006), te Heesen (2012). Lediglich Hartung (2010) geht in seiner Publikation *Kleine Deutsche Museumsgeschichte* intensiver auf Heimatmuseen ein.

23 Grundlegend hierzu O'Doherty: *The White Cube* (1976).

Dinge arrangiert sind und wie Menschen sich durch die Räume bewegen, so wird schnell klar, dass Ausstellungen von Heimatmuseen auf spezielle Weise funktionieren und eine Besonderheit darstellen.

Die Ausstellungen, die in Heimatmuseen eingerichtet werden, sind aufgrund der architektonischen Besonderheiten stark an den Räumlichkeiten ausgerichtet und enge mit diesen verbunden, schon allein, weil die Ausstellungen bei der Planung der Gebäude keine Rolle spielten.²⁵ Bei ‚nach Plan‘ und mit Rücksicht auf die spätere Nutzung errichteten Museumsgebäuden gehen Ausstellungen und Architektur in manchen Fällen von vorneherein stärker miteinander einher. Überlegungen, wie diese sich zueinander verhalten, zum Raumprogramm und den Funktionen der einzelnen Räume, dem Verlauf der Wege und dem erwünschten Verhalten der Besuchenden fließen in die Planung des Gebäudes ein, wohingegen es für eine solche Planung bei den umgenutzten Gebäuden der Neuen Heimatmuseen zwar nicht zu spät ist, aber meistens fehlen die kreative Energie, das Geld und die Vorstellungsgabe, intelligente Umnutzungen ins Werk zu setzen. Dass also mit dem gearbeitet werden müsse, was eben so da sei, ist folglich eine eingeschränkte Perspektive.

Vor diesem Hintergrund ist zu klären, welche Raum- und Architekturtheorie und welches Verständnis von Ausstellungen sich auf das Heimatmuseum anwenden lassen und für meine Arbeit als Ausgangspunkt dienen können.

Meiner Analyse der Ausstellungen der Museen liegt, die Auffassung von Ausstellungen als Medien zugrunde, wie sie beispielsweise von Jana Scholze vertreten wird (Scholze 2004). Ebenso vorbildlich erscheint mir die Interpretation von Ausstellungen als Instrumenten der Wissensvermittlung, wie sie Gottfried Korff vertritt (Korff 2002).

Raum verstehe ich, orientiert an den theoretischen Auffassungen von Martina Löw, als *einen* Raum, der sowohl durch materielle als auch durch symbolische Komponenten

²⁴ Das verbindet die Heimatmuseen interessanterweise mit dem Urtypus aller bürgerlichen Museen, dem Louvre. Vielleicht würde ein Blick auf die revolutionäre Situation, in der aus dem exklusiven Zentrum absoluter Macht ein Ort kollektiver Bildbetrachtung wurde, auch für die Analyse von Heimatmuseen produktiv sein. An dieser Stelle muss ich mich auf den Hinweis begrenzen, ohne ihm ausführlich nachgehen zu können.

²⁵ In dieser Eigenschaft ähneln die Neuen Heimatmuseen stark den dekonstruktivistischen Bauten etwa von Libeskind, Gehry oder Zaha-Hadid, die sich eher als Raumskulpturen verstehen und keine Rücksicht auf eine mögliche Nutzung nehmen. Es wäre interessant, das Inkrementelle der Entstehung von Heimatmuseen mit der bewussten gestalterischen Rücksichtslosigkeit dekonstruktiver Landmarks zu vergleichen. Auch hier muss ich es bei diesem Hinweis belassen.

gekennzeichnet ist (Löw 2001, 15). Angestoßen von Kathrin Buschs Text *Hybride – der Raum als Aktant*, fasse ich die Räumlichkeiten selbst als Aktanten auf, die innerhalb des Netzwerks, in dem die Ausstellungen entstehen, eine gleichberechtigte, aktive Rolle spielen: „Nicht lediglich die Gegenstände des Gebrauchs, sondern auch die gebauten Räume und räumlichen Anordnungen übernehmen handlungsstrukturierende Funktion“ (Busch 2007, 13). Diese vier Ideen – der Raum, als materielles und symbolisches Konstrukt, Ausstellungen als Medium und als Instrumente der Vermittlung und der gebaute Raum als Aktant – sind fundamental für meine Untersuchung. Ich habe sie gewählt, da sich mit ihnen die Wechselwirkungen zwischen Akteur*innen, Ausstellungen und Architektur am besten erklären und untersuchen lassen, die den Entstehungs- und Erhaltungsprozess, der zu den fertigen Ausstellungen führt, an Neuen Heimatmuseen maßgeblich bestimmt.

Alle drei Positionen, die dabei miteinander in Wechselwirkung stehen –

Akteur*innen, Ausstellungen und Architektur –, nehmen sich an Neuen Heimatmuseen gegenüber anderen Museumstypen als besonders aus. Neue Heimatmuseen besitzen besondere Gebäude, besondere Akteur*innen und besondere Ausstellungen. Das hat Tradition, ebenso wie die Art und Weise wie sich diese drei Positionen im Verlauf der Zeit an Heimatmuseen verändert haben.

2.2 Heimatmuseen: Kontexte, Traditionslinien und Neues

„Neue Heimatmuseen“ sind für mich ein Arbeitsbegriff. Einerseits deutet das ‚Neue‘ auf den Gegensatz zu ‚Alten Heimatmuseen‘ hin. ‚Heimat‘ ist (als Teilbegriff von ‚Heimatmuseum‘) im Kontext des Heimatmuseums zu verstehen, seine sich im Verlaufe der Zeit verändernde Bedeutung wird im Folgenden erläutert. In Zusammenhang mit Museen lässt sich eine Geschichte des Heimatbegriffs herausarbeiten. Der Begriff ‚Heimat‘ war ursprünglich territorial besetzt. Vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert verband sich mit ihm in erster Linie der unmittelbare Besitz an Haus und Hof. Darüber hinaus stand er für das historische Heimrecht: „die Gewährung von Unterstützung und Wohnsitz durch die Gemeinde“. (Korfkamp 2015, 1f) In Verbindung mit Museen tauchte der Heimatbegriff im Rahmen der ersten Museumsgründungswelle an der Wende zum 20. Jahrhundert zum ersten Mal auf. Zu dieser Zeit legten zunächst örtliche Geschichtsvereine Sammlungen an, angetrieben durch eine Haltung, die der Historiker Olaf Hartung als den „Wunsch nach Rettung der vormodernen Alltagskultur vor dem drohenden Verlust der Modernisierung“ fasst. Diesen

Vorgänger-Sammlungen folgte eine Vielzahl an Heimatmuseumsgründungen. Gründungsväter waren gebildete Bürger der Mittelschicht. Ihr Ziel war in erster Linie die Volksbildung, um den in Ihren Augen von den wachsenden Städten ausgehenden Bedrohungen etwas entgegenzusetzen: die ‚Heimat‘. Der Heimatbegriff war in dieser Zeit Kompensationsraum, um die bedrohenden Verluste auszugleichen. Beispielhaft zeigt sich hieran die zentrale Veränderung, die der Heimatbegriff im Laufe des 19. Jahrhunderts erfuhr: vom „konkret-materiellen“ hin zum „kompensatorischen“ (Korfkamp 2014, 2) Heimatbegriff, herbeigeführt durch gesellschaftlich-ökonomische Prozesse (Korfkamp 2014, 2f). Diese Verlagerung der Bedeutung von ‚Heimat‘ vollzieht sich jedoch an den Heimatmuseen nicht komplett. Neben seiner Funktion als Kompensationsraum blieb der Heimatbegriff weiterhin auf Territorien bezogen. Der konkret-materielle und der kompensatorische Heimatbegriff existieren in den Heimatmuseen nebeneinander²⁶. Dieses Doppelverständnis des Heimatbegriffs zeigt sich auch in den Veröffentlichungen, die die erste Museumsgründungswelle begleiten. Die Publikationen führen einerseits gesellschaftsbezogene Ziele der Heimatmuseen und Gründe für die Bewahrung der Heimat an, andererseits wird in ihnen auch definiert, was zur Heimat gehört und wie weit diese reicht. Dabei kann es sich um eher offene Begrenzungen handeln: „Das rechte Heimatmuseum wird auch immer seine Grenzen kennen und nur das sammeln, was für die Dorfmark und die Dorfgenossen von Bedeutung ist“ (Eidmann 1909, 36) – aber auch um eindeutige Bestandslisten für Heimatmuseen, die, wie Checklisten, aufzeigen, welche Sammlungsbereiche und Objekte in ein Heimatmuseum gehören (Eidmann 1909, 28ff). Zugleich wird das Territorium aus dem die Objekte stammen dürfen abgesteckt, beispielsweise anhand von Gemarkungsgrenzen. Was außerhalb liegt, gehört zum nächsten Dorf, was weitere Bedeutung hat zum Bezirks- oder Landesmuseum (Eidmann 1909, 36). Den nächsten einschneidenden Wandel erfuhr der Heimatbegriff im Zusammenhang mit Museen erneut in einer Zeit, in der besonders viele Museen neu gegründet wurden: während der zweiten Museumsgründungswelle in der Weimarer Republik. Von hier an bis nach dem zweiten Weltkrieg wurde der Heimatbegriff vor allem herangezogen, um

²⁶ Das Nebeneinander des konkret materiellen und des kompensatorischen Heimatbegriffs hat seither Bestand und trifft auch auf die Neuen Heimatmuseen zu.

nationale Identität zu vermitteln. Heimatmuseen sollten während der NS-Zeit völkische Ideale vermitteln. Diese Inanspruchnahme hat die Heimatmuseen erstaunlicherweise nur wenig verändert (Roth 1990). Dennoch wird der Heimatbegriff, ebenso wie Heimatmuseen bis heute häufig mit der NS-Zeit assoziiert.

Ab Ende der 1960er setzte die dritte Museumsgründungswelle ein, in der der Heimatbegriff wiederum anders Einfluss an den Museen findet. Grundlage dieses so genannten ‚Museumsboom‘ war die zunehmende Auseinandersetzung mit Lokalgeschichte, verbunden mit der Aufwertung von Kultur, auch als politische Strategie, der Gebietsreform und weiteren Faktoren (Roth 1990, 12). Zugleich werden schon bestehende Museen verändert, umstrukturiert und erneuert. Die Gründungswelle hielt bis in die 1990er Jahre an. Der Volkskundler und Kulturwissenschaftler Gottfried Korff fasst diese dritte Museumsgründungswelle an ihrem Ende zusammen: „Keine Zeit scheint museumsfreudiger als die unsrige“ (Korff 1990, 59) und „der museale Versorgungsstand ist total“ (Korff 1990, 59). Man fühlt sich an Nietzsches vierte unzeitgemäße Betrachtung, „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“, erinnert, in der Nietzsche vor dem Hintergrund historistischer Vergangenheitsfeier daran mahnt, dass zu viel historisches Gepäck nachteilig sein könnte für das Handeln in der Gegenwart. Für die Heimatmuseen könnte man vielleicht das Gegenteil formulieren: erst aus der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und ihrer prozesshaften Neuerfindung kann eine Perspektive auf eine mögliche Zukunft – und sei es nur als Alternative zu einer als schlecht empfundenen Gegenwart – entwickelt werden.

Der Sozialwissenschaftler und Historiker Jens Korfkamp stellt für die dritte Gründungswelle eine Renaissance des Heimatbegriffs fest „verbunden mit einer Hinwendung zum Regionalismus, zum näheren politischen Umfeld“. Als ein wichtiges Merkmal der neuen Heimatsicht sieht er „die betonte Kleinräumigkeit, die bewusste Konzentration auf die eigene Lebenswelt, die Wohnumgebung, die Region.“ Zudem stellt er fest, dass „die Vorstellungen von einer selbst mitgeschaffenen kleinräumigen Lebenswelt, die Verhaltenssicherheit gewährt, einer menschlichen Umwelt, die Geborgenheit vermittelt [...] weiterhin in den 1990er Jahren im Heimatbegriff präsent [sind]“. (Korfkamp, 2014, 6) Dieses

Merkmal und diese Vorstellungen von Heimat finden sich auch in den Museumsgründungen des dritten Museumsbooms, die den Heimatmuseen zuzurechnen sind.

Die Formulierung „zuzurechnen“ ist bewusst gewählt. An ihr zeigt sich eine zentrale Veränderung, die die Museen der dritten Museumgründungswelle gegenüber dem Heimatbegriff an den Tag legen. Die Verbundenheit zum Heimatbegriff spiegelt sich nicht immer direkt in der Benennung des Museums. Nur ein Teil der Museen wird tatsächlich als ‚Heimatmuseum‘ benannt. Dies hat unterschiedliche Gründe, die von der Konnotation ‚Angestaubtheit‘ und Unbeliebtheit, die dem Heimatbegriff anhaftet bis zur Entscheidung sich namentlich stärker dem behandelten Territorium (dem Ort oder der Region) oder einer Spezialisierung in der Sammlung zuzuwenden, reichen. Zusätzlich benennen sich Museen im Zuge von Neuorientierungen um, die schon länger bestehen und zuvor ‚Heimatmuseum‘ hießen. Die während der dritten Museumsgründungswelle gegründeten Heimatmuseen sind damit nur mehr schwer einfach über ihre Benennung als solche erkennbar.



6 Im Werratalmuseum Gerstungen sind die Spuren des Heimatmuseums zur Schau

Heimatmuseen sind damit weit weniger genau umrissen, als sie es zuvor waren. Die Frage, was ein Heimatmuseum ist und was nicht wird spätestens zu dieser Zeit schwer beantwortbar und muss anders angegangen werden. Diese Uneinheitlichkeit zeigt sich auch

an den fünf untersuchten Kooperationsmuseen, die in dieser Zeit gegründet oder umstrukturiert wurden.

An den fünf untersuchten Museen zeigen sich sehr unterschiedliche Auffassungen von Heimat und Heimatmuseen: Heimat als Territorium, also eine Region oder ein Ort als Heimat, Heimat als etwas Verlorenes oder verloren Gehendes, als gute alte Zeit, als Vergangenes und zu Erinnerndes, als Vergehendes und Dokumentierendes, aber auch als Besonderes, das sie abhebt und spezialisiert, als Verbindung, über Dinge und Tätigkeiten, die es überall gibt und eben auch in der eigenen Heimat. In den für diese Arbeit geführten Interviews wurde die Frage danach, ob es sich beim jeweiligen Museum um ein Heimatmuseum handle, zunächst meist verneint. Im weiteren Verlauf wurde häufig ergänzt, dass es sich ‚schon‘ bzw. ‚auch‘ um ein Heimatmuseum handle. Diese Betonung des ‚auch‘ macht einen bedeutenden Unterschied. In ihrem Verständnis sind die Museen erst einmal etwas Anderes und Heimatmuseen eben nur als Teil dessen und nur in Verbindung mit einer Klärung, unter welchem Heimatverständnis dies der Fall ist und unter welchem nicht. So ganz passt der Begriff nicht, aber so ganz ablehnen mag man ihn auch nicht, denn er enthält auch Aspekte, die man den Museen zurechnet. Beispielsweise verbinden die Museumsakteur*innen mit ihm Gemütlichkeit, nach der sich Studien zufolge mehr als drei Viertel der Deutschen sehnen²⁷. Die Bezeichnung als ‚Neues Heimatmuseum‘ wurde in der Regel zurück an das Forschungsteam gegeben. Aus eigenem Antrieb würde man sich nicht so nennen. Das sei eher ein Begriff, der vom Forschungsteam vergeben worden sei. Die Frage nach der Definition als Heimatmuseum ist für die Akteur*innen der Museen etwas von außen kommendes, was sie nicht notwendig brauchen; das als vielmehr für die Forschung relevant angesehen wird, als für die Alltagspraxis und das Selbstverständnis der Museen (Interview Drude, Interview Clausen, Interview Leitung Ovelgönne, Interview Antonietti/Kalbermatten, Interview Prinz).

Fragt man nach spezifisch raumbezogenen Charakteristika, die Heimatmuseen ausmachen, zeigt sich, dass viele Museen der dritten Museumsgründungswelle allgemein und auch die fünf in dieser Arbeit untersuchten Museen im Speziellen Punkte weiterführen, die sich durch die Entwicklung der Heimatmuseen ziehen. Man kann dies als ‚Traditionslinien‘ bezeichnen,

27 Siehe beispielweise Harth/Scheller 2012, und den Houzz-Wohnreport 2015 (Houzz.de).

die sich von den ersten Heimatmuseen Ende des 19. Jahrhunderts bis zu heutigen Museen finden. Beispielhaft zeigen sich diese Traditionslinien in der bereits angeführten Publikation *Heimatmuseum, Schule und Volksbildung*, des Lehrers und Museumsgründers Heinrich Eidmann, die 1909 in *Die Volkskultur* veröffentlicht wurde (Eidmann 1909). Mit Blick auf die Konstitution der Räumlichkeiten lassen sich anhand dieses Textes fünf Traditionslinien von Heimatmuseen nachzeichnen, die für meine Untersuchung relevant sind:

- Heimatmuseen haben einen lokalen Bezug
- annähernd alle Gebäudetypen werden als passend für Heimatmuseen angesehen und für sie genutzt
- es kommt zu einer Mischnutzung der Räume
- die Museen werden von einem Mann gegründet und unter Einbindung von ehrenamtlichen Laien aufgebaut und betrieben
- sie existieren als Museumstyp mit eigenen Mechanismen parallel zu den großen Museen der Städte.

(Herrmann 2014, 3ff)

Legt man die Traditionslinien mit den in Kapitel eins angeführten Kerncharakteristika Neuer Heimatmuseen zusammen, ergibt sich ein Überblick über die Museen.

Die Gruppe der Heimatmuseen lässt sich aber noch genauer fassen. Es handelt sich um keine strategischen Neugründungen für den Kulturtourismus (da diese anders zustande kamen) und auch keine Gedenkstätten (bei denen die Räumlichkeiten aufgrund ihrer Verknüpfung mit historischen Ereignissen und Personen zentraler Teil der Sammlung sind), auch wenn diese vielen Überschneidungen zu den untersuchten Museen bieten, wie beispielsweise die Art der Räumlichkeiten und der Exponate. Darüber hinaus lässt sich, parallel zur charakteristischen Spezialisierung an allen untersuchten Museen ein universeller Anspruch hinsichtlich des Informationsgehalts erkennen, den sie zur Region bieten, auf die sie sich beziehen. Teilweise geht er auch darüber hinaus. Die Neuen Heimatmuseen zeigen zudem Besonderheiten hinsichtlich ihrer Funktionen, ihrer Ziele und ihres Betriebs. Dabei ist vor allem eine Ausweitung des Bezugsraumes, vom lokalen auf das Regionale, eine fortschreitende Professionalisierung und eine Veränderung der Arbeitsweise festzustellen, was ich innerhalb der Arbeit ausführen werde.

Ein weiterer, bisher ungenannter Punkt, der wiederum fast alle bestehenden Heimatmuseen – ob Neue oder nicht – verbindet, ist, dass sie in der Krise stecken. Zwar gibt es sehr viele von ihnen – was für eine gewisse Beliebtheit, zumindest unter den dort aktiven Akteur*innen spricht – aber kaum ein Heimatmuseum ist auf lange Sicht abgesichert oder verfügt über Pläne und Planungssicherheit bis in eine fernere Zukunft. Das Image der Heimatmuseen unterstreicht diesen Krisenzustand. Heimatmuseen gelten als fehlerhaft, rückschrittlich, aus der Zeit fallend und improvisiert. Dies zeigt weniger die Literatur als vielmehr die Befragung von Studierenden und Einzelpersonen im Umfeld meiner Arbeit. Heimatmuseen wird keine große Zukunft prognostiziert, sondern weit häufiger ein nahendes Ende, weil sie keinen Platz mehr in der Gesellschaft haben. Selten werden die Stärken beachtet, die diese Museen haben.

Angela Jannelli erläutert die Bedeutsamkeit von Heimatmuseen, indem sie auf die Popularität der vielen existierenden Kleinstmuseen hinweist und die Frage nach ihrer Entstehung allein aufgrund ihrer Quantität als ernst zu nehmend ansieht: „Warum ist diese kulturelle Äußerungsform derzeit so erfolgreich? Warum wird sie so begeistert genutzt? Was motiviert die Museumsmacher? Erfüllt ein Museum vielleicht noch ganz andere Aufgaben als Sammeln, Bewahren, Forschen, Vermitteln?“ (Jannelli 2012, 19) Der Österreichische Museumsbund band die Stärken der kleinen Museen 2012 in seine Imagekampagne *insmuseum* ein, indem er beispielsweise auf die Zukunftsarbeit für Österreich verweist, die durch die ehrenamtlich geführten Museen und die Begeisterung, den großen Idealismus und die hohe Fachkompetenz geleistet wird. (Museumsbund.at) Der Autor und Museumsliebhaber Orhan Pamuk stärkt dem Heimatmuseum den Rücken, ohne dies direkt zu formulieren, indem er sich in seinem „bescheidenen Manifest für das Museum“ (2014) für alltägliche Geschichten, die Menschlichkeit von Individuen und kleinere, individualistischere und günstigere Museen stark macht. Nur solche Museen könnten Geschichten erzählen, die tatsächlich Menschen erreichen und Tragweite haben. Er fordert zudem Ressourcen verfügbar zu machen, um einerseits die kleinen Museen zu stärken, andererseits Menschen zu ermutigen, ihr Zuhause und ihre Geschichten in Ausstellungsräume zu verwandeln. Er argumentiert, dass in diesem Objekte in ihrem natürlichen Umfeld verbleiben können und dort ihre eigenen Geschichten verkörpern. Weiter fordert er bescheidene Museen, die ihre Nachbarschaft wertschätzen und Straßen,

Wohnungen und Shops in ihrem Umfeld zu Elementen ihrer Ausstellungen machen. (Pamuk 2014) Qualitäten, die Heimatmuseen in die erste Reihe stellen, denn sie sind nah an Pamuks Vorstellungen, widmen sie sich doch häufig dem Ort an dem sie liegen, ihrer Nachbarschaft, dem Umliegenden und auch im Lokalen wichtigen Einzelpersonen. In gewissem Sinne sind sie auch einfach Wohnungen, die zu Ausstellungsräumen werden – oder eben andere umgenutzte Räume – jedenfalls werden sie vielen Menschen zum Zuhause, die lange Zeit am Museum mitarbeiteten und ein großer Teil der Objekte stammt auch aus dem Alltag in Privathaushalten. Keine Museumsart ist damit so nah an der von Pamuk prognostizierten Zukunft: „The future of museums is inside our own homes“ (Pamuk 2014).

In einer Gesamtbetrachtung zeigen sich viele gute Gründe, sich mit Heimatmuseen ernsthaft auseinander zu setzen und diese zu untersuchen. Das grobe Setting aus gebautem Raum, Akteur*innen und Ausstellung gibt den Rahmen der Untersuchung vor dem Hintergrund der Besonderheiten der Heimatmuseen hinsichtlich deren historischer und baulicher Dimension.

3. Vor Ort: Zwischen Überblick und Detail

Im folgenden Kapitel stelle ich die Gesamtdaten, die von mir für meine Forschung genutzten Vorgehensweisen der Datenerhebung und meine Auswertungsmethoden vor.

3.1 Material

Das Gesamtmaterial speist sich sowohl aus der Phase der Grunddatenerhebung als auch aus meiner vertiefenden Erhebungsphase, während der ich die Daten aus der ersten Phase gezielt ergänzte und erweiterte. Über die Forschungsaufenthalte hinaus ergänzte ich diesen Materialpool einerseits gezielt durch Kontextliteratur zu den Museen und informelle Gespräche mit den Ansprechpartner*innen der Museen, wenn ich beispielsweise detailliertere Informationen bezüglich der Vergleichbarkeit der Museen benötigte oder Einzelheiten offen geblieben waren. Andererseits ergänzte und kontextualisierte ich die Datenerhebung über Ergebnisse der partizipativen Begleitforschung (Bollmann 2013)²⁸, eine im Rahmen des Forschungsprojekts durchgeführte Befragung von Vergleichsmuseen²⁹ und weitere statistische Erhebungen zu vergleichbaren Museen³⁰.

Insgesamt handelt es sich bei den Daten aus den Forschungsaufenthalten um folgende Datentypen- und Untergruppen:

- Audiodateien: 39 Interviews mit Museumsleitungen und museumsrelevanten Akteur*innen, 9 Mitschnitte von Führungen und Begehungen mit

28 Zur Erläuterung der Begleitforschung, sowie der Arbeits- und Beiratstreffen, s. Kapitel eins.

29 Die Befragung dieser Vergleichsmuseen fand über einen Fragebogen statt, der postalisch und digital versandt wurde. Die Arbeit an der Befragung begann während der ersten Forschungsaufenthalte mit einer Zusammenstellung von Fragen und der Auswahl von geeigneten Vergleichsmuseen. Fertig gestellt wurde die Befragung in der zweiten Projekthälfte, mit einer Zusammenstellung und Auswertung der Antworten der Museen. Auch die Kooperationsmuseen nahmen an der Befragung teil. Ziel der Befragung war es einerseits, die Kooperationsmuseen innerhalb einer größeren Menge vergleichbarer Museen einzuordnen, die die Merkmale Neuer Heimatmuseen aufweisen (zu den Merkmalen Neuer Heimatmuseen s. Kapitel eins) und andererseits für Neue Heimatmuseen typische Phänomene und Spezifika auch über die Kooperationsmuseen hinaus herauszuarbeiten. Inhaltlich orientierten sich die Fragen an den Forschungsschwerpunkten der Projektmitarbeiter*innen und den gemeinsam genutzten Grunddaten. Um den direkten Vergleich zu ermöglichen, nahmen auch die Kooperationsmuseen an der Befragung teil. Außer diesen wurden 182 Museen aus den Bundesländern angefragt, in denen sich die deutschen Kooperationsmuseen befinden (Niedersachsen, Thüringen, Schleswig-Holstein). 51 dieser Museen beantworteten den Fragebogen. (Preller 2014a und 2014b)

30 Beispielsweise die Dissertation der Wirtschaftswissenschaftlerin Valerie Winter zur Entwicklung der deutschen Museumslandschaft zwischen 1800 und 2005 (Winter 2010) oder die Statistische Gesamterhebung zu den Museen der Bundesrepublik, wie sie das Institut für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin regelmäßig veröffentlicht (Institut für Museumsforschung 2013).

Ansprechpartner*innen der Museen, 9 Mitschnitte von Begehungen durch das Forschungsteam.

- Fotografien: Knapp 9.000 Aufnahmen der Ausstellungen, Funktionsräume, Gebäude und zu den Museen gehörenden Außenanlagen, dem Umfeld der Museen und der Besuche von Vergleichsmuseen.
- Dokumente: Grundrisse, Museumskonzepte, Ausstellungsübersichten, Planungsdokumente, Eingangsbücher, Inventarlisten, Schenkungs- und Leihverträge, Korrespondenzen und Dokumentationen zu Objekten, Datenbanksätze der Inventarisierungsprogramme, Materialien zu vergangenen Ausstellungen und dem Aufbau des Museums, Presseartikel, Planungsdokumente zu Neukonzeptionen.
- Kontextmaterialien: Broschüren, Prospekte, Flyer, Zeitungsberichte, wissenschaftliche Publikationen, Internetauftritte.
- Schriftlich fixierte erste Eindrücke des Forschungsteams.
- Ergebnisse von Zählungen der Objekte und Materialanteile in den Dauerausstellungen der Museen.
- Informelle Gespräche mit weiteren Museumsakteur*innen und Personen aus dem Umfeld der Museen.
- Literatur zu den Museen, ihrem Umfeld und ihren Inhalten.
- Ergebnisse der Befragung von Vergleichsmuseen.
- Ergebnisse der partizipativen Begleitforschung.

3.2 Erhebungen des Materials

Im Folgenden stelle ich dar, wie das Material im Forschungsverlauf entstanden ist. Dazu gehe ich gesondert auf die zwei erfolgten Feldphasen ein. Dabei werden die Vorbereitung der Erhebung, die Erhebung in den Museen selbst und das entstandene Material sowie die Auswertung dessen beleuchtet.

3.2.1 Vorbereitung der ersten Forschungsphase

Zur Vorbereitung der ersten Forschungsaufenthalte arbeitete ich mich als Teil des Teams in die zentralen Themenbereiche des Forschungsprojekts ein. Dieser erste Arbeitsschritt erfolgte teilweise direkt gemeinsam, teilweise über die Verteilung von Recherchefeldern

und Kompetenzbereichen an einzelne Teammitglieder, zu denen sich in Abständen ausgetauscht wurde. Im Zuge dessen schärften die einzelnen Bearbeiter*innen die Thesen zu ihren Forschungsschwerpunkten, für die sie von Beginn an jeweils verantwortlich waren. Ich zog dazu ausgewählte Publikationen und Grundinformationen zu den Museen heran, die aus der Phase der Beantragung des Forschungsprojekts vorlagen. Dies wurden über Anfragen an die Kooperationsmuseen um Informationen zur Vorbereitung der Forschungsaufenthalte ergänzt:

- Grundrisse der Museumsanlagen, -gebäude und -räume
- Übersichten über die Nutzung der Museumsflächen, die Schwerpunkte der Ausstellungen, Sonderausstellungen, museumspädagogische Angebote, Kooperationspartner, Vernetzungen und die an den Museen beteiligten Akteur*innen
- Informationen über das vor Ort genutzte Inventarisierungsprogramm sowie die Art und Weise der Inventarisierung
- Unterlagen zur Geschichte des Hauses
- Museums- und Planungskonzepte

Gemeinsam wurden auf dieser Basis Zieldefinitionen und Ablaufpläne für die Forschungsaufenthalte entwickelt, indem zusammengetragen wurde, welche Daten als Basis für das Gesamtprojekt zu erheben waren und welche in Kombination damit bzw. darüber hinaus für die einzelnen Schwerpunkte zu erheben sinnvoll wären. Der Fokus lag dabei auf den Grunddaten, die individuellen Bedürfnisse wurden nachrangig behandelt, da bereits klar war, dass diese in der zweiten Phase vertieft würden. Zudem stand bewusst der erste gemeinsame Forschungsaufenthalt bei der Planung im Vordergrund. Grund dafür war die Entscheidung, die Aufenthalte in ihrem Ablauf aufeinander aufzubauen und die Vorgehensweise von Aufenthalt zu Aufenthalt gewinnbringend zu modifizieren. So wurden die Verfahren zur Datenaufnahme während des Forschungsverlaufs, insbesondere zwischen den Forschungsaufenthalten, im Team, als Reaktion auf die bereits durchgeführten Aufenthalte schrittweise angepasst, präzisiert und weiterentwickelt. Diese Strategie wurde gewählt, um für die gewonnenen Daten größtmögliche Vergleichbarkeit der Kooperationsmuseen untereinander zu gewährleisten und zugleich die benötigte Datenbasis für das Gesamtprojekt zu schaffen. So wurden auch manche Methoden im

Prozess der Datenerhebung eingestellt, z.B. videografische Erhebungen zu Bewegungsmustern und Interaktionsprofilen (Tuma et al. 2013). Diese erhoben wir während des ersten Aufenthalts im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel, welcher als Pilotphase für die Erprobung der Methoden diente, um das Museum, Bewegungsabläufe, die Wege der Besuchenden und architektonisch bedingte Sichtachsen zu dokumentieren. Von dieser Methode wurde in der Folge Abstand genommen, da sich zeigte, dass die angefertigten Fotografien für den Grad der notwendigen Dokumentation ausreichten.

Um die Arbeit vor Ort möglichst effizient zu gestalten und ein einheitliches Vorgehen zu unterstützen, waren die Museen gebeten, weitere Dokumente vor Ort bereit zu stellen: Eingangsbücher, Inventarlisten, Schenkungs- und Leihverträge, Korrespondenzen und Dokumentationen zu Objekten, Broschüren, Prospekte, Kataloge, Presseberichte. Über die Rückmeldung, ob diese Dokumente vorhanden sind und bereitgestellt werden können, ließ sich zugleich ermitteln, welche Informationen und Dokumente vorliegen und welche recherchiert, vor Ort abgefragt bzw. durch das Forschungsteam erarbeitet werden mussten.

3.2.2 Erste Forschungsphase (Grunddatenerhebung)

Die Grunddatenerhebung erfolgte in den ersten 18 Monaten des Projekts. Mit dem Ziel der vergleichenden Bestandsanalyse wurden Kerndaten zu Geschichte, Organisation, Profil, Ausstattung, Lage und allgemeiner Situation der Kooperationsmuseen, den genutzten Gebäuden und Räumen, den an den Museen tätigen Akteur*innen, den Museumsobjekten und deren Ordnungen erhoben (Ellwanger/Speckels 2010, 7). Diese Basis stand allen Teammitgliedern für ihre weitergehenden eigenen Forschungsvorhaben zur Verfügung und bot durch die Vorarbeit einerseits die erwünschte Grundlage für das Gesamtprojekt, andererseits bot sich dieses Material teilweise bereits besonders für die einzelnen Schwerpunkte an. So vervollständigte ich beispielsweise die vorliegenden Grundrisse der Museen durch Messungen vor Ort. Dies war für das Gesamtprojekt relevant, aber auch für meine vertiefende Forschung notwendig. Solcherlei Doppelnutzen findet sich zu unterschiedlichem Maß in der gesamten Grunddatenaufnahme, beispielsweise auch bei den Fotografien und den Interviews mit Museumsakteur*innen.

Das Vorgehen während der Grunddatenerhebung war durch Verbindungen von Feldforschungsansätzen mit qualitativer Ausrichtung, wie ähnlich bei Girtler (2001) und der Anwendung einfacher quantitativer Verfahren, vor allem Objekt- und Materialzählungen

gekennzeichnet. Es orientierte sich an klassischen Feldforschungsmethoden, wie der teilnehmenden Beobachtung, der dichten Beschreibung, visueller Dokumentation, Interviews und Objektbeschreibungen.

In Vorbereitung auf den ersten Forschungsaufenthalt entwickelt das Team einen idealen und wünschenswerten Ablauf für die Datenaufnahme, der während der weiteren Forschungsaufenthalte der Grunddatenphase im Wesentlichen beibehalten wurde. Im Folgenden stelle ich diesen Ablauf gemeinsam mit den an allen Museen einheitlich zum Einsatz gekommenen Verfahren der Datenaufnahme vor und erläutere diese und die aus ihnen entstandenen spezifischen Datentypen im Einzelnen.

Ablauf der Erhebungen in der Grunddatenphase

An allen Kooperationsmuseen wurden während der Grunddatenerhebung Daten durch Begehungen, Führungen, Fotografien, die Aufnahme von Dokumenten, Objektzählungen und Interviews erhoben. Begleitet wurde dieser Prozess durch das konstante Abfassen individueller Notizen während der Erhebungen, Teamgespräche zur Abstimmung und zum Austausch untereinander und vereinzelter eigenständiger Datenaufnahmen der Forschenden.

Der Ablauf der Datenaufnahme orientierte sich am Aufbau der Wissensbestände der Forschenden, d.h., es wurde darauf geachtet, dass sich das schrittweise gewonnene Wissen möglichst produktiv auf die folgenden Erhebungsphasen auswirkt. Dabei wurde vor allem angestrebt, dass einerseits bei Begehungen möglichst wenig Vorwissen vorhanden war, um den individuellen Blick der Forschenden auf die Museen zu erhalten und dass andererseits das Wissen aus den Begehungen, der fotografischen Dokumentation und der Sichtung von Dokumenten in die Interviews mit eingebracht werden konnte. Um dies zu ermöglichen, begannen die Forschungsaufenthalte mit Begehungen der Museen durch das Forschungsteam. Auf diese folgten gemeinsame Begehungen mit den Ansprechpartner*innen der Museen. Im Idealfall fanden anschließend die fotografische Dokumentation und dann die Aufnahme der Dokumente statt. Die Interviews wurden nach Möglichkeit an das Ende der Aufenthalte gelegt, um offene Fragen mit aufzunehmen und Fragen, die durch die vorherige Datenaufnahme bereits beantwortet wurden, nicht mehr stellen zu müssen.

Die Objektzählungen fanden verteilt über den Verlauf des Aufenthalts hinweg statt. Dies bot sich einerseits an, da sie sich sehr gut in den Zeiten zwischen den größeren Erhebungsblöcken durchführen ließen, andererseits, weil es sich um ein rein quantitatives Verfahren handelte, was eine strikte Vorgehensweise hinsichtlich eventuellen Vorwissens und damit der zeitlichen Abfolge nicht nötig machte. Teambesprechungen fanden nach Bedarf über den Tag verteilt und regelmäßig an den Abenden statt, Ausflüge an den Tagen zwischen den Begehungen und den Interviews.

Abhängig von den Zugangsmöglichkeiten zu den verschiedenen Museumsräumen und Dokumenten wie auch den Zeitkorridoren für die Interviews musste in einigen wenigen Fällen von der Abfolge abgewichen werden, da Interviewtermine und Sichtungen von Dokumenten vorgezogen werden mussten. In jedem Fall war es möglich, die Begehungen zu Beginn der Forschungsaufenthalte und somit vor den Interviews durchzuführen.

Begehungen der Museen durch das Forschungsteam

Zur Erschließung der Museen führte das Forschungsteam während der ersten Forschungsaufenthalte an jedem Museum mehrstufige Begehungen durch. Konkretes Ziel dieser Begehungen war es einerseits, einen Überblick über das jeweilige Museum zu gewinnen, andererseits, erste Eindrücke und Auffälligkeiten möglichst unmittelbar festzuhalten. Begangen wurden dabei in erster Linie die für Besuchende zugänglichen Bereiche. Mehrstufigkeit meint in diesem Fall, dass die Forschenden immer erst eine Begehung allein durchführten, an die sich dann eine gemeinsame Begehung mit dem gesamten Team anschloss.³¹ Während der Einzelbegehungen machten sie sich einen eigenen Eindruck. Bei Bedarf hielten sie diesen gemeinsam mit besonderen Auffälligkeiten und weiteren Gedanken zur Erschließung des Museums in Notizen fest. Bei der anschließenden gemeinsamen Begehung wurde sich über die Eindrücke und Auffälligkeiten ausgetauscht. Diese Begehungen wurden mit Hilfe eines Diktiergeräts als Gedächtnisstütze und für spätere Auswertungen mitgeschnitten. Als Material ergaben sich Protokolle von

³¹ Während der ersten beiden Aufenthalte folgte auf die Einzelbegehung zunächst eine Begehung in Zweiergruppen und erst in einem dritten Durchgang die Begehung durch das ganze Team. Die Idee dabei war es, den Austausch über Auffälligkeiten durch die drei Stufen zu intensivieren. Da sich die Vorgehensweise als wenig effizient erwies, wurde nach dem zweiten Aufenthalt auf die Begehungen in Zweiertteams verzichtet.

Einzelbegehungen der Forschenden und neun Aufnahmen der Gruppenbegehung, von denen vier komplett transkribiert wurden.

Teamgespräche zu ersten Eindrücken, Auffälligkeiten und Besonderheiten

Ein stetiger Verwendungszweck der festgehaltenen Eindrücke war der Einsatz bei der Begleitforschung, bei der die Eindrücke des Forschungsteams den Museumsakteur*innen als Diskussionsgrundlage widergespiegelt wurden. Dazu wurden Eindrücke, Auffälligkeiten und Besonderheiten zu den Museen in Teamgesprächen gebündelt und durch Protokolle festgehalten. Die Grundlage hierfür bildeten die gemeinsamen Begehungen und deren Dokumentation, darüber hinaus wurden die weiteren erhobenen Daten berücksichtigt, um nicht nur die Eindrücke der Begehungen, sondern des gesamten Museums widerzuspiegeln. Diese Brainstormings erfolgten entweder direkt im Anschluss an die Begehungen oder im Anschluss an die Forschungsaufenthalte und wurden schriftlich protokolliert. Ähnlich wie bei den gemeinsamen Begehungen wurden dabei durch den Austausch die individuellen Eindrücke der einzelnen Forschenden ergänzt und um die Perspektiven der Kolleg*innen zu einem umfassenderen Bild erweitert, welches dann weitergegeben und zur Diskussion gestellt werden konnte. Als Material entstanden dabei die Protokolle zu Teamgesprächen.

Begehungen mit den Ansprechpartner*innen der Museen

Für die gemeinsamen Begehungen des Forschungsteams mit den Ansprechpartner*innen der Museen wurden diese dazu angehalten, die aus ihrer Sicht wichtigen Bereiche des Museums und der Ausstellung zu zeigen. Diese Begehungen erfüllten mehrere Zwecke. Sie ergänzten die Begehungen des Forschungsteams um einen Blick ‚aus dem Inneren‘ der Museen, verhalfen zu einer Einschätzung ihrer Schwerpunkte aus Sicht der Ansprechpartner*innen und boten einen Überblick über alle Bereiche der Museen, da diese Begehungen auch die nicht für Besuchenden zugänglichen Bereiche miteinschlossen. Von regulären Besuchendenführungen unterschieden sich die Begehungen hinsichtlich der Aufgabenstellung und der begangenen Bereiche. Sich ihres Publikums bewusst, vertieften die Ansprechpartner*innen ihre Inhalte gezielt auf die Interessen des Forschungsteams hin, das seinerseits möglichst wenig und nur über gezielte Nachfragen in den Prozess eingriff, um diesen am Laufen zu halten. Auch diese Begehungen wurden mit Hilfe von

Diktiergeräten zur späteren Verwendung aufgenommen, so dass zu jedem der Museen ein Mitschnitt vorlag. Zum Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel wurde ergänzend eine weitere Begehung mit einer ehemaligen Museumsleiterin durchgeführt.

Als Material entstanden dabei sechs Audiodateien der Begehung der fünf Museen, vier davon wurden transkribiert.

Fotografien

Zur Dokumentation der Museen und ihrer Umgebung wurden diese umfassend fotografiert. Dazu teilte sich das Forschungsteam auf. Je nach Größe des Museums und Umfang der benötigten Fotografien wurde in Zweierteams oder allein fotografiert. Die Vorgehensweise und Abfolge für die Fotografien, ihre Dokumentation, Kameraeinstellungen, der Aufbau von Geräten und Beleuchtung wurde zuvor gemeinsam festgelegt und in einem detaillierten Leitfaden schriftlich festgehalten.

Diesem Leitfaden folgend wurden die Innenräume der Museen Raum für Raum fotografiert. Es wurde ‚vom Großen zum Kleinen‘ gearbeitet, ähnlich eines Kamerazooms. Zuerst wurden Überblicksfotografien angefertigt, die den jeweiligen Raum einfingen. Anschließend wurden einzelne Bereiche, Elemente und Details fotografiert. Dabei wurde darauf geachtet, dass alle Texte in den Räumen lesbar eingefangen wurden und alle ausgestellten Objekte im Gesamtzusammenhang auf den Fotografien nachvollziehbar sind. Um dies zu erreichen wurde darauf geachtet, dass die Motive ausreichend belichtet und bei Bedarf von mehreren Seiten aufgenommen wurden, um die Zusammenhänge erkennbar zu machen. Nach Möglichkeit wurde bei den Aufnahmen ein Stativ eingesetzt, um ein Verwackeln der Aufnahmen zu vermeiden. Außerdem wurde auf eine Kameraposition geachtet, die möglichst natürliche Blickwinkel nachempfunden, beispielsweise nicht ungewöhnlich hoch und stark geneigt ist. Damit sollte erreicht werden, dass die Aufnahmen realistische Blickwinkel wiedergeben, wie sie auch Besuchende der Museen haben können. Von detaillierten Fotografien und Abbildungen aller Einzelobjekte wurde abgesehen. Da das Forschungsprojekt auf Konvolutforschung abzielte und nicht auf die Beforschung einzelner Objekte, wären diese nicht zweckdienlich gewesen. Die Außenanlagen und die Umgebung der Museen wurden nach den gleichen Prinzipien zuerst in Überblicksfotografien und dann

durch detailliertere Aufnahmen festgehalten. Dabei wurden die den Weg zum jeweiligen Museum weisende Schilder beachtet.

Die Fotografien waren in erster Linie dazu gedacht, den aktuellen Zustand der Museen zum Zeitpunkt der Forschungsaufenthalte festzuhalten. Sie erfüllten damit die Funktion einer wertvollen Gedächtnisstütze und ermöglichten ortsunabhängige Auswertungen, die so im Detail allein aufgrund der beschränkten Zeit vor Ort nicht möglich gewesen wären. Im Nachhinein stellten sie sich darüber hinaus als zentral heraus, um Veränderungen an den Museen im Verlauf des Forschungsprozesses nachverfolgen zu können.

Um die Bilder zur weiteren Nutzung möglichst einfach auffindbar zu machen und zuordnen zu können, wurden parallel zu den Aufnahmen die Bildnummern gemeinsam mit Ort und Motiv der Aufnahmen festgehalten. Als Material entstanden dabei fast 5000 Fotografien der fünf Museen.

Interviews

An allen Museen wurden Interviews mit Akteur*innen geführt, die aktuell oder in der Vergangenheit, über die Wahrnehmung zentraler Positionen oder die Erfüllung wichtiger Aufgaben für die Museen relevant waren. Gewählt wurde die Form fokussierter narrativer Interviews in Anlehnung an Merton und Kendall (1946/1979). In Anlehnung an Fritz Schütze (1977) erfolgte die Gesprächsführung dabei offen und narrativ.³² Die Orientierung der Narration erfolgte auf Grundlage von Leitfäden. Vergleichbare Leitfäden wurden in allen Museen eingesetzt. Die Auswahl der Akteur*innen folgte Empfehlungen und Hinweisen durch die Ansprechpartner*innen des Forschungsprojekts, die gebeten waren, dem Forschungsteam mitzuteilen, welche Akteur*innen für das Museum besonders wichtig sind oder waren. In jedem Fall erfolgten Interviews mit der Museumsleitung, den zuständigen Personen für Führungen, Inventarisierung und mit zentralen Entscheidungsträgern. Diese Entscheidungsträger setzten sich, je nach Struktur des Museums, unterschiedlich zusammen, waren aber in der Regel Teil des Trägers des Museums oder standen diesem nahe, beispielsweise den tragenden Vereinen, Stiftungen oder Gemeinden. Die weiteren interviewten Akteur*innen divergierten in ihren Verbindungen zu den Museen und in ihrer Relevanz für das Museum. So waren beispielsweise für das Landschaftsmuseum

³² S. auch Rosenthal 2011.

Angeln/Unewatt insbesondere Beteiligte an der ‚Arbeitsgemeinschaft Volkskundliche Sammlungen des Kreises Schleswig – Flensburg‘ wichtig, für das Löttschentaler Museum ein ortsansässiger Gemeindearbeiter und für das Werratalmuseum Gerstungen der Sohn eines früheren Leiters des Museums. Auch der Zeitpunkt der Beteiligung dieser Personen an den Museen und die wahrgenommenen Aufgaben zeigten sich als sehr unterschiedlich, zwischen unregelmäßiger Beteiligung und konstanter Mitarbeit, der gezielten Unterstützung auf Spezialgebieten und der Erfüllung vielfältiger Aufgaben unterschiedlicher Art. Mit Akteur*innen, die an einem Museum die gleichen Aufgaben wahrnehmen, wurden Gruppeninterviews geführt, mit den anderen Akteur*innen Einzelinterviews. Das Forschungsteam teilte sich für die Interviews auf und interviewte immer mindestens zu zweit. Die Interviews wurden dabei über Diktiergeräte mitgeschnitten.

Alle Interviews erfolgten entlang zuvor durch das Forschungsteam erstellter Leitfäden, die für das Gesamtprojekt zentrale Themenbereiche als Orientierung festhielten. Fragen zu diesen Themenbereichen, die nach Möglichkeit durch alle Akteur*innen beantwortet werden sollten, wurden in den Leitfäden mit speziell an den jeweiligen Funktionen der Akteur*innen innerhalb der Museen orientierten Fragen kombiniert. Die Themenbereiche und Fragen dienten als Anstöße für die Gesprächspartner*innen, die dazu angehalten waren, frei zu erzählen. Im Rahmen der Themenbereiche wurde Offenheit bezüglich über die Leitfragen hinausgehenden Erzählungen der Interviewpartner*innen bewahrt und darauf geachtet, die Fragen nur gezielt einzusetzen, um das Gespräch am Laufen zu halten und Antworten auf die zentralen Fragen zu bekommen. Über diese und die zentralen Themenbereiche waren die Vergleichbarkeit aller Interviews hinsichtlich der Kernfragen und der Interviews mit Akteur*innen gleicher Aufgabenfelder über die dazu einheitlich gestellten Fragen gewährleistet. Die darüber hinausgehenden Interviews und das ergänzend zu den Vergleichsfragen festgehaltene Spezialwissen brachte zusätzliche Erkenntnisse über die Akteursstrukturen und relevanten Aufgabenbereiche an den Museen und vertiefte das Kontextwissen in Richtung der individuellen Forschungsschwerpunkte der Mitglieder des Forschungsteams.

Inhaltlich befassten sich die zentralen Fragen unter der Oberfrage nach der Wissensproduktion mit der interviewten Person, ihrer Funktion am Museum und

persönlichen Verbindungen zu diesem, der Geschichte des Museums, Organisations- und Entscheidungsstrukturen, der Einschätzung der Museumsarbeit, den Bestandsbildungsprozessen, dem Verständnis und der Relevanz von Heimat, der inhaltlichen Ausrichtung und der Zukunft des Museums. Als Material entstanden dabei während der Grunddatenphase im Ganzen 36 als Audio mitgeschnittene Interviews, davon 24 Einzelinterviews und 12 Gruppeninterviews.

Dokumente

Wie bereits erwähnt lag ein Teil der relevanten Dokumente aus den Museen schon vor den ersten Forschungsaufenthalten aufbereitet vor, über die zur Vorbereitung von den Museen angeforderten Grundinformationen und aus der Antragsphase des Projekts. Weitere angefragte Dokumente wurden für das Forschungsteam im Vorfeld der Aufenthalte zusammen- und vor Ort zur Verfügung gestellt.

Über diesen Grundbestand hinaus wurde vor Ort durch Gespräche mit den Ansprechpartner*innen und Archivrecherchen ermittelt, welche weiteren Dokumente aus der Geschichte und Gegenwart des Museums für das Forschungsprojekt relevant sein könnten. Diese wurden anschließend vom Forschungsteam gesichtet, bewertet und bei Bedarf zur Mitnahme angefragt, kopiert, gescannt oder fotografiert. Grundlegend wurde Priorität auf die Sicherung vergleichbarer Materialien zu Museumsgeschichte, Organisationsstruktur und Inventarisierung gelegt, wie Museumskonzepte, Leitbilder, Grundrisse und Inventarübersichten. Darüber hinaus wurden an allen Museen ausgelegte Broschüren und ausgewählte Presseberichte zu den Museen als Kontextmaterial gesichert. Zusätzlich angebotene und verfügbare Dokumente, z.B. Unterlagen zu vergangenen Ausstellungen oder Umbauten der Museen, wurden individuell beurteilt und bei Bedarf ebenfalls gesichert. Als Material entstand dabei ein umfangreiches Konglomerat an vor Ort, verfügbaren digitalisierten und analogen Dokumenten.

Ermittlung von Grundflächen, Objektzahlen und Materialanteilen

Um die Museen und ihre einzelnen Räume hinsichtlich ihrer Grundflächen vergleichen zu können, wurden die Flächen der Ausstellungsräume nach Möglichkeit den vorhandenen Grundrissplänen entnommen. Konnten sie über diese nicht komplett ermittelt werden,

wurden sie mit Hilfe eines Distanzmessers vor Ort ermittelt und digitalisierte Versionen der Pläne entsprechend ergänzt.

Als zunächst spontanen Versuch zählte das Forschungsteam während der Grunddatenerhebung die Objekte der Dauerausstellungen und hielt deren Materialanteile fest, um die Gesamtzahl der ausgestellten Objekte, der vorwiegenden Materialien der Objekte und der Anzahl der Objekte im Verhältnis zur Größe der Ausstellungsräume vergleichen zu können. Dieser Versuch war schlussendlich teilweise ergiebig, seine Auswertungen zeigen durchaus sichtbare Ergebnisse. Gezählt wurden die Materialien Holz, Metall, Kunststoff, Stein, Keramik, Glas, Papier und Textil³³. Die Gesamtzahl der Objekte wurde mit den Berechnungen der Ausstellungsflächen zusammengebracht, um Durchschnittswerte zu ermitteln.

Am Anfang dieser quantitativen Erhebung standen zwei offene Fragen: Zum einen, ob es für die Objekte in den Ausstellungen Neuer Heimatmuseen signifikante Materialien gibt³⁴, zum anderen, ob Neue Heimatmuseen einem gängigen Bild von Heimatmuseen entsprechend, im Vergleich zu anderen Museumstypen tendenziell sehr viele Objekte ausstellen und räumlich sehr dichte Ausstellungen zeigen. Die Ermittlung der Raumflächen ermöglichte zudem einen Überblick über die räumliche Verteilung und die Verhältnisse der Museumsräume untereinander.

Darüber hinaus waren die Zählungen und Messungen hypothesengenerierend. Direkte Folge waren die Hypothesen, dass ein Zusammenhang zwischen den zur Verfügung stehenden Räumen und den Sammlungsschwerpunkten besteht, dass spezifische Themenbereiche konnotativ mit spezifischen Materialien verbunden werden und dass die Entwicklung der Räume über die Zeit mit der zunehmenden Wahrnehmung vielfältigerer Aufgaben und Funktionen durch die Museen einhergeht, was sich in der Ausweitung der Räume aufgrund erhöhten Platzbedarfs und der Einrichtung einer Vielzahl an kleinen Bereichen mit unterschiedlichen Funktionen widerspiegelt, die sich teilweise überschneiden. (Ellwanger et al. 2013, 27-28)

³³ ‚Textil‘, was sowohl eine Materialkategorie als auch eine Verarbeitungsweise bezeichnen kann, wird hier als Kategorie zur Materialbestimmung verstanden.

³⁴ Dazu bestand die Hypothese, dass die meisten Objekte aus Holz und Metall bestünden. Sie basierte auf Eindrücken des Forschungsteams aus der bisherigen Beschäftigung mit Heimatmuseen und konnte durch die Erhebung verifiziert werden.

Um Vergleichbarkeit sicher zu stellen, beschränkten sich die Zählungen und Messungen auf den Zeitpunkt des jeweils letzten Forschungsaufenthaltes an den Museen während der Grunddatenphase. Nachträglich stattgefundenen Veränderungen der Museen wurden nicht berücksichtigt. Als Material wurden dabei Zählungen von 7687 Objekten und deren Materialien erhoben.

Notizen und individuelle Datenaufnahmen

Die individuellen Notizen der Forschenden begleiteten die Forschungsaufenthalte. Sie dienten ihnen dazu, persönlich Relevantes und den Prozess der Datenaufnahme festzuhalten, beispielsweise Thesen, Auffälligkeiten, Skizzen von Räumen, Gedanken zum eigenen Forschungsschwerpunkt oder Informationen aus informellen Gesprächen mit Museumsakteur*innen. Persönlich die einzelnen Forscher*innen betreffend, wurden die Notizen nicht offen dem gesamten Team zur Verfügung gestellt. Alle relevanten Informationen wurden bei Teamsitzungen weitergegeben. Ebenso verhielt es sich mit den Daten, die die Forschenden individuell, also außerhalb der Grunddatenerhebung erhoben. Auch diese wurden, insofern sie für die anderen Forschenden nützlich sein könnten, ausgetauscht.

Literatur zu den Museen

Aufbauend auf dem Grundbestand an Literatur zur Vorbereitung der Forschungsaufenthalte, wurde vor Ort und auch über die Forschungsaufenthalte hinaus konstant Literatur zu den Museen recherchiert, ausgewertet und als Quelle genutzt, beispielsweise für Überblicksdarstellungen, als Ergänzung und Vertiefung der Kerndaten für die Grunddatenerfassung und die vergleichende Bestandsanalyse oder zur Vorbereitung der anschließenden vertiefenden Forschungsschwerpunkte. Zwar wurde von einer zum Zweck eines Vergleichs untereinander, anfänglich angedachten Dokumentation der gesamten Themenbereiche der Bibliotheksbestände der Museen abgesehen, die Recherche in den hauseigenen Bibliotheken stellte sich aber dennoch als sehr gewinnbringend dar, da sie häufig Spezialliteratur mit thematisch engen Bezügen zum Museum boten.

3.2.3 Auswertung und Datenbasis für die zweite Erhebungsphase

In seiner Gänze überstieg das Material aus der Grunddatenphase den erwarteten Umfang. Dies hatte mehrere Gründe, von denen ich die Offenheit während der Datenaufnahme, die schrittweise Anpassung der Methoden über den Verlauf der Grunddatenerhebung und das Vorhaben, eine breite Basis zu schaffen, als die Wichtigsten ansehe. Trotz einer Fokussierung darauf, möglichst aussagekräftiges Material zu sichern und zu generieren, führte ihre Kombination dazu, dass die ersten Forschungsaufenthalte, wie oben angedeutet, die Tendenz zu einer Gesamtdokumentation zeigten. Dies war insofern erwartbar gewesen, als es sich um die Pilotphase handelte und es eine Basis für die weiteren Aufenthalte zu schaffen galt. Diese Tendenz schwächte sich über den Verlauf der Grunddatenerhebung ab, da sich mit jedem Forschungsaufenthalt klarer zeigte, welche Daten für die vergleichende Bestandsanalyse von Bedeutung sein würden. Unerwartet war für das Forschungsteam hingegen die Diversität der Museen. Um diese in ihrem Spektrum abbilden zu können, war die Aufnahme von zusätzlichem Material nötig, beispielsweise weiterer Fotografien und Dokumente.

Hinsichtlich der Auswertung des Datenmaterials stellten diese Diversität und der Umfang des Materials das Forschungsteam vor die Herausforderung, eine Auswahl treffen zu müssen. Diese orientierte sich zweckdienlich daran, welche Auswertungen als Basis für das gesamte Team am gewinnbringendsten sein würden. Zudem musste auch ein Format gefunden werden, um der Diversität Rechnung zu tragen und diese abbilden zu können. Das Forschungsteam entschied sich darum dafür, die Audiodateien über Transkriptionen und Verschlagwortungen und das Gesamtmaterial durch Überblicksdarstellungen zu zentralen Leitthemen vertiefend aufzuarbeiten. In so genannten ‚Museumsbiografien‘ führte es zudem die Aufarbeitungen zu den Leitthemen mit den individuellen Besonderheiten der einzelnen Museen zusammen, um der Unterschiedlichkeit bzw. Vielfalt der Museen Rechnung zu tragen.

Sicherung des Materials, Transkription und Aufbereitung der Audiodateien

Um das Material für Auswertungen und als Grundlage für die weitere Forschung verfügbar zu machen, wurde es vor Ort und anschließend an die Forschungsaufenthalte gesichert,

strukturiert geordnet und zentral und leicht zugänglich abgelegt, so dass es dem gesamten Team jederzeit zur Verfügung stand³⁵.

Die Audiodateien wurden durch Transkriptionen aufbereitet. Dabei wurden die Interviews bevorzugt. Unterstützt durch wissenschaftliche Hilfskräfte wurden sie fast vollständig transkribiert.³⁶ Zudem erfolgten Transkriptionen einzelner ausgewählter Begehungsmitschnitte, die in der Folge informell genutzt und keiner schlussendlichen Darstellung und vergleichenden Auswertung unterzogen wurden.

Die Interviews wurden auf der Grundlage der Transkriptionen in so genannten ‚Interviewsynopsen‘ weiter aufbereitet, um sie der Analyse zugänglich zu machen. Bei diesen handelt es sich um Zusammenstellung der Antworten zu den relevantesten Fragen der Leitfäden, die allen Interviewpartner*innen gestellt wurden. Diese übersichtliche Darstellung vereinfachte es, die Antworten im Vergleich zueinander auszuwerten und allgemeine Aussagen über die Kooperationsmuseen zu treffen. Inhaltlich behandelten die Antworten die Bedeutung der Museen für die Interviewpartner*innen, den Ort und die Region; die Alleinstellungsmerkmale der Museen, das Verständnis als Neues Heimatmuseum; die Aufgaben des Museums nach Einschätzung der Interviewpartner*innen, die persönliche Wahrnehmung der Museen; die Einschätzung der Außenwahrnehmung; die Frage nach dem Objekt mit dem meisten Bezug zu Heimat und Region, nach eventuellen Veränderungswünschen und nach der Einschätzung der Zukunft des jeweiligen Museums.

³⁵ Zu allen aufgenommenen Daten wurden Übersichten erstellt. Die digitalen Daten wurden auf einem zentralen Rechner abgelegt und über eine externe Festplatte gesichert. Die analogen Daten wurden in Ordnern und Sammlern abgelegt. Grob geordnet wurde dabei immer erst nach den fünf Museen und nach den unterschiedlichen Datentypen. Für die Fotografien wurden, entsprechend der Dokumentation vor Ort, die Nummern der Aufnahmen gemeinsam mit dem Museum bzw. dem Ort der Aufnahme, dem jeweiligen Museumsraum und dem Motiv in Excel-Tabellen festgehalten. Die Interviews wurden nach dem jeweiligen Museum, der/dem Interviewpartner*in und dem Datum betitelt. Die Dokumente wurden nach Themenbereichen geordnet.

³⁶ Lediglich auf drei der 35 Interviews wurde verzichtet. Eines davon war als Gruppeninterview lediglich ein Versuch der Möglichkeit gewesen, eine sehr große Gruppe von mehr als zehn Personen auf einmal zu interviewen. Dem Forschungsteam, das damit bisher keine Erfahrungen hatte, gelang dies nur bedingt, so dass die Audioaufnahmen aufgrund der vielen Gesprächspartner*innen nur schwer zu transkribieren gewesen wären. Zudem waren die Antworten nicht mit den übrigen Interviews im Vergleich auswertbar. Darum wurde auf eine Transkription dieses Interviews verzichtet. Die beiden anderen Interviews, die die Inventarisierung zum Thema hatten, hatten eher informellen Charakter und waren als Grunddaten nicht für das gesamte Team relevant, weshalb von einer Transkription abgesehen wurde.

Forschenden Methoden- und Datentriangulation

Triangulation fand im Rahmen meiner Forschungsarbeit gleich auf mehreren Ebenen statt. Forschendentriangulation geschah durch das Zusammentragen der Daten durch mehrere Forschende, vor allem während der Grunddatenerhebung. Methodentriangulation ist über die Kombination aus Feldforschung, Grounded Theory³⁷ und den zum Einsatz kommenden Auswertungsmethoden gegeben (Vgl. hierzu Denzin 1970). Die Auswertung unterschiedlicher Datentypen in Kombination miteinander und dabei die Betrachtung des Forschungsgegenstands aus mehreren Blickwinkeln sind nach Flick als Datentriangulation zu fassen (Flick 2008, 11).

Auswertungen und Aufarbeitungen zu Leitthemen

Während der Grunddatenphase und auch im weiteren Forschungsverlauf wurde das gewonnene Material unter verschiedenen Gesichtspunkten hinsichtlich Leitthemen aufbereitet und ausgewertet. Dies diente der gemeinsamen Erschließung der Datengrundlage für das gesamte Forschungsteam und war zugleich Grundlage für Darstellungen gegenüber den übrigen am Forschungsteam beteiligten Akteur*innen aus den Museen und dem wissenschaftlichen Beirat, beispielsweise in regelmäßig abgefassten Zwischenberichten sowie als Diskussionsgrundlage bei den Arbeits- und Beiratssitzungen oder der Begleitforschung.

Zur Bearbeitung des Materials wurden festgelegte Themenbereiche schwerpunktmäßig durch einzelne Teammitglieder bearbeitet. Diese nahmen gezielt Auswertungen zu den Themenbereichen vor, die anschließend als vergleichende Überblicksdarstellungen in der Gruppe wieder zusammengeführt wurden. Zum anderen erfolgten direkte Austauschprozesse durch wechselnde Phasen der Gruppenarbeit. Auch diese führten zu Überblicksdarstellungen. In beiden Fällen wurden der Arbeitsprozess und die Ergebnisse in Protokollen und Berichten festgehalten. Je nach Themenbereich wurde auf die dazu relevanten Teile des erhobenen Gesamtmaterials zurückgegriffen. Die Datentypen wurden dabei trianguliert ausgewertet, beispielsweise Informationen aus den Interviews in Kombination mit Dokumenten zur Museumsgeschichte oder Begehungsmitsschnitte in Kombination mit Fotografien.

Die Darstellungen erfolgten in der Regel als Überblicksdarstellungen in Form von Tabellen oder Stichpunkten, denen je nach Verwendungszweck die entsprechenden Auswertungen angefügt wurden. Als Leitthemen behandelten sie die Geschichte(n) der Museen, organisatorische Grundlagen, Akteursstrukturen, den Aufbau und die Inhalte der Ausstellungen, die Bestände und deren Verhältnisse zu den Ausstellungen, die Objekterfassung an den Museen, die Objekt- und Materialzählungen und die vom Museum genutzten Räumlichkeiten.

Museumsbiografien

In den ‚Museumsbiografien‘, die zu jedem Museum angefertigt wurden, sind alle als Grundlage für das gesamte Forschungsprojekt relevanten Daten zum jeweiligen Museum zusammengeführt. Dabei dienten die Leitthemen und die Auswertungen und Aufarbeitungen zu diesen als Orientierung. Die Museumsbiografien gingen jedoch über diese hinaus, indem sie auf die individuellen Besonderheiten der Museen eingingen und die Leitthemen über die Übersichtsdarstellungen hinaus vertieften. Sie bot damit sowohl erneut die Möglichkeit, Vergleiche zwischen den Museen zu ziehen, als auch ausführlich über die Besonderheiten der Museen zu informieren.

Für jede Biografie war jeweils ein Mitglied des Forschungsprojekts hauptverantwortlich. Die anderen Teammitglieder ergänzten und erweiterten die Biografien durch wechselseitige Korrektur. Zudem wurden die Biografien den Ansprechpartner*innen der Museen vorgelegt und Rückmeldungen bei der Überarbeitung berücksichtigt. Gerahmt und vereinheitlicht wurden die Biografien durch eine einheitliche Gliederung zu folgenden Bereichen:

- Geschichte des Museums (Vorgeschichte, Gründungsgeschichte, Gründungsfiguren, Perioden (signifikante Entwicklungsschritte/ Erweiterungen/ Veränderungen)
- Leiter*innen über die Zeit
- Organisationsstrukturen (Trägerschaften, Akteur*innen, Verhältnis von festen Stellen und ehrenamtlicher Tätigkeit, Finanzierung,)
- Art und Grad der Objekterfassung

³⁷ Die Grounded Theory und meine Verwendung dieser stelle ich im Verlauf des Kapitels vor.

- Räume und Gebäude (Geschichte, Typen, Gebäude, Außenstellen, Magazinorte, Größe, Zugänglichkeit, Erschließung und Funktionen der Räume und Gebäude, Objektstatus der Gebäude)
- Anzahl und Materialanteile der Objekte in den Dauerausstellungen
- Vorhandene Objektkonvolute im Vergleich (Erstkonvolute, Kongruenzen und Besonderheiten, Systematiken, Verhältnisse von Konvoluten in Sammlungen und Ausstellungen, ‚Karrieren‘ von Konvoluten)
- Konzeptionen (Weise der Konzeptionierung, Ursprungskonzeptionen, Neukonzeptionen, akademische Wechselwirkungen bei Neukonzeptionen in der ‚Professionalisierungsphase‘, inhaltliche Veränderungen in den Konzeptionen)³⁸

3.2.4 Zweite Erhebungsphase (vertiefende Erhebung)

In der zweiten Hälfte des Forschungsprojekts war es den Teammitgliedern freigestellt, in welchem Umfang sie für ihre vertiefenden Erhebungen das Material und die Ergebnisse der Grunddatenerhebung nutzen. Ich entschied mich dafür, darauf zurückzugreifen, da für mich dadurch bereits in vielen Punkten eine gewinnbringende Grundlage gegeben war, auf welche ich bei der Vorbereitung und Durchführung meiner vertiefenden Forschungsaufenthalte aufbauen konnte.

Das bis dahin erhobene und, wie erwähnt, geordnete und teilweise ausgewertete Gesamtmaterial der Grunddatenerhebung nutzte ich dabei als Ausgangspunkt zur Vorbereitung meiner vertiefenden Forschungsaufenthalte, für die ich jedes Museum erneut besuchte. Mit dem Ziel, dieses um relevantes, noch nicht erhobenes Material zu meinem Forschungsschwerpunkt zu ergänzen und zugleich Dopplungen zu vermeiden, unterzog ich zunächst das Gesamtmaterial einer groben Sichtung mit dem Hinblick auf meine Forschungsfragen. Vor einem weiteren Besuch sichtete ich dann das zum jeweiligen Museum vorhandene Material erneut, möglichst detailliert. Daran ausgerichtet passte ich mein Vorgehen während der zweiten Forschungsphase und zwischen den einzelnen Aufenthalten an, um meine Forschungsfragen möglichst präzise zu beantworten. Dabei

³⁸ Im weiteren Verlauf des Projekts wurden die Museumsbiografien über die Darstellung der Ergebnisse der Grunddatenphase hinaus weitergeführt. Dabei wurden auch Veränderungen an den Museen im weiteren Verlauf der Forschung berücksichtigt, so dass nun, am Ende des Projekts, zu jedem Museum eine aktuelle Museumsbiografie vorlag.

orientierte ich mich am Forschungsstil der Grounded Theory (Glaser/Strauss 1967/1998, Strauss/Corbin 2010).

Datenerhebung und -analyse in Anlehnung an Grounded Theory

Die Grounded Theory ist ein inzwischen weitreichend bekannter und interdisziplinär eingesetzter Forschungsstil aus der qualitativ-interpretativen Sozialforschung, „zur Entdeckung von in Daten gegründeten Theorien“ (Legewie 2006, 2). Er zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass Planung, Datenerhebung, Datenanalyse und Theoriebildung nicht in sequentieller Abfolge, sondern parallel zueinander stattfinden und als funktional voneinander abhängig verstanden werden. Zur Theoriebildung kommt es durch permanenten „Wechsel zwischen Handeln (Datenerhebung) und Reflexion (Datenanalyse)“. (Legewie 2006, 3) Begründet wurde dieser Forschungsstil durch die Sozialwissenschaftler Barney Glaser und Anselm Strauss, die ihn 1967 in der Publikation *The Discover of Grounded Theory* (Glaser/Strauss) vorstellten.

Durch die Anlage des Forschungsprojekts und die Phase der Grunddatenerhebung waren bereits Fragestellungen, Fokussierungen und zeitlich begrenzte Arbeitspläne für meinen Forschungsschwerpunkt und meine zweite Erhebungsphase vorhanden. Bereits dies steht zu mehreren Eckpunkten der Grounded Theory im Gegensatz: Die Ausgangsfrage im Rahmen des Verfahrens der Grounded Theory wird erst im Prozessverlauf entwickelt, aufgrund der Diskursivität der Analyse ist in der Regel eine Dateninterpretation durch mehrere Forschende nötig und das Ende des Forschungsprozesses wird durch theoretische Sättigung erreicht, nicht durch ein konkretes Datum (vgl. hierzu auch Strübing 2014, 94, zu forschungsorganisatorischen Rahmenbedingungen). Schon allein aufgrund dieser Punkte kann es sich bei meinem Vorgehen nur um eine *Orientierung* an Grounded Theory handeln. Was ich allerdings von der Grounded Theory als gewinnbringend übernahm, war einerseits die lediglich von Strauss vertretene Überzeugung, dass theoretisches Vorwissen als Teil der

Erhebung anerkannt und in diese integriert werden muss.³⁹ Im Fall meiner Arbeit handelt es sich dabei um die Anerkennung und Integration meines Vorwissens hinsichtlich der eigenständigen Erhebungsphase. Dieses Vorwissen speist sich in meinem Fall, zu Beginn meiner zweiten Erhebungsphase, stark aus der Phase der Grunddatenerhebung. Im Sinne Strauss' verstand ich dieses Vorwissen als Annahmen und Vorkenntnisse in Form sensibilisierender Konzepte und nutzte es, um meine Wahrnehmung, die Datenauswahl und die Datenanalyse zu strukturieren.

Andererseits war es für mich gewinnbringend meine Methoden nicht lediglich einmal, zu Beginn der zweiten Erhebungsphase, festzulegen und anschließend für die gesamte Phase unverändert beizubehalten, sondern sie während der zweiten Phase auch zwischen den Erhebungen an den einzelnen Museen anzupassen.

Ergänzungen des Materials aus der Grunddatenphase

Da sich die in der Grunddatenphase genutzten Erhebungsmethoden auch in ihrer Kombination zur Beantwortung meiner Forschungsfragen optimal eigneten und ich so zugleich sehr gut auf das Grunddatenmaterial aufbauen konnte, nutzte ich diese in der zweiten Erhebungsphase grundlegend weiter. So unterschieden sich die gewonnenen Datentypen nicht grundlegend von denen der Grunddatenerhebung. Ich veränderte lediglich die Schwerpunkte und passte die Methoden vor allem inhaltlich und hinsichtlich des Fokus meinem Forschungsschwerpunkt an.

Fotografien

Fotografien dienten mir als Gedächtnisstütze und für den Vergleich von Raumsituationen

³⁹ Nach der Veröffentlichung von *The Discovery of Grounded Theory* bildeten die beiden Forscher zwei unterschiedliche Richtungen der Grounded Theory aus. Ich folge der Richtung der Grounded Theory, wie sie Anselm Strauss einschlug und ausarbeitete, teilweise gemeinsam mit Juliet Corbin. Der Sozialwissenschaftler Jörg Strübing bezeichnet die von Anselm Strauss eingeschlagene und teilweise mit Juliet Corbin ausgearbeitete Richtung als „pragmatisch inspirierte“ Variante, in Abgrenzung zu der Richtung Barney Glasers, die er als „empiristische Variante“ bezeichnet. (Strübing 2004, 8) Ihm zufolge unterscheiden sich diese Varianten vor allem darin, wie mit theoretischem Vorwissen umgegangen wird und inwieweit die mit Hilfe der Grounded Theory gewonnenen Theorien überprüft werden müssen. Während Strauss sich für eine Verifikation der gewonnenen Theorien ausspricht und theoretisches Vorwissen zum Teil seines Verfahrens macht, spricht sich Glaser gegen eine notwendige Verifizierung der gewonnenen Theorien als Bestandteil der Theoriegenerierung und gegen die Einbindung theoretischen Vorwissens in das Verfahren aus (Strübing 2004, 63-73).

sowohl zwischen den Museen, als auch innerhalb der einzelnen Museen und im Abgleich zu den Situationen während der ersten Forschungsaufenthalte. Die fotografischen Dokumentationen aus der Grunddatenphase ergänzte ich dazu gezielt um Aufnahmen, die die Veränderungen an den Museen seit den ersten Forschungsaufenthalten abbildeten und um solche, die mir für die Arbeit zu meinem Schwerpunkt noch fehlten, z.B. von Details aus den Räumen oder weiteren Außenanlagen. Bei zeitgleich mit den Kolleg*innen durchgeführten Aufenthalten verständigten wir uns vor Ort über gemeinsam nutzbare Fotografien, um doppelte Anfertigung zu vermeiden und sicherten diese direkt gemeinsam. Insgesamt erweiterte sich das Bildrepertoire dabei um etwas mehr als 3600 Bilder gegenüber der Grunddatenerhebung.

Dokumente

Den Bestand an Dokumenten aus der Grunddatenphase ergänzte ich um Dokumente zur Entstehung der Ausstellungen, die Informationen zum Verhältnis der Akteur*innen boten und über deren Position bei der Entstehung der Ausstellungen Aufschluss gaben. Außerdem ggf. um weitere Grundrisse und Konzepte, die während der Grunddatenerhebung nicht erfasst worden waren.

Begehungen

Meine Begehungen führte ich jeweils zu Beginn der Forschungsaufenthalte durch. Dabei legte ich den Fokus auf Veränderungen der Dauerausstellungen auf für Besuchende mögliche Wege durch die Ausstellungen, Durchblicke und Verweise zwischen den Ausstellungen und der Umgebung der Museen, Aufteilung der Räume und den Einsatz von Gestaltungs- und Vermittlungselementen. Die Begehungen begleitete ich durch schriftliche Notizen.

Gemeinsame Begehungen

Nach informellen Vorgesprächen führte ich bei Bedarf weitere gemeinsame Begehungen mit den Ansprechpartner*innen der Museen oder anderen zu diesem Themenfeld kompetenten Museumsakteur*innen durch. Der Schwerpunkt dieser Begehungen lag auf der Entstehung der Dauerausstellungen. Die Akteur*innen waren dabei dazu angehalten,

mir Auskunft darüber zu geben, wer an den Dauerausstellungen in welcher Funktion mitgewirkt hatte, von wann welche Bereiche und Elemente stammten und wie Entscheidungen bei der Einrichtung der Ausstellungen getroffen wurden. Bei zwei der Museen konnte ich aufgrund der Datenlage aus den ersten Begehungen und informellen Gesprächen auf diese Begehungen verzichten.

Interviews

Für die Interviews entwickelte ich neue Leitfäden, die speziell auf meine Forschungsfrage und mein Forschungsinteresse zugeschnitten waren⁴⁰. Der Leitfaden beinhaltete jeweils offene Details der Geschichte der Museen hinsichtlich der Räumlichkeiten, der Konstellation und dem Verhältnis der Akteur*innen, dem Verhältnis von Innen- und Außenräumen, der Aktualität der Museen, der Entstehung von Veränderungen, Einflüssen auf das Museum von außen und der Nutzung der Räumlichkeiten. Mit Ausnahme des Lötschentaler Museums, an dem zu diesem Zweck ein kürzeres informelles Gespräch als Ergänzung der Informationen aus der Grunddatenphase genügte, führte ich an jedem Museum ein solches Interview mit dem/der jeweiligen Ansprechpartner*in durch.

Informelle Gespräche mit weiteren Museumsakteur*innen und Personen aus dem Umfeld der Museen

Über die im Vorfeld geplanten Begehungen und Interviews hinaus führte ich mehrere ungeplante oder kurzfristig sich ergebende informelle Gespräche mit Museumsakteur*innen und Personen aus dem Umfeld der Museen. Da sie überwiegend in den Orten oder zumindest den Regionen, in denen sich die Museen befinden, ansässig waren, erweiterte der Austausch mit Ihnen mein Kontextwissen zum Museum teils erheblich, beispielsweise hinsichtlich der touristischen und wirtschaftlichen Entwicklungen in der Region seit der Gründung der Museen, deren Eingebundenheit und Stellung am Ort und in der Region oder der Bedeutung der Sammlungen und Ausstellungen im Hinblick auf die Lokalgeschichte. So schärfte beispielsweise ein Gespräch mit einem Bodendenkmalpfleger im Werratalmuseum Gerstungen, der an Ausgrabungen in der Region mitwirkte und an einer Ausgrabung im Schlosshof des Museums beteiligt war, mein

⁴⁰ Ein Beispiel für einen solchen Interviewleitfaden findet sich im Anhang (Anhang 1)

Verständnis für die zentrale Rolle der Keramik in dieser Region oder eine Unterhaltung mit dem Besitzer des Gutshofs, auf welchem ich während meines Aufenthalts wohnte, meinen Blick auf die veränderte Situation der Viehwirtschaft in der Region Angeln, die zu diesem Zeitpunkt ihre Glanzzeit hinter sich gelassen hatte. Auf ähnliche Weise ließen mich die vor Ort tätigen Museumsakteur*innen an ihrem Wissen teilhaben, das besonders zu ihren liebsten Ausstellungsbereichen kaum fassbare Vertiefungen finden konnte. Diese Gespräche waren zwar nicht zentral und flossen nur am Rande in die vorliegende Arbeit ein, waren aber dennoch bedeutend genug um sie nicht außer Acht zu lassen.

Notizen

Wie für ein klassisches Feldforschungstagebuch und das Verfahren der Grounded Theory üblich, begleiteten Notizen und Memos meine Arbeit in allen Phasen und bildeten deren Grundlage – von der Vorbereitung, über die Forschungsaufenthalte bis hin zur Auswertung und Verschriftlichung der Ergebnisse. Die Notizen dienten als Protokoll der Aufenthalte, als Gedächtnisstütze, als Ideenpool, zur Strukturierung der Daten, zum schnellen Skizzieren und spontanen Festhalten von Eindrücken, als Anhaltspunkte zur Strukturierung der Forschungsarbeit (sowohl im Feld als auch bei der Verschriftlichung). Entsprechend wurden sie, bis auf die Memos, nicht strikt systematisch ausgewertet, sondern in unterschiedlichen Momenten des Arbeitsprozesses herangezogen, um diese vorzubereiten, zu begleiten und produktiv zu ergänzen.

Austausch von gemeinsam nutzbarem Material mit den Kolleg*innen

Über die vertiefenden Feldforschungsaufenthalte erfolgte anschließend stets ein Austausch im Team. Dabei wurde über den Verlauf und das gewonnene Material berichtet. Dies bot die Gelegenheit, sich über gemeinsam nutzbares Material zu verständigen und dieses mit den Kolleg*innen auszutauschen. Dabei erwies sich der Zugang zur Wissensproduktion der Museen über verschiedene Perspektiven als gewinnbringend. Die einzelnen Analysen gaben Aufschluss auf die implizite und explizite Wissensproduktion der untersuchten Museen, jede unter einem anderen Blickwinkel auf den jeweiligen Schwerpunkt (Gender, Ethnizität, Natur, Bestandsbildungsprozesse, Räume, Repräsentation von Heimat). Durch den Austausch wurde eine gegenseitige Ergänzung möglich. An Material übernahm ich knapp

600 Fotografien der Kolleg*innen, um meinen Bestand zu ergänzen und andere Blickwinkel zur Verfügung zu haben, die diese teilweise eingenommen hatten.

Aufbereitung der Daten

Da sich dies bei der Grunddatenerhebung bewährt hatte, sicherte und ordnete ich meine Daten nach Museen und Datentypen. Dies hatte auch den Vorteil, dass ich die Daten aus den beiden Phasen übersichtlich zusammenführen konnte. Ich verzichtete auf die komplette Transkription der Interviews. Stattdessen entschied ich mich dazu, für deren Auswertung Teiltranskriptionen relevanter Abschnitte anzufertigen. Gruppendiskussionen des Forschungsteams waren eine zusätzliche bereichernde Plattform zur weiteren Aufbereitung der Daten und im weiteren Verlauf auch zur inhaltlichen Diskussion von Thesen und Ergebnissen. Die Bilder und Interviews, die mir Aufschluss zu meiner Forschungsfrage boten, kodierte ich im Sinne der Grounded Theory.

3.3. Auswertung des Materials

Aus dem Gesamtmaterial wählte ich die für meine Fragestellungen relevanten Daten aus und wertete diese, häufig triangulierend aus, um eine Offenheit im Auswertungsprozess zu evozieren. Je nach bearbeiteter Fragestellung griff ich auf entsprechende Daten und Auswertungsmethoden zurück. Meine für die jeweilige Fragestellung ausgewählten Daten und genutzten Auswertungsmethoden, stelle ich im Folgenden dar. Sie bilden Kern und Abschluss dieses Kapitels. Meine Notizen brachte ich in alle Auswertungen ein. Diese werden aufgrund dessen nicht separat aufgeführt.

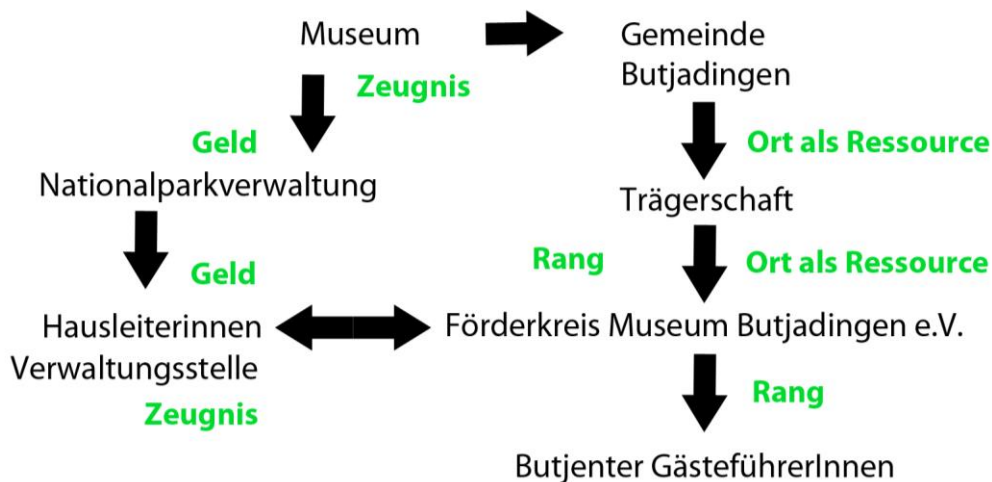
Grundlegende Darstellung der Museen

Die grundlegenden, eher faktischen Darstellungen der Museen, die vor allem ihre Entstehung, ihre Organisationsformen, ihre Eingebundenheit in die Umgebung und ihre Räumlichkeiten behandeln, erarbeitete ich aus einer Kombination der Dokumente, Interviews, Fotografien, gemeinsamen Begehungen mit den Museumsakteur*innen und Grundrissen. Zur Darstellung der Geschichte der Museen nutzte ich die Dokumente, welche Aufschluss über diese gaben und kombinierte sie mit den entsprechenden Stellen aus den Interviews. Zudem konnte ich auf Darstellungen in Zwischenberichten des Projekts und auf die Museumsbiografien zurückgreifen. Die Darstellung und Auswertung der räumlichen

Verhältnisse der Museen vollzog ich anhand der teilweise über die eigenen Messungen mit Hilfe des Distanzmessers ergänzten Grundrisse und den Fotos der Räumlichkeiten.

Akteur*innenverhältnisse

Die Grunddatenaufnahme und die Forschungsberichte ergaben bereits ein Bild der Akteur*innenverhältnisse. Umfassend Aufschluss über die Akteur*innenkonstellationen, auch in ihrer Entwicklung seit der ersten Museumsideen, erarbeitete ich mir durch die Kombination von Dokumenten, in denen diese dargelegt wurden, Befragungen der Museumsakteur*innen im Rahmen der Interviews und in informellen Gesprächen und durch eigene Beobachtungen während der Aufenthalte und darüber hinausgehenden Sitzungen. Ich ordnete die so gewonnenen Erkenntnisse über die Akteur*innenstrukturen mit Hilfe gewichteter Organigramme, die auch die Machtpositionen innerhalb zentraler Entscheidungsprozesse abbildeten.



7 Beispiel für ein gewichtetes Organigramm: Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel. Die Verteilungen sind ausschlaggebend, um räumliche Anordnungen durchsetzen zu können.

Veränderungen der Räumlichkeiten über die Zeit

Die Fotografien und Grundrisse boten mir die Möglichkeit, die Räumlichkeiten der Museen untereinander zu vergleichen und zudem Vergleiche zwischen den räumlichen Situationen während der ersten und zweiten Forschungsaufenthalte zu ziehen. Deren Veränderungen seit der Gründung der Museen konnte ich teilweise über Dokumente zu den Räumlichkeiten

und über die Interviews mit den Museumsakteur*innen rekonstruieren. Da mein Fokus vor allem auf den Veränderungen während der Forschungsphase im Vergleich zur Gründung der Museen lag, vertiefte ich die Recherchen vor allem auf diese Zeiträume und -punkte hin. Die Akteur*innenverhältnisse beim Zustandekommen von Veränderungen rekonstruierte ich über Dokumente und Interviews. Die unerwartete Dynamik an den Museen bot mir die Möglichkeit, nach den Gründen für räumliche Veränderungen und den diesen zugrundeliegenden Beziehungsstrukturen direkt anhand von stattfindenden Veränderungen zu forschen. Dazu wertete ich die Fotografien der veränderten Räumlichkeiten aus den beiden Erhebungsphasen in Kombination mit den entsprechenden Passagen aus den in der zweiten Phase geführten Interviews aus. Um die zentrale Frage nach den Wechselwirkungen zwischen Akteur*innen, Architektur und äußeren Einflüssen bei der Entstehung von Ausstellungen zu beantworten, wertete ich die gemeinsamen Begehungen mit den Akteur*innen, die Interviews und Fotografien in Kombination miteinander aus.

Besuchende

Rückschlüsse auf Herausforderungen für Besuchende, körperliche Voraussetzungen Besuchender der Ausstellungen und Bewegungsweisen innerhalb dieser leitete ich vor allem aus meinen eigenständigen Begehungen ab und rekonstruierte diese anhand der Fotografien. Barrierefreiheit wird in Verbindung mit Machtkonstellationen diskutiert um tiefere Erkenntnisse zur Forschungsfrage zu liefern.

4. Quer durchs Land: Die Kooperationsmuseen

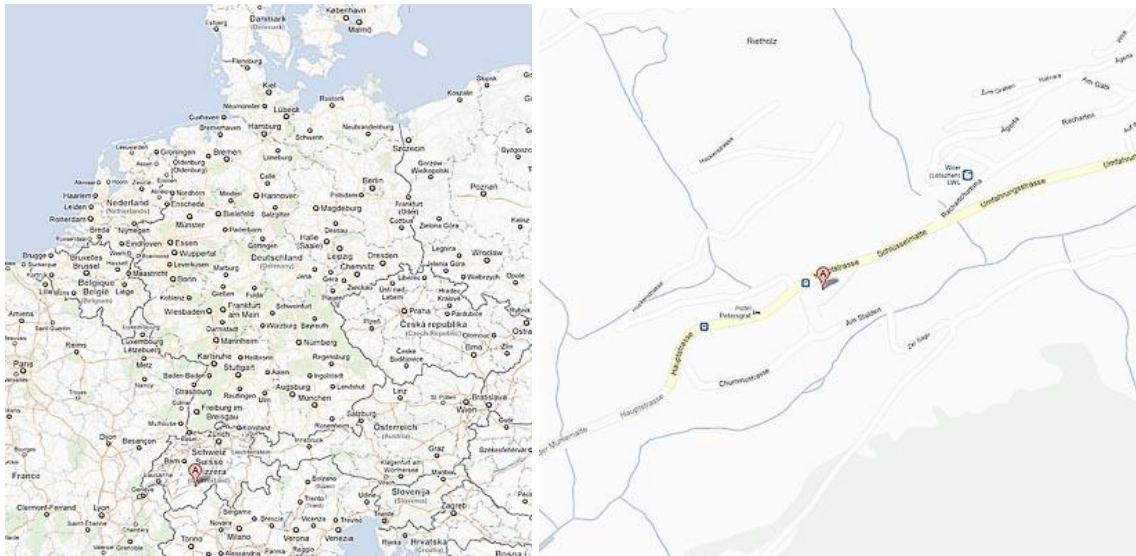
Die fünf im Zentrum der Untersuchung stehenden Museen repräsentieren eine weite Bandbreite des Typus ‚Neue Heimatmuseen‘. Ich stelle sie in diesem Kapitel einzeln vor, um einen detaillierten Überblick als Grundlage für die vergleichende Analyse zu bieten. Bei der Beschreibung gehe ich immer vom letzten Forschungsaufenthalt und den während diesem vorgefundenen Gegebenheiten aus.

4.1 Löttschentaler Museum

„Also für mich ist das Museum eigentlich ein Instrument um die Welt zu verstehen. [...] Und das kann ich durchaus auch, indem ich mich räumlich beschränke. Aber dann in die Tiefe dadurch komme.“ (Thomas Antonietti im Interview Antonietti/Kalbermatten)



8 Das Löttschentaler Museum



9 Das Lötschentaler Museum liegt in Kippel im Kanton Wallis.

Das Lötschentaler Museum befindet sich in Kippel im Schweizer Kanton Wallis. Es liegt dort zentral im historischen Ortskern und ist in einem einzigen Gebäude untergebracht. Lediglich einige wenige landwirtschaftliche Geräte sind zusätzlich in einer als Depot genutzten Scheune hinter dem Museum zu finden. Ausgewiesen ist das Museum von der zentral durch das Dorf führenden Hauptstraße aus. Ein Schild zeigt von dort aus den Weg zum Museum an. Weit ist es dann nicht mehr, nur einmal den ‚Museumsweg‘ hinunter. Eine direkte Anfahrt bis zum Museum ist mit dem Auto nicht möglich, aber auch nicht nötig, denn an der Straße gibt es Parkplätze und ein Parkhaus. Auch eine Bushaltestelle befindet sich dort. Auch zu Fuß, beim Wandern etwa über die Berge nach Kippel, ist das Museum leicht zu erreichen. Die Lage ist vorteilhaft. Egal wie man sich dem Museums nähert, man erreicht es ohne Schwierigkeiten. Die Sommertourist*innen sind die Hauptbesuchenden des Museums. Der Wintertourismus spielt sich stärker oben auf den Bergen ab. Er ist heute Haupteinnahmequelle des früher landwirtschaftlich geprägten Lötschentals. Nur wenige Wintertourist*innen kommen ins Tal und ins Museum.



10 Am Museumsweg ist das Lötschentaler Museum mehrfach ausgeschildert

Das Museum liegt am zentralen Platz im Ort. Im direkten Umfeld ist das ursprüngliche Dorf noch sehr gut zu erkennen. Auf dem Platz, zwischen den historischen Wohnhäusern und Scheunen, die Dorfkirche hinter dem Museum in unmittelbare Nähe, stellt sich für einen Moment das Gefühl ein, dass man nur mit den Fingern schnippen müsste und schon würde der Betrieb wie früher aufgenommen. In Gedanken öffnen sich die Ställe, und das Vieh wird auf die Weiden gebracht, die traditionellen Tätigkeiten der ehemaligen Landwirtschaft werden wiederaufgenommen. Die Geräusche der nahen Straße hören sich dabei an wie der Fluss, der sich durch das Tal schlängelt. Das Museumsgebäude fügt sich in dieses Bild. Die Gestaltung des Neubaus wurde den umliegenden historischen Gebäuden angepasst.



11 Was das wohl ist? Objekte außen am Museum machen aufmerksam.

Falls es nicht ein Transporthubschrauber ist, der sich unter die Geräusche mischt und einen beim Überflug wieder in die Gegenwart ruft, so sind es die Kleinigkeiten an den Häusern, die Erneuerungen und Anbauten, die gepflasterten Wege, die Laternen. Alles ist dezent und führt die Tonalität der ursprünglichen Farben weiter, aber es ist eben nicht das Alte. Und es finden sich noch stärkere Brüche. Lenkt man den Blick vom Museum und den alten Häusern weg auf den zentralen Platz, an dem sie sich befinden, weist die bunte Plastikrutsche auf dem Spielplatz in seiner Mitte auf die Gegenwart. Und auch das dahinterliegende Seniorenheim macht mit zeitgemäßer Architektur das Aktuelle gegenwärtig.



12 Kinder und Greise in nächster Nähe: Aus den Fenstern des Museums sieht man auf den Vorplatz mit Spielplatz und auf das benachbarte Altersheim.

Das Museumsgebäude nimmt die Südseite des Platzes ein. Im Kontrast zu den umliegenden Gebäuden, die eng aneinander stehen, steht es frei, als Einzelgebäude exponiert, mit Raum zu allen Seiten. Besuchende, die von der Straße aus den Museumsweg entlanggehen, nähern sich der Vorderseite des Museums, das erscheint, sobald man aus dem Weg auf den

Platz tritt. Dabei gibt es sich durch den am Gebäude angebrachten Schriftzug ‚Lötschentaler Museum‘ klar zu erkennen, begleitet meist durch eine Plache zur aktuellen Ausstellung. Zudem weisen einzelne am Gebäude präsentierte Objekte darauf hin, dass es ein Museum ist.



13 Die Plache am Haus wird zu jeder Sonderausstellung erneuert. Ohne sie und den Schriftzug wäre das Museum kaum zu erkennen.

Eröffnet wurde das Lötschentaler Museum 1982, in einem extra für das Museum errichteten Neubau, in dem es sich heute noch befindet. Die ursprüngliche Idee zur Gründung des Museums und die Initiative gehen zum einen über ein Jahrzehnt weiter zurück und sind zum anderen direkt mit der Ursprungssammlung des Museums verbunden, auf der dieses aufbaut und das heute noch ein wichtiger Teil von ihm ist. Diese Sammlung gehörte Albert Nyfeler, der 1906 als Maler ins Lötschental kam, um die Pfarrkirche in Kippel auszumalen (Bellwald/Antonietti 2002, 70) und dem Tal bis zu seinem Tod verbunden blieb. Vom Tal begeistert, hielt er es, seine Bevölkerung, die Landschaft und Kultur fest, indem er malte, fotografierte und eine einmalige Sammlung anlegte, bestehend vor allem aus Alltagsgegenständen. In einem Interview im Jahr vor seinem Tod resümierte er seine Motive

in den knappen Sätzen „'Es hat niemand gesammelt. Und ich habe nur gesammelt, weil ich sah, es wird alles, es geht alles...'“ (Bellwald/Antonietti 2002, 71). Interviewt wird er dabei von Ignaz Bellwald, einem Lötschentaler, der auch heute noch im Tal lebt. Er entwickelt zu dieser Zeit gemeinsam mit Angela Jaggy, ebenfalls Lötschentalerin, die Idee zu einem Heimatmuseum auf der Grundlage der Sammlung Nyfeler. Als Nyfeler 1969 stirbt, wird die Idee umgesetzt. Zwei Faktoren sind dabei besonders entscheidend und prägen das Museum bis heute: Zum einen überlässt Nyfeler der Gemeinde Kippel die Sammlung, die zu diesem Zeitpunkt 230 Objekte umfasst, nur unter der Bedingung, dass diese in einem Museum präsentiert wird, zum anderen wird die Idee maßgeblich durch den Professor Arnold Niederer unterstützt, der zu diesem Zeitpunkt zugleich Leiter des Züricher Seminars für Volkskunde und, als ihm enger Vertrauter, Nachlassverwalter Nyfeler ist. Gemeinsam mit Züricher Volkskundestudierenden wird die Sammlung unter seiner Leitung und mit Ignaz Bellwald als Mitstreiter inventarisiert, es werden Hintergrundinformationen recherchiert und die Sammlung wird erweitert. Ziel dieser Aktivitäten war die Präsentation im Museum. (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen, 2014^a, 2) Bevor dieses eröffnete, fanden an unterschiedlichen Orten erste Ausstellungen auf Grundlage der Sammlung statt, unter anderem im Schulhaus von Kippel.

Derzeit leiten mit Thomas Antonietti und Rita Kalbermatten zwei Personen das Museum. Mit unterschiedlichen Schwerpunkten teilen sich die beiden die Aufgaben und die Verantwortung für die Entwicklung des Museums. Dabei bringen sie unterschiedliche Hintergründe mit: Thomas Antonietti ist Volkskundler. Er wirkte als Student bereits beim Aufbau des Museums mit und kehrte mit reichlich Arbeitserfahrung als Volkskundler und im Museumsbereich als Leiter zurück. Rita Kalbermatten stammt aus dem Lötschental und ist im Museumsbereich fortgebildet. Die beiden Leitungen werden durch mehrere ebenfalls am Museum mitwirkende Personen unterstützt. Eine Leiterin eines weiteren Museums im Wallis kümmert sich regelmäßig um die Inventarisierung des Lötschentaler Museums. Drei weitere entlohnte Kräfte unterstützen den alltäglichen Betrieb, übernehmen z.B. Empfang, Kasse und Führungen. Nicht fest durch entlohnte Stellen an das Museum gebunden, übernehmen zwei Externe ehrenamtlich vielfältige handwerkliche und sammlungsbezogene Aufgaben. Dafür wurden sie mit dem Titel des ‚Ehrenkonservators‘ ausgezeichnet.

Getragen wird das Museum von der 1977 gegründeten *Stiftung Lötschentaler Museum*. In deren Stiftungsrat sind die vier Gemeinden des Lötschentals vertreten (Kippel, Wiler, Blatten, Ferden). Sie finanzieren das Museum hauptsächlich. 30% seiner Finanzen kommen über Verkäufe und Eintrittsgelder hinein. Das ist eine beachtliche Eigenleistung, nicht nur für Heimatmuseen.

Die Errichtung und der Unterhalt des Museumsgebäudes sind Teil des Stiftungszweckes, so wie auch die Übernahme der Sammlung Nyfelters. (Stiftung Lötschentaler Museum, 1f). Mit dem Bau wurde 1980 begonnen. 1990 wurde der Zivilschutzkeller des neben dem Museum liegenden Seniorenheims ausgebaut. Dabei wurde das Museum um einen Kellerraum erweitert, der als Depot genutzt wird. (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen, 2014^a, 10) Diese Erweiterung und die erwähnte Scheune mit den landwirtschaftlichen Geräten sind die einzigen Veränderungen der genutzten Räumlichkeiten seit der Eröffnung des Museums. Außenanlagen kamen keine hinzu. Das Museum nutzt lediglich den Vorplatz vor dem Gebäude mit, vor allem für Veranstaltungen. Den Besuchenden dient er als Rast-, Ruhe- und Spielplatz, ebenso den Vorbeikommenden. Die einzigen Präsentationen außerhalb des Museumsgebäudes sind die am Gebäude präsentierten Objekte und einige größere landwirtschaftliche Geräte, die aus Platzgründen auf zwei Balkonen auf der Gebäuderückseite untergebracht sind.



14 Objekte auf den hinteren Museumsbalkonen

Der inhaltliche Schwerpunkt des Museums lag zunächst auf Alltagskultur und Wandel. Als sich dieser nicht mehr eignete, um das Museum gut innerhalb der Schweizer Museumslandschaft zu positionieren und sich gegenüber anderen Museen abzugrenzen, wurde er durch den Bereich der Alltagsästhetik ergänzt. Dieser wurde gewählt, da der Wunsch nach einem allgemeinen, universellen Thema mit Potential für Museum und Tal bestand. Der Bereich soll die symbolische Dimension der Alltagskultur mit einbringen, z.B. Bräuche, Feste und Rituale. (loetschtalermuseum.ch^a)



15 Das Treppenhaus ist Herz des Gebäudes des Lötschentaler Museums

Innerhalb des Gebäudes zeigt das Museum Ausstellungen auf vier Etagen, durch die sich mittig ein offenes Treppenhaus zieht. Die um dieses herumliegenden Ausstellungsbereiche besitzen keine durch Türen abgetrennten Räume, sondern lediglich durch Wände separierte Bereiche – mit Ausnahme zweier Räume im Untergeschoss, die ehemals Türen hatten, von denen noch die Türausschnitte übrig sind.



16 Blick in den Sonderausstellungsraum des Lötschentaler Museums

Das gesamte Obergeschoss wird für Sonderausstellungen genutzt, die regelmäßig, üblicherweise zweimal im Jahr, stattfinden. Die Dauerausstellung wurde von 2012 bis 2013 erneuert und anschließend wiedereröffnet. Im Untergeschoss widmet sie sich dem Thema ‚Brauchlandschaft Lötschental‘. In zwei bei der Erneuerung kaum veränderten Räumen werden dabei Masken gezeigt, in einem dritten illustrieren Filmsequenzen zu religiösen und kulturellen Phänomenen die akustische Seite des Brauchtums, vom Fußball-Fanclub bis zur Fastnacht. Im Erdgeschoss wechseln die Präsentationen, unabhängig von der aktuellen Sonderausstellung. Während des letzten Forschungsaufenthaltes waren Objekte dreier Vermisster ausgestellt, deren Überreste kurz zuvor aufgefunden worden waren. Die erste Etage umfasst Bereiche zu vier Oberthemen, die farblich und durch Wände voneinander separiert sind: ‚Frauenräume – Männeräume‘, ‚Mensch und Berg‘, ‚Kleid und Zeit‘ und ‚Bilderwelt Lötschental‘. Wie auch die Präsentation im Untergeschoss, bilden sie lokal relevante Themenbereiche, die zugleich „exemplarisch für universelle Sachverhalte“ stehen. In der neuen Dauerausstellung werden vermehrt audiovisuelle Medien eingesetzt. (Lötschentaler Museum 2013) Die übrige Präsentation der Objekte findet über für Museen übliche Präsentationsmittel wie Vitrinen, Podeste, Figurinen und Hängungen statt. Davon

heben sich lediglich eine rekonstruierte Küche und ein Teil einer Stube im ersten Obergeschoss ab (Bereich Frauenräume – Männerräume), in denen Objekte in nachempfunder Originalsituation präsentiert sind. Vorwiegend im Erdgeschoss finden über den Ausstellungsbetrieb hinaus auch Veranstaltungen statt, z.B. Vorträge oder Filmvorführungen, die mit dem Museum, seinen Ausstellungen und Themen in Verbindung stehen.



17 Blicke in Ausstellungsräume des Lötschentaler Museums

Das Museum wird von den Leitungen auf seiner Homepage als „Talgedächtnis und Kulturzentrum“ sowie „Ort der Kulturgütererhaltung und der Dokumentation, [...] Raum der Begegnung und des Austauschs“ beschrieben (loetschentalemuseum.ch^b). Zugleich versteht es sich als „permanente Baustelle“, dessen Ausstellungsbereich ständig verändert wird, durch neue Sonderausstellungen und Neuerungen in den Dauerausstellungen (loetschentalemuseum.ch^c). Zwar wurde für die Ursprungsidee der Begriff ‚Heimatmuseum‘ verwendet, Thomas Antonietti sieht das Lötschentaler Museum jedoch schon allein aufgrund dieses ihm schlussendlich gegebenen Namens, den er als neutral versteht, als von Beginn an Neues Heimatmuseum. Dass der Name „alles sein“ kann, deckt sich ihm zufolge mit dem, was das Museum tut und es vom Heimatmuseum abhebt,

nämlich einerseits die Gegenwart genauso wichtig zu nehmen wie die Vergangenheit und andererseits anhand des Eigenen des Tales Erkenntnisgewinn allgemeiner Art zu schaffen. (Interview Antonietti/Kalbermatten).

Das Museum kooperiert mit anderen Museen ähnlicher Ausrichtung, ist Mitglied des Verbandes der Museen der Schweiz und der Vereinigung der Walliser Museen. Darüber hinaus arbeitet es mit lokalen Partnern langfristig zusammen und wird je nach Sonderausstellungen von unterschiedlichen Institutionen unterstützt, je nachdem wer dafür jeweils gewonnen werden kann. (Interview Antonietti – Kalbermatten, loetschentalemuseum.ch^d)

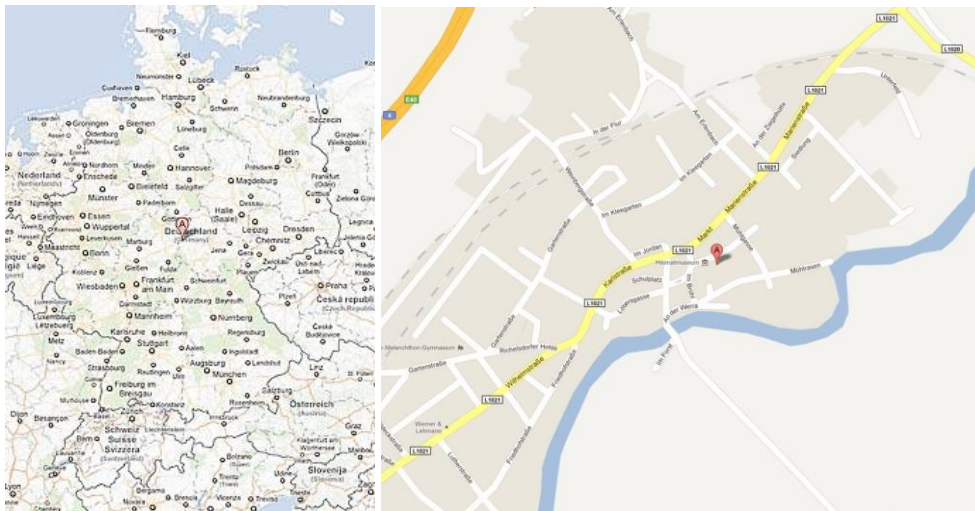
Die Akteurskonstellation am Lötschentaler Museum hat sich seit der Gründung verändert. Sie festigte sich mit der Zeit und wurde zunehmend professioneller und konstanter. In der Anfangszeit waren wechselnde Personen für die Führung des Museums verantwortlich und die Umsetzung von Ausstellungen erfolgte jedes Mal wieder durch unterschiedliche Beteiligte. 1992 wird eine feste Leitungsstelle und damit eine festere Struktur eingeführt. Die Stelle wird anschließend von drei aufeinander folgenden Leitungen ausgefüllt. Ab 2003 übernimmt das derzeitige Leitungsteam. Thomas Antonietti wird zunächst Leiter, Rita Kalbermatten bildet sich über Kurse des Internationalen Museumsrats (ICOM) fort und steigt mit in die Leitungsaufgaben ein. Gemeinsam strukturieren sie das Museum neu, klären die Kompetenzen unter den Beteiligten und etablieren die Struktur des heute bestehenden kleinen Teams und der klaren Aufgabenverteilung (Interview Antonietti/Kalbermatten). Heute liegt die Entscheidungsgewalt über das Museum vor allem bei den Leitungen.

Defizite und Schwierigkeiten werden einerseits in zu wenig Raum gesehen, um Objekte unterzubringen und ordnungsgemäß zu konservieren, andererseits in der Aufgabe, sich auch in Zukunft als Talmuseum zu behaupten, beispielsweise gegenüber dem Kanton als Geldgeber und vor dem Hintergrund entstehender Konkurrenz Museen – ein ehemaliger Museumsleiter eröffnete bereits ein ‚Kehricht-Museum‘, das als „Störpotential“ empfunden wird. (Interview Antonietti/Kalbermatten). Zum Abschluss des letzten Forschungsaufenthaltes war die neue Dauerausstellung bereits etabliert. Die langfristigen Pläne richteten sich vor allem auf eine Festigung der Strukturen.

4.2 Werratalmuseum Gerstungen



18 Das Werratalmuseum Gerstungen



19 Das Werratalmuseum liegt in Gerstungen in Thüringen

Das Werratalmuseum Gerstungen ist Teil des Ortes Gerstungen im Bundesland Thüringen. Es befindet sich dort im ehemaligen Schloss Gerstungen innerhalb des alten Ortszentrums auf drei Etagen des Hauptgebäudes und in zwei weiteren, separat begehbaren Räumen der unteren Etage. Darüber hinaus sind einige Objekte in einer Scheune deponiert (Interview

Drude^{a)}). Ausgewiesen ist es über mehrere Schilder direkt am Schloss und im Ort, sowohl an der Straße, für Autofahrer, als auch vom nahegelegenen Marktplatz aus, für Fußgänger*innen. Um auch einen Hinweis für die Radfahrer*innen zu setzen, die vermehrt als Tourist*innen in die Region kommen, ist angedacht, auch am nahegelegenen Werra-Radweg einen Hinweis auf das Museum zu platzieren. Erreichbar ist das Museum sehr gut sowohl zu Fuß als auch mit dem Auto und mit dem Rad. Parkplätze gibt es direkt vor dem Schloss. Der neu gestaltete Innenhof, über den man auch in das Museum und die beiden separaten Räume gelangt, bietet Fahrradständer und Tische und Bänke als Verweilmöglichkeiten.

Der, will man der Legende Glauben schenken, die die Ortsbewohner*innen erzählen, jedes Jahr auf dem Schloss nistende Storch ist nicht nur Gerstungens Wappentier, sondern vermittelt auch den Eindruck, dass das Schloss damit das Herz des alten Ortskerns ist. Ansonsten macht dieser durch baufällige Häuser, Leerstand und einem Gefühl der Langsamkeit und Schläfrigkeit den Eindruck, schon beseeltere Zeiten erlebt zu haben und heute hinter den stärker von Neubauten geprägten neuen Ortsteilen anzustehen.

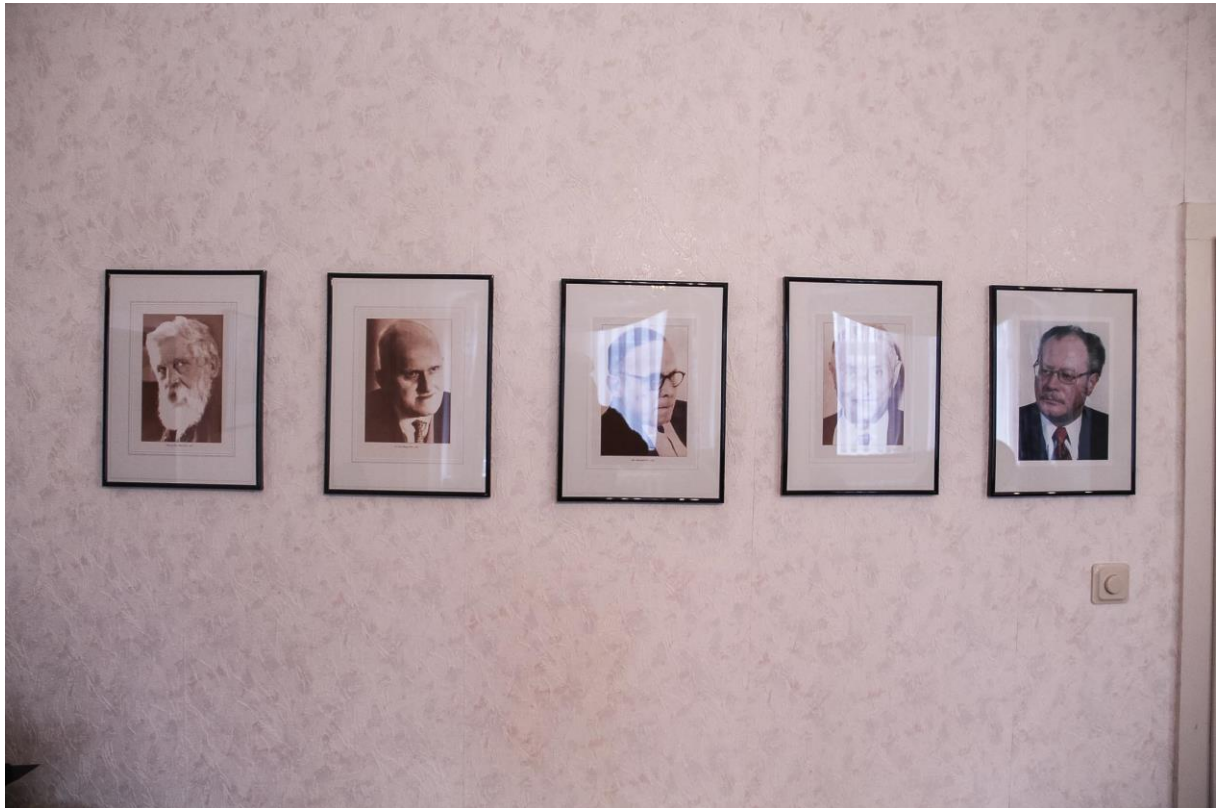


20 Eindrücke des alten Ortsteils von Gerstungen, in dem das Museum liegt, das Schloss mit Storchennest und das Museum als ausgeschilderte Attraktion.

Gerstungen lag bis zum Ende der DDR innerhalb des Sperrgebiets und es scheint bisweilen, als ob die Vergangenheit hier bis heute gegenwärtig ist; es scheint sich nicht viel getan zu haben und ein Geist von früher scheint hier und da sein Unwesen zu treiben. Zwar war es einer der größten Grenzbahnhöfe, aber sonst und gerade darum weitgehend abgeschottet. Lange Zeit vor allem durch die Kali-Industrie und in der DDR durch den Bahnhof geprägt, ist das Werratal heute eine zunehmend touristische Region. Freie Zimmer werden aber auch an Arbeitende der nahe gelegenen Opel-Werke in Eisenach vermietet.

Das Werratalmuseum hat seine Ursprünge bereits in den 1930er Jahren und besitzt damit die längste Geschichte der fünf untersuchten Museen. Sie lässt sich grob in drei Phasen unterscheiden: die Zeit des Nationalsozialismus und kurz zuvor, die Zeit der DDR und die Zeit der Bundesrepublik nach der Wiedervereinigung. Gegründet wurde das Museum 1932

als ‚Heimatmuseum Gerstungen‘. Die Initiative ging von einer Gruppe von Realschullehrern aus, die den Heimatgedanken stärken und eine Lehrsammlung anlegen wollten – Erich Stengel, Max Hauschild und Arno Volland, die alle drei bereits mit dem Sammeln pädagogischer Lehrgegenstände begonnen hatten. Sie nutzen außerdem eine bereits für das Gemeindearchiv begonnene Sammlung an. (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2014^b, 2ff)



21 In der von der Museumsleiterin so genannten ‚Ahnengalerie‘ im Versammlungsraum sind alle vorherigen Leitungen verewigt.

Arno Volland bewohnte die im Schloss eingerichtete Lehrerwohnung. Er war vor allem leidenschaftlicher Geologe und hatte als solcher bereits eine erste Sammlung angelegt. Diese wurde erweitert und es wurden Sammlungen zu weiteren als pädagogisch relevant befundenen Themengebieten ergänzt. Vor der Eröffnung als Museum wurden die Sammlungen zu Lehrzwecken genutzt, waren jedoch nicht für die allgemeine Öffentlichkeit ausgestellt und zugänglich. Auch sonst gab es vor der Eröffnung des Museums keine Ausstellungen, die mit diesem in Zusammenhang stehen.

Zunächst leitete vor allem Stengel den Aufbau des Museums. Er zog dann nach Weimar, woraufhin Volland mit der Aufgabe des Museumsaufbaus betraut und damit ab 1933 Museumsleiter wurde. Er übte diese Tätigkeit bis 1963 aus, mit einer Unterbrechung von sechs Jahren, von 1946-1952, in denen er wegen Mitgliedschaft in der NSDAP als Lehrer und Museumsleiter seiner Ämter enthoben war. Das Museum blieb in diesen Jahren geschlossen. 1952, jetzt in der DDR, bekam er eine Anstellung durch die Gemeindeverwaltung Gerstungen, die Leitung des Museums wurde ihm wieder übertragen und das Museum wurde neu eröffnet. Als er 1963 in die Bundesrepublik übersiedelt, übernimmt ein fünfköpfiger Museumsbeirat das Museum. Die Leitung übernimmt ehrenamtlich Karl-Heinz Schmedding, der am Grenzbahnhof bei der Eisenbahn beschäftigt ist. Er blieb bis 1991 Museumsleiter. Für die wissenschaftliche Betreuung des Museums war von 1964 bis 1990 das Thüringer Museum in Eisenach zuständig. Das Museum rückte in dieser Zeit zunehmend von der Ausrichtung ab, die Volland ihm gegeben hatte. Es wurde verstärkt zu einem Ort der Kulturpolitik mit einer Sammlungstätigkeit, die sich stärker auf Volksbildung und Volkssolidarität richtete. (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2012, 64-65; Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2014^b, 4).

Ab 1990 bemühten sich die Leiterin Brigitte Moog und eine Verwaltungskraft, Doris Stein, die beide von der Gemeinde eingesetzt wurden, darum, das Museum zu modernisieren und deutlicher zu konturieren. Sie legten ihre Arbeit jedoch bereits im folgenden Jahr wieder nieder, da es zu Zerwürfnissen mit Schmedding und dem Museumsbeirat kam. In der Folge leitete Johanna Schweizberger, ebenfalls ehemalige Bahnangestellte, das Museum bis 2005 ehrenamtlich. Anschließend wurde es durch 1-€-Kräfte betreut, bis 2007 Doris Drude (geb. Stein) an das Museum zurückkehrte und die Leitung übernahm, angestellt von der Gemeinde. Sie ist seitdem im Amt. Ursprünglich Versicherungskauffrau und Finanzökonomin, hatte sie sich als Quereinsteigerin im Museumsbereich fortgebildet. (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2012, 65 und 73; Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2014^b, 4).

Außer der Leiterin besitzt das Museum keine weitere feste Stelle. Eine von der Gemeinde bezahlte Reinigungskraft übernimmt regelmäßig die Raumpflege. Ansonsten wird das Museum auf ehrenamtlicher Basis durch wechselnde Akteur*innen unterstützt. Diese Kombination aus einer Leitung und wechselnden ehrenamtlichen Unterstützenden zieht

sich durch die Geschichte des Museums. Die Zusammensetzung veränderte sich dabei immer wieder. Im Verlauf des Forschungsprojektes war zu Beginn ein seit langem aktiver ‚Arbeitskreis Werratalmuseum‘, bestehend aus Gerstunger Bürgern, aktiv und intensiv an den Entscheidungsprozessen des Museums beteiligt. Zum Ende des Forschungsprozesses wurde dieser Arbeitskreis aufgelöst und ein neuer entstand, der sich fokussiert dem Ausbau des Keramikschwerpunkts widmete und stärker gemeinschaftlich mit der Leitung zusammenarbeitete. Zudem waren im Forschungsverlauf einzelne Mitarbeiter*innen zeitweise am Museum beteiligt, beispielsweise ein Bodendenkmalpfleger im Zuge von Ausgrabungen auf dem Museumshof und der Erstellung einer Sonderausstellung zu den Fundstücken sowie eine Mitarbeiterin des Museumsverbandes Thüringen, die die Museumsleitung regelmäßig unterstützte.

Getragen wird das Museum heute von der Gemeinde Gerstungen, die auch für den Erhalt des denkmalgeschützten Schlosses verantwortlich ist. Der 1990 gegründete Heimatverein bringt zusätzlich Spenden ein und finanziert Sonderaktionen (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2012, 74). Die Gemeinde stellte schon zur Gründung des Museums die nötigen Räume im Schloss zur Verfügung. Seither wechselte das Museum innerhalb des Schlosses mehrmals seine Räumlichkeiten und wurde beispielsweise um die separat über den Hof begehbaren Räume und die Scheune erweitert. Außenanlagen kamen dabei nicht hinzu. Der Innenhof ist neben der genannten Scheune, in der ein paar Objekte untergebracht sind, seit jeher der einzige Platz, der außerhalb des Schlosses durch das Museum mitgenutzt wird, vor allem für Veranstaltungen. Heute befinden sich neben dem Museum auch die Stadtbibliothek, ein Kindergarten und Räume des Musik- und des Schützenvereins im Schloss. Der Bestand des Museums und seine Inhalte wuchsen über die Zeit. Sie wurden immer wieder um Objekte und Themenbereiche erweitert. Heute ist dieses Wachstum in den über zwei Dutzend Räumen sichtbar, in welchen das Museum ausstellt. Zu Beginn der Forschung war einer dieser Räume Sonderausstellungen gewidmet. Inzwischen wurde er als Erweiterung des Keramikbereichs der Dauerausstellung angegliedert. Ein Sonderausstellungsraum war darum zum Forschungsende nicht vorhanden. Das Werratalmuseum besitzt unter den untersuchten Museen die meisten Themenbereiche in der Dauerausstellung. Besonders präsent ist die geologische Sammlung, die sich durch

weite Teile der Ausstellung zieht und unterschiedlich eingebracht wird. Im ersten Obergeschoss bildet sie einen eigenständigen Themenbereich über zwei Räume hinweg, an ihr wird die Geschichte des Werratal erzählt und sie ist als Teil der chronologisch angeordneten Ausstellungsbereiche zur Ur- und Frühgeschichte, zum Mittelalter und zur Reformationszeit eingebracht. Im Obergeschoss werden mit ihr die Geschichte des Kaliabbaus in der Region ebenso erzählt wie die des Gerstungers Dr. Friedrich Moritz Stapff, eines Geologen, der vor allem für den Bau des ersten Sankt Gotthard-Tunnels bekannt ist. Darüber hinaus zeigt das Museum Bereiche zu bäuerlicher Wirtschaft und Handwerk, Keramik, Schützenverein, DDR, Eisenbahn und Grenzbahnhof und hat mit einer Küche mit angrenzender Speisekammer sowie zwei Stuben zu bürgerlichem und bäuerlichem Leben drei nachgebildete Themenräume eingerichtet. Neben der besonders präsentierten geologischen Sammlung bildet seit jeher die Keramik den besonderen Schwerpunkt der Ausstellung. Einerseits, da die Werrakeramik⁴¹ ohnehin sehr bekannt ist, andererseits, weil die zusammengetragene und ausgestellte Sammlung besonders umfangreich ist.

Im ersten Obergeschoss sind vor allem Vitrienen und Karten als Präsentations- und Vermittlungselemente eingesetzt. Vitrienen finden sich zwar auch im Obergeschoss, jedoch bei weitem nicht so einheitlich und umfangreich. Es ist stärker von frei präsentierten Objekten und Zusammenstellungen dominiert, die ohne einheitliche Präsentationsmittel gestaltet sind, sondern vielmehr von Raum zu Raum und je nach Themenbereich unterschiedlich sind. So ist die Keramik über Wandregale ausgestellt, das Handwerk im Raum verteilt und Küche, Eisenbahn und Stuben als mehr oder weniger nachgestellte Räume.

⁴¹ Bei der Werrakeramik handelt es sich um farbenfroh dekorierte, bäuerliche Gebrauchskeramik.



22 Vitrinen und Karten prägen das erste Obergeschoss.



23 Das zweite Obergeschoss ist geprägt von frei präsentierten Objekten und Themenräumen.

Die aktuelle Dauerausstellung besteht in ihrer Form seit 1991, fast ohne Veränderungen. Die damalige Dauerausstellung wurde von der aktuellen Museumsleiterin zu diesem Zeitpunkt überarbeitet. Sie vereinheitlichte die Präsentation, indem sie vorhandene Präsentationsmöbel, die zueinander passten, zusammenzog und entlang der Geologischen Sammlung die Präsentation im ersten Obergeschoss zusammenstellte. Die bereits im zweiten Obergeschoss eingerichteten Bereiche behielt sie weitgehend bei. Sie ergänzte sie einerseits um eine Sonderausstellung zur DDR, die nach ihrem Ende in die Dauerausstellung übernommen wurde, andererseits um einen Raum zum Thema ‚Grenzbahnhof‘. Darüber hinaus erweiterte sie die vorhandenen Themenbereiche um Einzelobjekte und veränderte sie geringfügig. Den einzigen wirklich umfassenden Eingriff auf dieser Etage stellt die jüngst erfolgte Neupräsentation der Keramik dar. Dafür wurde zwischen den beiden bisher genutzten Räumen und dem angrenzenden Sonderausstellungsraum ein Durchbruch gemacht und dieser wurde als dritter Raum der Keramikausstellung hinzugefügt – ein Eingriff nicht nur in die alte Ausstellung, sondern auch in die räumlichen Gegebenheiten.



24 Der Bahnhof wurde erst Thema des Museums, nachdem er nach der Wende als Grenzbahnhof ausgedient hatte.

Das ursprünglich als ‚Heimatismuseum Gerstungen‘ gegründete Museum wurde nach 1990 in ‚Werratalmuseum‘ umbenannt⁴² (Interview Hartung/Hartung). Darüber, ob es sich heute um ein Heimatismuseum handelt, gehen die Meinungen auseinander. Der Sohn des Gründers, Hans Volland, kann dazu im Interview keine Aussage machen (Interview Volland), der amtierende Bürgermeister findet das Museum in seinem Bezug auf die Region zu umfassend für ein Heimatismuseum. Für ihn ist „Heimat [...] nur das, was am Ort Gerstungen

ist“ (Interview Hartung/Hartung). Die zugezogene Hauptamtsleiterin hingegen findet den Heimatbegriff passend und führt dies darauf zurück, dass sie einen weiteren Heimatbegriff besitze als die „Ur-Einwohner“ (Interview Hartung/Hartung). Neben der Zusammenarbeit mit dem Museumsverband Thüringen ist das Museum auch mit weiteren Museen in der Region vernetzt, beispielsweise mit dem Keramik-Museum Bürgel, mit dem es in der Vergangenheit auch Objekte für Ausstellungen tauschte. Die Akteur*innenkonstellation aus einer Leitung und einer Reihe von Unterstützenden zieht sich, wie erwähnt, durch die Geschichte des Museums. Sie hat sich jedoch insofern verändert, als dass das Museum inzwischen schon seit längerer Zeit eine feste, bezahlte Leitungsstelle besitzt. In jüngster Zeit kam hinzu, dass diese Leitung stärker eigenständig Entscheidungen treffen kann, wohingegen sie sich zuvor wesentlich stärker mit dem alten Arbeitskreis abstimmen musste. Die letzte Veränderung, das Herausarbeiten der Keramik als Alleinstellungsmerkmal, wurde zudem intensiv von der Gemeinde unterstützt, die dem Museum zuvor eher zwiegespalten gegenüberstand.

Die Museumsleiterin beschreibt das Museum im Interview als „ein kleines Universum“ und schätzt ein, dass andere es vor allem als „ein schönes Museum“ beschreiben würden. Für sie ist es ein Teil ihres Lebens, wobei sie darauf achtet, es nicht als eigenen Besitz anzusehen, da sie dies als Fehler bei ihren Vorgänger*innen beobachtete. Als zentrale Aufgaben des Museums sieht sie das Sammeln, Bewahren, Forschen und Ausstellen, also die Kernaufgaben von Museen, wie sie in erster Linie von der ICOM definiert sind (Deutscher Museumsbund/ICOM Deutschland 2006, 4). (Interview Drude^b) Konkret für das Werratalmuseum kommt für sie das Herausarbeiten der Keramik hinzu, die sie als Alleinstellungsmerkmal des Museums ansieht. Zum Abschluss des letzten Forschungsaufenthaltes waren die Erweiterung dieses Ausstellungsbereichs und eine vertiefende Publikation geplant. Beides wurde inzwischen umgesetzt.

⁴² Ein Schaukasten im Eingang des Schlosses trägt dennoch nach wie vor die Aufschrift ‚Heimatmuseum Gerstungen‘. Er wurde bis heute weiter genutzt.

4.3 Handwerksmuseum Ovelgönne



25 Das Handwerksmuseum Ovelgönne



26 Das Handwerksmuseum Ovelgönne liegt in Niedersachsen.

Die Gemeinde und der Ort Ovelgönne liegen in Niedersachsen, nicht weit von Oldenburg als nächstgrößere Stadt. Das Handwerksmuseum befindet sich im Ortskern des Ortes Ovelgönne, an einer Kurve der zentralen Durchgangsstraße. Dort steht es frei und ist dadurch gut sichtbar, untergebracht in einem denkmalgeschützten historischen Bürgerhaus

von 1773 und einem 2001 errichteten Nebengebäude. Für Autofahrer ist das Museum bereits an den Kreuzungen der um den Ort liegenden Land- und Bundesstraßen ausgeschildert. Mit dem Auto ist es am besten erreichbar. Das Fahrrad bietet sich auch an und wird vor allem von den Rad fahrenden Tourist*innen genutzt, die Ovelgönne und allgemein den Landkreis Wesermarsch besuchen, in dem Ovelgönne liegt. Wie dieser war auch Ovelgönne in der Vergangenheit vor allem von der Vieh- und Pferdezucht geprägt. Nun wird verstärkt auf Tourismus gesetzt. Ovelgönne wird dabei als „Das grüne Herz der Wesermarsch“ beworben (nordseejadeweser.de). Im direkten Umfeld des Museums befinden sich in erster Linie Wohnhäuser. Da der gesamte Ort unter Ensemble-Schutz steht, sind auch diese denkmalgeschützt. Schräg gegenüber befindet sich ein Restaurant und zu Beginn der Forschung war gegenüber dem Museum eine Apotheke in Betrieb. Inzwischen ist sie geschlossen und wurde zu großen Teilen vom Museum übernommen, welche diese Apotheke nun in einem eigenen Raum ausstellt. Das Umfeld wirkt aufgrund der ähnlichen Bauweise der Häuser sehr stimmig und ist trotz der Durchgangsstraße recht ruhig. Ein Highlight in der Umgebung sind die jährlich wiederkehrenden Störche, die ein Nest direkt neben dem Museum beziehen, für das eigens ein Aufbau auf einem Baum errichtet wurde. Gegründet wird das Museum 1981 als Norddeutsches Handwerkermuseum. Initiator ist der damalige Gemeindedirektor Ingo Hashagen. (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2012, 6) Er und der Stellmacher und Tischler Gerold Kleen liefern die erste Sammlung des Museums. Hashagen ist es auch, der das Museum letztlich ins Leben ruft. Die Sammlung besteht aus Objekten, welche die beiden in der Region zusammengetragen haben, teilweise in ihrer Tätigkeit für die Landesbrandkasse, durch welche sie Einblick in viele Privathäuser und Zugang zu den dort befindlichen Objekten haben. Dabei sammeln sie zum Teil auch ganze stillgelegte Werkstätten, die in der Folge in das Museum übergehen. Das Museum selbst ist Ergebnis eines lokalpolitischen Kompensationsprozesses. Nach einer Gemeindereform wird 1980 das Rathaus der Gemeinde von Ovelgönne nach Oldenbrok-Mittelort verlegt. Hashagen setzt mit knapper Mehrheit durch, dass Ovelgönne als Ausgleich für diesen Verlust das Museum erhält. (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2014^c, 1) Die Gemeinde kaufte dafür das historische Bürgerhaus, das seither genutzt wird (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2012, 8). Die ersten Ausstellungen finden direkt in

diesem Gebäude statt und basieren auf der Sammlung von Hashagen und Kleen, ebenso die Ausstellung, die dauerhaft eingerichtet wird.

Zwanzig Jahre später, im Jahr 2000, übernimmt der neu gegründete Heimat- und Kulturverein Ovelgönne e.V. die Trägerschaft des Museums. Er stellt eine Museumsleiterin mit volkskundlicher Ausbildung ein, die das Haus konzeptionell umgestaltet und konturiert, in Abstimmung mit dem Verein und unterstützt vor allem durch Ehrenamtliche, zeitweise auch durch eine Sekretärin. Bis 2006 fällt dies mit einer Sanierung des Hauptgebäudes zusammen, die ebenfalls im Jahr 2000 beginnt. Als die Leiterin das Museum 2009 verlässt, wird zunächst mit Hilfe verschiedener Akteur*innen der Wegfall der Leitung überbrückt, bis 2011 die derzeitige Leiterin⁴³ eingestellt wird. Neben ihr besitzt das Museum heute auch wieder eine Sekretariatsstelle. Weitere feste, bezahlte Positionen gibt es am Museum nicht. Darüber hinaus wirken die Vereinsmitglieder und zeitweise unterschiedliche Ehrenamtliche und Studierende des Masterstudiengangs *Museum und Ausstellung* der Universität Oldenburg am Museum mit. (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen, 2014^c, 2).

Das 2001 errichtete Nebengebäude wurde gebaut, um mehr Raum für das Museum zu gewinnen. Es beinhaltet einen Sonderausstellungsraum, eine Schmiede, eine Werkstatt und zwei Depoträume im Dachgeschoss. (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2012, 12). Über diese Erweiterung und die Sanierung des Kerngebäudes hinaus gibt es keine weiteren baulichen Veränderungen am Museum.

An Außenanlagen nutzt das Museum eine hinter den Gebäuden liegende, größtenteils rasenbewachsene Fläche und einen zwischen diesen liegenden Durchgang. Auch der Bereich vor den Gebäuden, bis zur Straße, gehört zum Museum. Hier sind im Boden vor dem Nebengebäude Ziegelsteine der ‚Museums-Stein-Aktion‘ eingelassen, bei der Museumsbesuchende Ziegelsteine gestalten und sich dadurch verewigen können. Diese werden anschließend gebrannt und dann in den Boden eingelassen. Im Durchgang befinden sich Bänke und ein Tisch aus Holz für Museumsbesuchende und andere Vorbeikommende. Auf der Fläche hinter dem Museum sind an einer Seite, neben dem Neubau, größere landwirtschaftliche Geräte provisorisch untergebracht. Zudem befindet sich auf der Fläche

⁴³ Die Leitung des Handwerksmuseums Ovelgönne hat den Wunsch geäußert nicht namentlich genannt zu werden. Aus diesem Grund ist sie hier und auch im weiteren Verlauf des Textes anonymisiert. Allen anderen Interviewten sind mit Klarnamen erwähnt.

einerseits ein Backhaus, andererseits in einer überdachten Vitrine ein Modell der Ovelgöner Burg von 1620, die heute nicht mehr existiert.



27 Der Außenbereich hinter dem Museum, mit Burgmodell und Backofen.

Inhaltlich veränderte sich das Museum vor allem seit dem Einschnitt im Jahr 2000. Aufbauend auf den Vorarbeiten ihrer Vorgängerin konnte die aktuelle Museumsleiterin die seither unfertige Dauerausstellung im ersten Obergeschoss des Kerngebäudes weitgehend fertigstellen, so dass diese 2012 eröffnet werden konnte. Zudem wurde die Dauerausstellung durch die Hinzunahme der ehemaligen Apotheke erweitert, die im

Erdgeschoss untergebracht wurde, in einem Raum, der zuvor als Versammlungsraum und Café diente.

Innerhalb der Gebäude zeigt das Museum in den beiden Gebäudekomplexen Ausstellungen in insgesamt 13 Räumen, einschließlich der Flure und des Treppenhauses, die ebenfalls zur Objektpräsentation genutzt werden. Sonderausstellungen finden dabei im separaten Sonderausstellungsraum im Nebengebäude statt. Für diese hat die Museumsleitung inzwischen einen Turnus festgelegt. Jedes Jahr zum Museumstag wird eine neue Sonderausstellung eröffnet. Sie hat sich für diesen Zeitenlauf entschieden, um ihre Kapazitäten besser auf die unterschiedlichen Arbeitsbereiche verteilen zu können, die zuvor sehr von den häufiger durchgeführten Sonderausstellungen beansprucht wurden. Thematisch widmeten sich die Sonderausstellungen zwischen 2012 und 2014 vor allem regionalgeschichtlichen Themen, seit 2015 wieder der Kulturgeschichte des Handwerks, die zuvor stärker präsent war (Schlechter 2015, 2). Unter dem Oberthema ‚Handwerk‘, wie der Name des Museums nahe legt, liegt der Schwerpunkt der Dauerausstellung auf den Themenbereichen ‚Geschichte des Handwerks‘ und ‚Gestaltung‘. Das Handwerk als Schwerpunkt sieht die derzeitige Museumsleiterin als Besonderheit des Hauses an (Interview Museumsleitung Ovelgönne). Als Ergänzung macht sie ‚Ortsgeschichte‘ als weiteres Thema stark. Die Ausstellung ist einerseits geprägt durch inszenierte Räume – die Schmiede im Nebengebäude, komplette Räume wie ‚Friseur‘, ‚Kolonialwarenhändler‘ und ‚Apotheke‘ im Kerngebäude, andererseits durch Themenräume und Bereiche in der neuen Dauerausstellung im Obergeschoss, in denen vermehrt mit Vitrinen gearbeitet wird. Ein Highlight als außergewöhnliches Vermittlungselement bildet die ‚Oldenburger Zeitkurbel‘. Dabei handelt es sich um ein Unikat, das die Museumsleiterin für die neue Dauerausstellung hat anfertigen lassen. Die Zeitkurbel besteht in erster Linie aus einer alten Schusternähmaschine, einem gerahmten Flachbildschirm und einem in einen Unterbau eingelassenen Computer. Dreht man eine Kurbel an der Schusternähmaschine, laufen über den Bildschirm in chronologischer Reihenfolge Texte und Bilder zu Ovelgönne ab – aktuelle Technik verbunden mit handwerklichem Gerät. Neben der Funktion als Museum wird in den Gebäuden auch geheiratet. Auf Anfrage kann man dies in der Schmiede tun und im ‚Sängerzimmer‘ im ersten Obergeschoss, das sich thematisch dem Oldenburger Bürgertum

und dabei auch dem Gesangsverein ‚De Singers‘ widmet, der ihm seinen Namen gegeben hat.

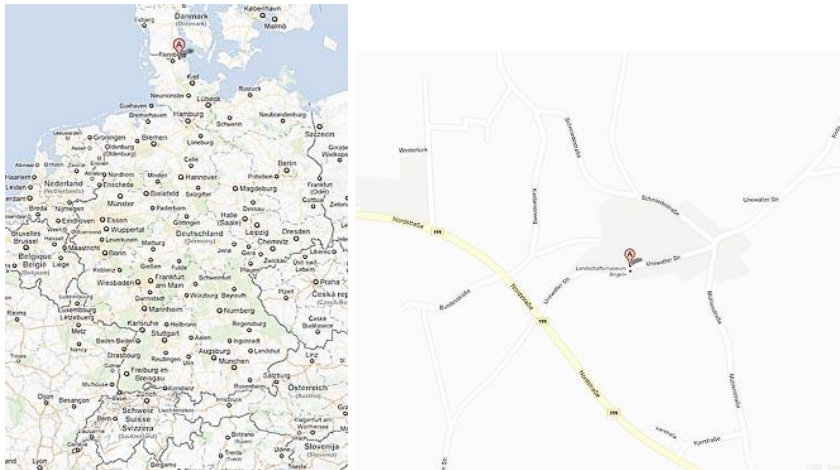
Das Museum versteht die Leiterin eher nicht als Heimatmuseum, ‚Handwerksmuseum‘ findet sie passender. Aufgrund der Konnotation des Heimat-Begriffs findet sie zudem, dass die Bezeichnung ‚kultuhistorisches Museum‘ besser passt. (Interview Museumsleitung Ovelgönne). Das Museum kooperiert mit einer Reihe von Partnerinstitutionen, darunter der Landkreis und das Bildungsnetzwerk Wesermarsch, die Kreishandwerkerschaft, der Verbund der Museen der Wesermarsch und mehrere Museen in der Umgebung. Seit dem Wintersemester 2007/2008 kooperiert das Museum zudem mit der Universität Oldenburg, insbesondere dem Masterstudiengang *Museum und Ausstellung*, von dem immer wieder Studierende am Museum mitwirken.

Die Zusammensetzung der Akteur*innen am Museum unterscheidet sich heute stark von der Anfangsphase. War zu Beginn vor allem Hashagen in ehrenamtlicher Funktion bestimmend, so finden Entscheidungen seit den Neuerungen um die Jahrtausendwende zwischen der Leitung mit bezahlter Stelle und dem Heimat- und Kulturverein statt, zwischen denen auch die Verantwortlichkeiten verteilt sind. Dadurch sind festere Strukturen geschaffen. Die Leiterin beschreibt ihr Verhältnis zum Museum so, dass es anfangs ihr „adoptiertes Waisenkind“ gewesen sei, nach der Einarbeitung fühle sie sich zunehmend als Dirigentin (Interview Museumsleitung Ovelgönne).

4.4 Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt



28 Die Gebäude des Landschaftsmuseums Angeln/Unewatt: Marxenhaus, Räucherei, Transformatorenturm, Buttermühle, Christesenscheune und Windmühle Fortuna.



29 Das Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt liegt im Kreis Schleswig-Flensburg und Schleswig-Holstein.

Das erste, was man bei der Anfahrt zum Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt zu sehen bekommt, ist die Windmühle ‚Fortuna‘, die erhöht auf einem Berg steht. Sie ist eines der Ausstellungsgebäude, die im Dorf Unewatt verteilt liegen, mit dem das Museum seit seiner Gründung in Wechselbeziehung steht. Das Dorf befindet sich in Norddeutschland, innerhalb des Kreises Schleswig-Flensburg, auf der Halbinsel Angeln, die das Museum mit im Namen trägt. Das Dorf kann von mehreren Seiten mit dem Auto und über eine Reihe weiterer Wege mit dem Rad oder zu Fuß erreicht werden. Ein zentraler Parkplatz gibt motorisierten Museumsbesuchenden allerdings eine Richtung vor, von der aus sie sich dem Museum nähern. Er liegt an der Bundesstraße und damit an der am meisten befahrenen Straße, über die das Dorf erreichbar ist. An dieser wird das Museum bereits durch weiter entfernte

Schilder ausgewiesen. Direkt an dem Abzweig finden sich solche Schilder dann erneut. Beim Näherkommen wird die Abzweigung zum Parkplatz wiederum über Schilder und zusätzlich durch Fahnen ausgewiesen.



30 Schon von der Hauptstraße aus wird auf das Museum hingewiesen.

Das Museum liegt in Unewatt verteilt auf fünf so genannten ‚Museumsinseln‘. Zum Zeitpunkt des letzten Forschungsaufenthaltes umfassten diese insgesamt acht Gebäude, in denen ausgestellt wurde. Darüber hinaus gehören zum Museum ein Verwaltungsgebäude und vier Depots, von denen sich drei außerhalb des Ortes befinden.



31 Der Plan am Parkplatz führt die Besuchenden in das Museum ein und zeigt, wo im Dorf es überall liegt.

Die Region, in der das Museum liegt, war in der Vergangenheit vor allem durch Viehzucht und Landwirtschaft geprägt. Heute wird sie zunehmend für den Tourismus attraktiv gemacht. Das Verhältnis von Dorf und Museum in Unewatt beschreibt das Museum auf seiner Homepage als „ungewöhnliche[s] Projekt“ und bringt es mit „Ein Dorf mit Museum und ein Museum mit Dorf“ auf die „kürzeste Formel“ (museum-unewatt.de). Dies

beschreibt bereits das spürbare Ineinandergreifen von Dorf und Museum das man als Besuchender vor Ort erfährt: Beim Bewegen zwischen den einzelnen Inseln nutzt man die vorhandenen Wege des Dorfes. Zwischen den Museumsinseln ist dabei ein Museumsrundweg ausgeschildert. Über ausstellungsähnliche Präsentationen, die manche Dorfbewohner*innen in ihren Fenstern und auf ihren Grundstücken geschaffen haben – beispielsweise Sammlungen von Geschirr oder künstlerische Installationen –, nähert sich zudem das Dorf dem Museum an. Die vom Museum genutzten Gebäude passen baulich zudem zu den anderen Gebäuden des Dorfes. Gemeinsam geben sie ein stimmiges und einheitliches Bild ab, so dass die Museumsgebäude vor allem über Schilder und weitere Hinweise als solche erkennbar werden und keinesfalls dadurch, dass sie als Fremdkörper auffallen. Nicht-Museumsbesuchenden bietet sich das Bild eines gepflegten und intakten Dorfes.

Eröffnet wird das Museum im Sommer 1993, nach einer Planungsphase von rund 20 Jahren und ohne dass dem Museum Vorgängerausstellungen vorausgingen. Es geht zurück auf die Ursprungsidee eines ‚Angeler Heimatmuseums‘ Anfang der 1980er Jahre, mit dessen Planung der damalige Landrat des Kreises Schleswig-Flensburg ab 1985 eine Kommission beauftragt. An dieser sind, mit einer Ausnahme, nur Männer beteiligt. Die Kommission setzt sich aus Politikern, Volkskundler*innen und Pädagogen zusammen. Vor diesem fachlichen Hintergrund gestaltet sich die Gründungsphase professionell. (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen, 2014^d, 1).

Derzeit beschäftigt das Museum eine feste Leitung und eine wissenschaftliche Mitarbeiterin. Unterstützt werden diese regelmäßig durch eine*n FSJler*in (Freiwilliges Soziales Jahr), zwei 400€-Kräfte und 12 ebenfalls entlohnte Aufsichten, die auch Führungen auf Honorarbasis anbieten. Weitere Kräfte, beispielsweise Handwerker*innen, unterstützen das Museum unregelmäßig. Zudem profitiert es von Arbeiten, die für die Gemeinde durchgeführt werden, wie beispielsweise von der Pflege des Baumbestandes durch beauftragte Gärtner*innen.

Getragen wird das Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt seit seiner Entstehung von der Kulturstiftung Schleswig-Flensburg, deren erster Direktor, Henning Bachmann, bereits an der Konzeptentwicklung mitwirkte (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2012, 47). Das Museum basiert nicht auf einer Sammlung, sondern zählt vielmehr mehrere Gebäude zu

seiner „Erstausrüstung“, wie Karen Precht, von Beginn an wissenschaftliche Mitarbeiterin am Museum, die drei Gebäude benennt, mit denen das Museum eröffnet wird (Precht 2003, 69). Dass diese Objektcharakter haben und als Ausstellungsobjekte präsentiert sind, ist eine zentrale Besonderheit des Museums, die auch für die weiteren, über die Zeit hinzugekommenen Gebäude weitergeführt wird.

Das erste für das Museum feststehende Gebäude und damit das erste Museumsobjekt ist das sogenannte Marxenhaus, das älteste bekannte Bauernhaus Angelns. Dieses wird 1980 an seinem Originalstandort abgebaut und kurze Zeit später in die Planung des Museums mit einbezogen. Unter mehreren möglichen Standorten wird Unewatt für den Wiederaufbau ausgewählt. Damit ist der Ort als Standort für das Museum festgelegt. (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2012, 47). Die Entscheidung fiel, laut Henning Bachmann, auf Unewatt, weil dort „die Voraussetzungen für die theoretischen Überlegungen [der Kommission]“ am besten waren: „Konzentrierter Ort, mit einer Gastwirtschaft, einer Meierei im Zentrum [...], mit einer Au durch Gefälle von vier der fünf Seiten [und] dem ehemaligen Kaufmannsladen“. Er hebt zudem im Interview hervor, dass ausschlaggebend gewesen sei, dass es kein Neubaugebiet ist, sondern „alles alte gewachsene Substanz“. (Interview Bachmann).

Bei den beiden weiteren Gebäuden handelt es sich um eine Scheune und eine Buttermühle mit zugehörigem Nebengebäude, die beide bereits zuvor im Dorf vorhanden gewesen waren. Die Christesen-Scheune war 1986 einem Brand zum Opfer gefallen und wird als Museumsgebäude bis 1990 rekonstruiert. Die Buttermühle aus dem Jahr 1862 wurde bereits 1919 bis auf die Grundmauern abgerissen. Ab 1992 wird sie rekonstruiert und bildet bei der Eröffnung des Museums die dritte Museumsinsel. (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2012, 48)



32 Die ersten drei Museumsinseln: Marxenhaus, Buttermühle und Christesenscheune.

Bis heute kommen zwei weitere Museumsinseln hinzu und die bestehenden werden teilweise erweitert. Die hinzukommenden Gebäude waren alle bereits Teil des Dorfes und werden an ihren ursprünglichen Orten wiederinstandgesetzt. Die eingangs erwähnte Windmühle ‚Fortuna‘ wird 1991 durch das Museum gepachtet und restauriert. 1996 kommt sie als vierte Museumsinsel hinzu. (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2012, 49)

Die fünfte Museumsinsel wird erst einige Jahre später eröffnet. 2002 nimmt sich die Kulturstiftung einer vor dem Abbruch stehenden Räumerei an und bewahrt diese, indem sie sie restauriert. (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2012, 49) 2007 wird diese Insel um einen sich gegenüber befindlichen Transformatorenturm ergänzt (20 Jahre Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt). Als letzte Erweiterung der Ausstellungsgebäude kam der zur Christesen-Scheune zugehörige Christesen-Hof hinzu, den das Museum ankaufte.



33 Links der Christesenhof, der als letzte Museumsinsel hinzukam.

Über die Ausstellungsgebäude hinaus kommt ein weiteres ergänzendes Gebäude hinzu. Dabei handelt es sich um eine Rekonstruktion der Marxenscheune, die schräg gegenüber dem Marxenhaus errichtet wird, von 1995 bis 1997. Zusammen bilden sie einen

Gesamteindruck des ehemaligen Marxenhofes. (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2012, 54)

Unter den Gebäuden ist kein reiner Neubau. Alle Gebäude gehen zurück auf bereits vorhandene oder vorhanden gewesene Gebäude, die ehemals andere Funktionen innehatten, bevor sie für den Museumsbetrieb hergerichtet und in diesen eingebunden wurden. In den Ausstellungen wurden diese ehemaligen Funktionen häufig inhaltlich aufgegriffen.

Neben den mitgenutzten Wegen, die durch das Dorf führen, nutzt das Museum Außenanlagen rund um die Gebäude. An jeder Insel bietet es dabei mit Bänken und meist auch mit Tischen Möglichkeiten, um Rast zu machen, für Museumsbesuchende ebenso wie für Dorfbewohner*innen und -besuchende, auch außerhalb der Öffnungszeiten des Museums. Neben der Marxenscheune und hinter der Christesen-Scheune wurden dort zusätzlich Traktoren als Spielgeräte für Kinder aufgestellt. Zwei weitere zum Museum gehörende Außenanlagen bieten besondere Präsentationsformen, ein Rosengarten und ein Gehege mit Schweinen. Der Rosengarten ging als Schenkung an das Museum. Er befindet sich hinter dem Marxenhaus. Auch dort gibt es Rastplätze. Das Gehege ist während der Saison Lebensraum für zwei ‚Angeliter Sattelschweine‘. Es befindet sich hinter der Christesen-Scheune. Die Schweine werden jährlich geschlachtet und für die Gastwirtschaft im Ort verarbeitet. In der kommenden Saison kommen dann neue Schweine in das Gehege.

Inhaltlich entwickelte sich das Museum insbesondere zu Beginn stark entlang der Gebäude. Karen Precht definiert diese Sammlungsaktivität zu Beginn als „spezielle Form des Ausstattungssammelns“. Diese umfasste zu Beginn vor allem die Beschaffung von passendem Baumaterial und technischen Einrichtungsgegenständen für die Gebäude. Für den Sammlungs Aufbau blieb dabei wenig Zeit (Precht 2003, 71). Dieser wurde darum nach der Eröffnung nachgeholt, auch weil sich zeigte, dass die Ausstattung der Gebäude nicht den Erwartungen der Besuchenden entsprach (Precht 2003, 70). Vom Einrichtungssammeln verschob sich der Fokus nun auf das „Ausstellungssammeln“ (Precht 2003, 73) bei dem Objekte im Vordergrund standen, mit denen die Gebäude gefüllt werden konnten.

Insgesamt zieht sich das Thema „historische[r] Alltag auf dem Lande“ durch die Sammlungsgeschichte des Museums (Precht 2003, 75). Es bestimmt auch den Großteil der

heutigen Ausstellungen, die innerhalb der acht Ausstellunggebäude auf bis zu 28 Räume verteilt sind, je nach aktueller Ausstellungssituation. Die Dauerausstellungen stehen dabei mit unterschiedlichen Aspekten dieses fast immer präsenten Hauptthemas in Verbindung. Im Marxenhaus steht das Thema ‚ländliches Wohnen‘ im Vordergrund. Es wird anhand des eingerichteten Hauses gezeigt. (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2012, 57f) Der vordere Teil der Räumerei widmet sich direkt dem Räuchern, während im hinteren Teil des Gebäudes eine Ausstellung zum Hausschlachten gezeigt ist. Der Transformatorenturm widmet sich thematisch zu seinem ehemaligen Zweck passend dem Thema ‚Elektrizität‘. Im Hauptgebäude der funktionstüchtigen Buttermühle sind zwei Räume durch deren ursprüngliche Funktionen, Butter machen und Brot backen, bestimmt. Im dritten und größten Raum ist ein ehemaliger Buttersandhandel nachgestellt, dessen Objekte das Museum übernommen hat. Auch in der Windmühle wird die ehemalige Nutzung des Gebäudes thematisiert. Zudem widmet sich dieser Ausstellungsteil dem Handwerk des Mühlenbauers. (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2012, 58) Die Christesen-Scheune besteht aus zwei Geschossen und einer hohen Halle, der ehemaligen Scheunendiele, die über beide Geschosse verläuft. Inhaltlich sind die Ausstellungen in der Scheune recht vielfältig. Im Erdgeschoss, das drei Räume umfasst, ist in einem eine Sammlung des Heimatmalers Heinrich Hinrichsen ausgestellt. Im zweiten Raum ist ein Bereich zu sehen, der sich einer bekannten Person aus der Gegend widmet, dem Fischer Heinrich Lietzow. Der ihm gewidmete Ausstellungsbereich umfasst vor allem Fotos und Objekte aus Lietzows Alltag, unter anderem das Boot, mit dem er, wenn es ihm möglich war, jeden Tag Fischen fuhr. Im Rest dieses Raumes ist an einer Wand ein Film über Unewatt zu sehen. Ansonsten war er während des ersten Forschungsaufenthaltes leer. Während des zweiten war eine Sonderausstellung zum zwanzigjährigen Bestehen des Museums im Aufbau. In der Scheunendiele werden landwirtschaftliche Großgeräte ausgestellt. Über eine Treppe gelangt man ins obere Geschoss und dort in einen Raum, der sich der Viehzucht widmet. Ein weiterer Raum steht für Wechselausstellungen zur Verfügung. Durch die schrittweise Entstehung und Überarbeitung der Dauerausstellung sind die Bereiche unterschiedlich alt. Manche Bereiche wurden seit der Ersteinrichtung kaum verändert, andere sind jüngerer Datums und kamen erst hinzu.

Für Sonderausstellungen hat das Museum mehrere Bereiche zur Verfügung. Fest als Sonderausstellungsräume werden der Raum im Obergeschoss der Christesen-Scheune und das Nebengebäude der Buttermühle genutzt. Zusätzlich werden Wechselausstellungen, wie erwähnt, auch in einem Raum des Untergeschosses der Christesen-Scheune gezeigt. Darüber hinaus werden für diese zeitweise der Eingangsbereich und der ehemalige Stall des Marxenhauses genutzt oder sie werden verteilt in die Dauerausstellungen eingefügt. Über neue Sonderausstellungen und den Zeitraum ihres Bestehens bestimmen die Leitung und die wissenschaftliche Mitarbeiterin des Museums.

Insgesamt sind die Dauerausstellungen geprägt von Nachbildungen und Rekonstruktionen der Originalsituationen der Gebäude. Die Sonderausstellungen und der Ausstellungsbereich zur Viehzucht, der aus einer Sonderausstellung hervorgegangen ist, sind hingegen stärker von Präsentationen auf Podesten und Sockeln sowie Vitrinen und Text-Bild-Tafeln geprägt. In den Gebäuden finden auch Veranstaltungen des Museums statt. In der Windmühle kann geheiratet werden.

Der Museumsleiter Jochen Clausen steht zum Zeitpunkt der Forschung der Bezeichnung des Museums als Heimatmuseum zwiespältig gegenüber. Einerseits vermutet er, dass das Museum für viele Menschen in der Region ein Heimatmuseum ist, er grenzt es aber vom Stereotyp des ‚Heimatmuseums‘ ab und sieht es auch als Kreis- und Regionalmuseum, das für ihn persönlich ebenso Heimat ist, wie der Ort, an dem er lebt. Für ihn kann Heimat überall sein (Interview Clausen). Karen Precht nimmt die Frage, ob es sich um ein Heimatmuseum handelt, im Interview mit Humor. Ihrer Meinung nach wird es noch als Heimatmuseum bezeichnet. Sie charakterisiert es aber als „nicht so eng, [...] nicht so voll wie ein Heimatmuseum sonst ist“ und als „weitläufiges Heimatmuseum, wo man zu Fuß gehen muss“ und lässt ein Lachen folgen (Interview Precht).

Das Museum kooperiert von Beginn an mit einem Verein sammelnder Personen aus der Gegend, dem *Förderverein Volkskundliche Sammlungen*, von dem es auch Objekte und ganze Sammlungen übernommen hat. Die beiden zentralen Personalposten am Museum, die Leitungsstelle und die Stelle als wissenschaftliche*r Mitarbeiter*in, haben sich seit der Eröffnung des Museums nicht verändert. Auch ihre Besetzung ist von Beginn an bis Ende

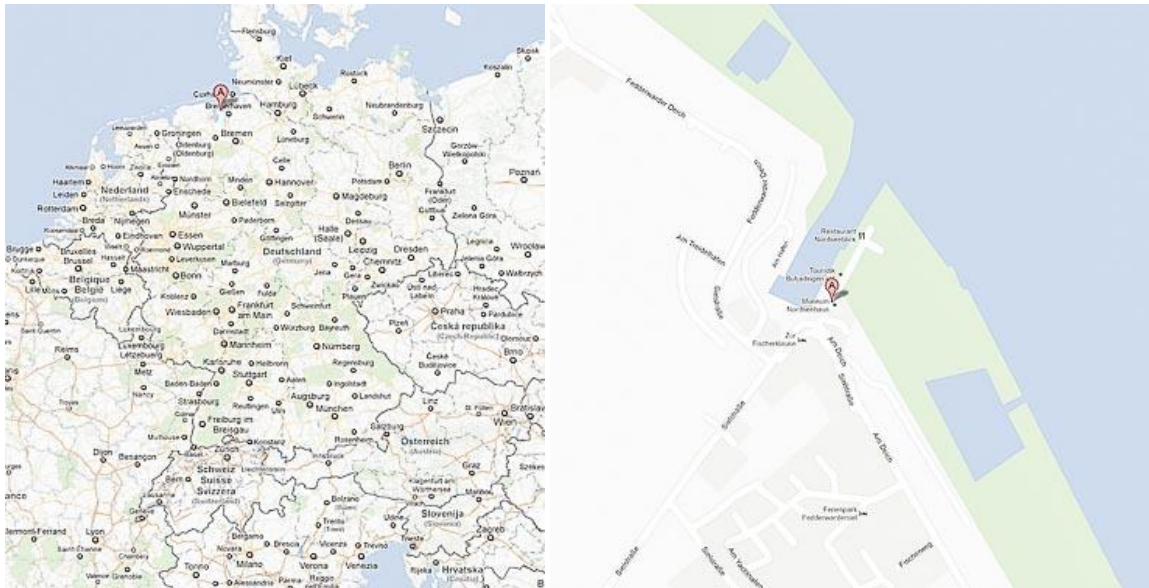
des Forschungsverlaufs gleich geblieben⁴⁴. Verändert hat sich jedoch die Konstellation der Unterstützenden und damit auch die Entscheidungsgewalt über das Museum. Waren zu Beginn die vielfältigen Personen aus Politik und Fachwissenschaften eng an den Entscheidungsprozessen beteiligt, treffen die Leitung und die wissenschaftliche Mitarbeiterin die Entscheidungen heute größtenteils unabhängig und stimmen nur größere mit der Kulturstiftung ab. Zudem sind alle am regelmäßigen Betrieb des Museums beteiligten Akteur*innen zumindest geringfügig bezahlt, so dass dieser nicht mehr von Ehrenamt getragen werden muss, was ihm Stabilität verleiht. Gefragt nach einer Beschreibung des Museums mit bis zu drei Worten, bezeichnet die Leitung das Museum im Interview als „freundlich, [...] sauber und aufgeräumt“ (Interview Clausen). Die wissenschaftliche Mitarbeiter*innen sagt auf die Frage hin, „es hat Potenzial, es hat viel Reiz und es ist oft bastelig“ (Interview Precht). Zum Abschluss des letzten Forschungsaufenthaltes war angedacht worden, den Christesen-Hof als Ergänzung zur Christesen-Scheune anzukaufen. Dieser Plan wurde inzwischen umgesetzt.

4.5 Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel



34 Das Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel und der dazugehörige Seenotrettungsschuppen.

⁴⁴ Nach Ende des Forschungsverlaufs gab es einen Leitungswechsel.



35 Fedderwardersiel liegt in Butjadingen in Niedersachsen.

Das Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel befindet sich im Ort Fedderwardersiel, in der Region Butjadingen in Niedersachsen. Es liegt dort direkt am Fischereihafen und ist insgesamt drei Gebäuden untergebracht: einem ehemaligen Zollamt von 1846, einem dazugehörigen ehemaligen Pferdestall und einem auf der gegenüberliegenden Hafenseite liegenden ehemaligen Seenotrettungsschuppen. Zwischenzeitlich wurde zudem ein Lagerraum einer ebenfalls auf der anderen Hafenseite gelegenen Firma zur Unterbringung von Objekten genutzt. Alle weiteren Objekte sind innerhalb der Museumsgebäude deponiert.

Ausgewiesen ist das Museum bereits im nächstgelegenen Ort, an dessen zentraler Straße. Erreichbar ist es mit dem Auto ebenso wie mit dem Rad und zu Fuß, durch seine Lage am Hafen sogar mit dem Schiff. In der Region Butjadingen war früher insbesondere Viehzucht ein einträglicher Wirtschaftszweig. Inzwischen ist die Region vermehrt durch Tourismus geprägt. So ist auch eine größere Ferienwohnungssiedlung in Laufweite des Museums. Diese brachte dem Museum insbesondere zu dessen Beginn sehr viele Besuchende. Im direkten Umfeld des Museums, entlang der Hafenzeile, befinden sich ein Restaurant, ein Einkaufsladen, ein Souvenir-Shop und die ‚Fischereigenossenschaft Butjadingen‘. Gemeinsam mit den im Hafen angelegten Fischkuttern, den Geräuschen der Wellen (wenn nicht gerade Ebbe ist) und dem Geschrei der Vögel, vor allem der Möwen, vermittelt sich das Bild eines idyllischen norddeutschen Hafens. Gebrochen wird dieses allerdings durch einen großen Container mit der Aufschrift und dem Logo der Firma ‚Goldshrimp‘, einer auf

Garnelen spezialisierten niederländischen Firma, der darauf hindeutet, dass in die urtümliche Idylle inzwischen globale Aspekte zumindest hineinspielen.

Gegründet wird das Museum 1986, damals als ‚Museum Nordseehaus‘. Die Initiative geht dabei vor allem von Wilhelm Niggemann aus, einem emeritierten Münsteraner Professor für Erwachsenenbildung, um dessen Erscheinen und Einsatz für das Museum eine Art Legende kreist. Dieser Ursprungsgeschichte des Museums nach war Niggemann passionierter Segler und kam als solcher nach Butjadingen. Vor Ort erkennt er die Besonderheit der Region und stellte zugleich fest, dass es scheinbar kein Museum gab, welches diese würdigt und zur Schau stellt. Er erkundigt sich bei den Einheimischen und bekommt diese Feststellung bestätigt. Daraufhin lässt er sich in Butjadingen nieder und baut, gemeinsam mit Unterstützenden von vor Ort, das Museum auf.

Die Gründungsgruppe findet sich 1984 im *Förderkreis Heimatkundliche Ausstellung Butjadingen e.V.* zusammen. Niggemann wird dessen erster Vorsitzender. Er bleibt in dieser Position bis zu seinem Tod 2003 der richtungsweisende Impulsgeber und die zentrale Figur des Hauses und ist auch heute noch – über seinen Tod hinaus – maßgeblich für dessen Ausrichtung. Die durch ihn festgelegten Sammlungsschwerpunkte, die Aufteilung des Hauses und der Ausstellungsräume, die Vermittlungsgrundlagen und die ausgestellten Themen sind nur einige Beispiele, an denen sich dies zeigt. Von den Museumsakteur*innen wird er als „Geist des Hauses“ bezeichnet. Er ist es auch, der den ehemaligen Pferdestall des Zollamts als erstes Museumsgebäude gewinnt. Nach mehreren Sonderausstellungen wird dort 1986 das Museum eröffnet, mit einer Dauerausstellung, die gemeinsam mit der *Schutzgemeinschaft Deutsche Nordseeküste* entsteht. (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2012, 22)

Im Forschungszeitraum hatte das Museum eine feste, volle Leitungsstelle, deren Besetzung mehrfach wechselte. Zu Beginn wurde diese von einer Biologin ausgefüllt, die nach ihrem Weggang 2011 von einer weiteren Biologin abgelöst wurde. Eine Umweltwissenschaftlerin, die zeitweise als Vertretung für diese Neubesetzung eingesetzt war, blieb im Anschluss ebenfalls am Haus, so dass sich seit 2012 die Umweltwissenschaftlerin und die Biologin die volle Stelle teilen.

Über die Leitungsstelle hinaus sind Mitglieder des Förderkreises am Museum tätig. Eine 75%-Verwaltungsstelle wird dabei, ebenso wie die Leitungsstelle, durch die

Nationalparkverwaltung finanziert. (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2012, 27) In weiteren Positionen übernehmen Mitglieder des Vereins auf Honorarbasis Kasse und Empfang, die Raumpflege, die Pflege des hauseigenen Aquariums und Führungen. Die Bearbeitung der Sammlungen wird von drei Herren, dem so genannten ‚Inventarisierungstrio‘, ehrenamtlich geleistet. (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2013, 12)

Der Verein hat die Trägerschaft des Museums inne. Ihm ist auch die Nutzung der Gebäude von der Gemeinde übertragen. Die Gemeinde bleibt dabei Eigentümerin der Gebäude und für deren Erhalt verantwortlich. (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2012, 26; Prinz 2011, 9)

Die erste Sammlung, die später in das Museum übergeht, existiert bereits vor dem Erscheinen Niggemanns. Sie stammt von Ewald Deharde, der privat bereits Objekte im ehemaligen Pferdestall des Zollamts zusammengetragen hatte. Er ist im weiteren Verlauf als Vereinsmitglied und ab 1994 als erster Museumsleiter am Museumsprojekt beteiligt. Über diese Sammlung ist auch die Verbindung zum Pferdestall bereits gegeben, der erstes Ausstellungsgebäude wird.

Deharde nimmt in der Anfangszeit vor allem technisch-organisatorische Aufgaben wahr, während Niggemann den Ausbau der Sammlung und die Planung der Inhalte übernimmt (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2012, 26).

Nach der Eröffnung sorgt Niggemann dafür, dass das Museum zusätzlich zum Pferdestall auch das Hauptgebäude des denkmalgeschützten ehemaligen Zollhauses nutzen kann. Dieses war bis dahin bewohnt gewesen und nun frei geworden. Unter Berücksichtigung der neuen Räumlichkeiten erfolgt gemeinsam mit der niedersächsischen Nationalparkverwaltung eine erneute Konzeption des Museums. Dabei wird das Museum um den Themenbereich ‚Nationalpark‘ erweitert und es entsteht die Kombination aus Regionalmuseum und Nationalpark-Haus, die noch heute Bestand hat (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2012, 22). Damit schreibt sich auch die Nationalparkverwaltung mit in den Betrieb des Museums ein. Mit der finanziellen und inhaltlichen Unterstützung, die das Museum erhält, gehen auch Verpflichtungen einher. Diese sind schriftlich niedergelegt und umfassen beispielsweise die Repräsentation des Nationalparks in den Ausstellungen und das Präsent-Machen der Zugehörigkeit durch Gestaltung, das Logo des Nationalparks und auch einheitlicher Bekleidung für die Mitarbeiter*innen, auf der das Logo zu sehen ist. 1994

erfolgt die Neueröffnung des erweiterten Museums. Im selben Jahr kommt als weiteres Museumsgebäude der Seenotrettungsschuppen hinzu. 1998 wird das Museum durch einen Anbau an die Zollgebäude noch einmal erweitert. In diesem Anbau sind heute Büro- und Schulungsräume, eine Küche und sanitäre Anlagen für die Mitarbeiter*innen zu finden. Zum Museumsgebäude gehört ein Garten hinter dem Haus. In diesem sind Großobjekte positioniert, die mit der Seefahrt in Verbindung stehen, wie ein Anker und eine Boje. Solche Objekte befinden sich auch entlang der Hafenmeile vor dem Museum. Diese gehört zwar nicht zum Museum, hat aber durch die Präsentation von Objekten, die v. a. mit der Schifffahrt in Verbindung stehen und durch Tafeln, die den Ort erklären, Ausstellungscharakter. Wiederum zum Museum gehörig und mit vergleichbaren Tafeln bestückt ist der so genannte ‚Natur-Entdeckungspfad‘ auf der anderen Seite des Hafens. Beim letzten Forschungsaufenthalt führte dieser zwischen Deich und Meer entlang. Die Landschaft, durch die er führt, wird entlang des Pfades auf etwa zwanzig Tafeln erklärt.



36 Die erste Tafel des Entdeckungspfades mit Verweis auf das Museum und die nebenliegende Schafweide.

Nach Ende der Forschungsaufenthalte wurde das Natur-Erlebnisangebot über den Pfad hinaus erweitert. Ein vier Kilometer langer Rundwanderweg und ein zwei Kilometer langer

Natur-Entdeckerpfad bilden nun zusammen einen neuen ‚Natur-Erlebnispfad‘ (informelles Gespräch Seyfferth).

Inhaltlich ist das Museum bis heute von der Ausrichtung Niggemanns geprägt. Dieser legte großen Wert auf die Vermittlung der Natur- und Kulturgeschichte Butjadingens. (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2012, 23) Zwar wurden Teile überarbeitet und es gab mehrere Konzepte für eine Erneuerung der Dauerausstellung, dennoch besteht diese zum Ende des letzten Forschungsaufenthaltes immer noch weitgehend so, wie Niggemann sie für die Neueröffnung 1994 konzipiert hatte. Auch im Rettungsschuppen ist die Ausstellung nach wie vor eng an der Ausstellung orientiert, die damals eingerichtet worden war. Dort ist als zentrales Objekt die ‚Wilhelmine Wiese‘, ein Schiff der *Deutschen Gesellschaft zur Rettung Schiffbrüchiger*, präsentiert. Das Schiff hatte auch zuvor seinen Platz dort, als es noch zur Rettung genutzt wurde. Es kann also an seinem Originalstandort besichtigt werden. Die restliche Ausstellung widmet sich ebenfalls vorwiegend der Seenotrettung und besteht aus Originalobjekten, die für diese eingesetzt wurden sowie aus weiteren Objekten aus dem Bereich der Schifffahrt.

Die Dauerausstellung in den ehemaligen Zollamtsgebäuden unterscheiden die Mitarbeiter*innen grob in einen Bereich der den Nationalpark Wattenmeer thematisiert und einen Regionalmuseumsbereich. Innerhalb dieser beiden Großbereiche finden sich viele kleinere Unterthemen. Dadurch, dass die Räumlichkeiten, vor allem im Untergeschoss, eine sehr offene Struktur besitzen und es keine klare Beschilderungshierarchie gibt, ist aus der Ausstellung selbst nicht klar ersichtlich, welche Themenbereiche voneinander unterschieden werden. Auch ein Blick in die älteren Konzeptionen Niggemanns und in das aktuelle Museumskonzept löst diese Unklarheit nicht auf, sondern verstärkt sie vielmehr, da sie wiederum unterschiedliche Themenbereiche ausweisen und zusammenfassen. En Detail sind darum die Themenbereiche der Dauerausstellung nicht zu erfassen. Insgesamt betrachtet kann jedoch gesagt werden, dass die grobe Zusammenfassung der Dauerausstellungsthemen innerhalb des Museumskonzepts in „Nationalpark Wattenmeer, Naturkunde: Biologie/Ökologie, Kulturgeschichte und Archäologie“ (Prinz 2011, 7) alle ausgestellten Unterthemen umfasst.

Auch die Anzahl der Räume und Bereiche, auf die sich die Ausstellungen verteilen, ist aufgrund der Raumstrukturen schwer festzulegen, da teilweise keine klaren Unterteilungen existieren. So verteilen sich die Ausstellungen auf etwa 13 Räume mit 17 Bereichen.

Sonderausstellungen werden dabei in unregelmäßigem Wechsel entweder in die Dauerausstellung oder in einen Raum im Erdgeschoss des Anbaus integriert, der auch für Veranstaltungen und Sitzungen genutzt wird. Im Verlauf der Forschung wurde zudem ein Raum, in dem zuvor eine Küche inszeniert war, zu einem Schaudapot umgestaltet. Innerhalb dessen wird wechselnd ein Objekt des Monats präsentiert. Es handelt sich dabei um die letzte größere Veränderung der Ausstellung.

Die Dauerausstellungen sind geprägt von handgefertigten Vermittlungselementen, v. a. von Dioramen und Modellen. Diese haben zum größten Teil die Mitglieder des Fördervereins in Eigenarbeit hergestellt. Sie sind in die Räumlichkeiten eingepasst und nach dem pädagogischen Verständnis Niggemanns gestaltet. Dies spiegelt sich beispielsweise darin wieder, dass maximal fünf Informationspunkte auf jeder der Tafeln aufgebracht sein dürfen, mit denen einzelne Objekte beschrieben werden.



37 Dioramen und Modelle, handgefertigt mit Liebe zum Detail

Neben der Funktion als Museum finden in den Gebäuden gelegentlich auch Vorträge statt, die nicht direkt in Zusammenhang mit dem Museum stehen.

Die Akteurskonstellation hat sich seit der Gründung insofern verändert, als dass die Leitungsstelle inzwischen als volle Stelle finanziert ist. Die Nationalparkverwaltung, die diese Stelle finanziert, hat auch insgesamt seit 1994 Anteil an der Entwicklung des Museums, noch stärker, seitdem das Wattenmeer 2009 zum UNESCO-Weltnaturerbe erklärt wurde. Bei den danach liegenden Leitungswechseln wurden stets Naturwissenschaftler*innen als Leiter*innen eingesetzt, wohingegen zuvor eine Volkskundlerin an der Spitze des Museums stand. Die Entscheidungsgewalt ist seit dem Ableben Niggemanns zwischen dem Förderverein und der Leitung bzw. den Leitungen gespalten. Diese müssen sich über zentrale Entscheidungen abstimmen, was in der Regel zu Machtkämpfen führt.

Die zum Zeitpunkt des ersten Forschungsaufenthaltes aktuelle Leiterin, Gabriele Speckels, sieht den Begriff ‚Heimatmuseum‘ als für das Museum unpassend an. Sie würde ihn nicht verwenden. Sie sieht zwar ‚Heimat‘ im Museum repräsentiert, würde es aber eher als Regionalmuseum verstehen (Interview Prinz). Der erste feste Museumsleiter nach der Gründung des Museums, Ewald Deharde, findet den Begriff ‚Heimatmuseum‘ nicht mehr geeignet zur Beschreibung des Museums und grenzt es ab von einer ‚Heimatstube‘. Er bezieht sich dabei darauf, dass der Förderkreis es seiner Meinung nach zunächst als Heimatmuseum sah, dies aber heute nicht mehr tut. Ihm zufolge könnte es ein Neues Heimatmuseum sein (Interview Deharde). Darum gebeten, beschreibt er es in wenigen Worten mit: familiär, besucherfreundlich, Heimat, Mensch, Natur, Kultur (Interview Deharde) – Begriffe, die auch auf die Wahrnehmung der übrigen interviewten Akteur*innen passen. Gefragt nach Veränderungswünschen, spricht er sich dafür aus, dass die Leitung volle Handlungsmacht haben sollte und Entscheidungen, wenn schon, höchstens noch mit dem Vorsitz des Vereins absprechen müssen sollte (Interview Deharde). Die Leitung während des ersten Forschungsaufenthaltes äußert als Veränderungswünsche vor allem die Modernisierung der Dauerausstellung und die Überarbeitung der Pädagogik, inklusive der Führungen (Interview Prinz). Zum Abschluss des letzten Forschungsaufenthaltes war eine Erneuerung der Dauerausstellung geplant. Für diese wurden seither mehrere Konzeptionen erarbeitet und zuletzt Gelder bei der *Stiftung Wattenmeer* beantragt, um mit der

Umsetzung der aktuellsten Konzeption zu beginnen, die zunächst eine Erneuerung der unteren Etage vorsieht und längerfristig eine schrittweise Erneuerung des restlichen Museums. Dabei konnten sich die Leitungen zuletzt durchsetzen. Sie hatten sich einer erneuten Neukonzeption der Dauerausstellung angenommen und diese bis zur Beantragung von Geldern geführt (informelles Gespräch Seyfferth).

5. Grundlagen: Räumliche Charakteristika der Museen

Die Kooperationsmuseen weisen eine Reihe räumlicher Charakteristika auf, die weitgehend vergleichbar sind. In ihren Gemeinsamkeiten und individuellen Ausprägungen stellen sie das Spektrum der Museen dar, das es in diesem Kapitel aufzuzeigen gilt. Bei der Darstellung gehe ich vom Zustand der Museen zum Ende des Untersuchungszeitraums aus, zu dem alle Museen für mich direkt vergleichbar waren. Zusammen genommen bilden die räumlichen Charakteristika ein grobes Muster, indem sie verschieden nah beieinanderliegen und sich in unterschiedlichem Maße gleichen, zuletzt aber eine gemeinsame Struktur erkennen lassen. Diese Struktur und die einzelnen Charakteristika prägten sich im Forschungsverlauf vergleichsweise früh aus. Ich verstehe sie darum als Basisergebnisse, auf welchen die vertiefenden Untersuchungen aufbauen. Entsprechend nehmen sie auch die Funktion eines einführenden Kapitels für die darauffolgenden vertiefenden Ergebniskapitel der Arbeit ein. Das Kapitel ist einerseits grob chronologisch aufgebaut, von der Entstehung der Museen zu ihrem heutigen Zustand, andererseits in einer Bewegung von außen nach innen, vom Umfeld der Museen aus hin zu deren Innenräumen und Ausstellungen. Im Verlauf des Kapitels behandle ich auch Organisationsstrukturen der Museen, die in weniger engem Zusammenhang zu den rein räumlichen Charakteristika stehen und somit über diese hinausgehen.

5.1. Entstehung und Entwicklung

Die Museen entstanden zunächst aus privaten Initiativen überwiegend männlicher Gründerfiguren. Lediglich beim Lötschentaler Museum war mit Angela Jaggy eine Frau an der Museumsidee beteiligt. Unterstützung fanden die Museumsideen in unterschiedlicher Ausprägung durch fachliche Expert*innen, Organisationen und Privatpersonen. Zentral waren dabei für das Lötschentaler Museum die Unterstützung durch den Volkskundeprofessor Arnold Niederer, für das Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt die Kulturstiftung des Kreises Schleswig-Flensburg, im Werratalmuseum Gerstungen die Gruppe von Lehrern um den Studienrat Arno Volland als Hauptgründungsfigur, für das Handwerksmuseum Ovelgönne die Gemeinde und für das Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel die Gruppe der engagierten Ehrenamtlichen, die den Förderverein Heimatkundliche Ausstellung Butjadingen e. V. bildeten. In allen Fällen waren die

Zustimmung und Unterstützung der Gemeinde, in der das Museum gegründet wurde, gegeben, ohne die es nicht zur Gründung hätte kommen können. Im Lötschental wirkten gleich alle vier Gemeinden des Tals zusammen und stützten gemeinsam die Museumsidee. Sie sind seit 1977 Teil des Stiftungsrats der Stiftung Lötschentaler Museum und stellen seither den Hauptanteil der Finanzierung des Museums. In diesen Konstellationen aus Gründerfiguren und Unterstützenden wurden die Museumsideen konkretisiert und realisiert.

Erste Objekte waren bei den Museumsgründungen immer schon vorhanden und bildeten die Bestandsgrundlage des Museumsprojekts. Zu unterscheiden ist, dass im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel und dem Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt auf diese Objekte lediglich aufgebaut wurde (Sammlung Deharde im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel und Marxenhaus als erstes Objekt des Landschaftsmuseums Angeln/Unewatt), wohingegen die vorhandenen Sammlungen des Gemeindedirektors Hashagen für das Handwerksmuseum Ovelgönne, des Kunstmalers Albert Nyfeler für das Lötschentaler Museum und des Studienrats Arno Volland für das Werratalmuseum Gerstungen ausschlaggebend für die Gründungen der Museen waren – auf jeweils unterschiedliche Weise. Während im Lötschental das Museum gegründet und das Gebäude errichtet wurde, um die Sammlung öffentlich auszustellen und damit Nyfeler's Auflagen zu erfüllen, war der Übergang der Sammlung in ein Museum im Werratalmuseum Gerstungen ein fließender Prozess. Die Sammlung war bereits in den Räumen des Schlosses untergebracht und wurde auf die Initiative der Lehrergruppe (Volland, Stengel, Hauschied) für die Öffentlichkeit exponiert und von Arno Volland zum Heimatmuseum ausgebaut, ohne dass sie dazu den Ort hätte wechseln müssen oder der Erhalt der Sammlung an die Ausstellung gekoppelt gewesen wäre. Noch einmal anders verhielt es sich im Fall des Handwerksmuseum Ovelgönne. Dessen Entstehung ist mehr noch als an die von ihm zusammengetragene Sammlung an die gesamte Person von Ingo Hashagen gebunden, der als damaliger Gemeindedirektor in Ovelgönne das Museum als Kompensation eines lokalpolitischen Verlusts entstehen ließ. Als durch eine Gemeindereform das Rathaus aus Ovelgönne wegverlegt wurde, setzte er mit knapper Mehrheit durch, dass die Gemeinde als Ausgleich für diesen Verlust das Museum erhielt. Er schuf dadurch einen Ort für seine Sammlung. Mit dem Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt und dem Nationalpark-Haus

Museum Fedderwardersiel spannt sich die Bandbreite der Gründe für die Einrichtung der Museen noch weiter auf. Das Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt wurde im Anschluss an die Gründungsidee Hennig Bachmanns, dem damaligen Direktor der Kulturstiftung des Kreises Schleswig-Flensburg, von Beginn an als gemeinsames Vorhaben einer Gruppe aus kulturverantwortlichen Politikern, Fachwissenschaftler*innen und lokal engagierten Wissensträgern strukturiert und in Austausch miteinander konzipiert – eine Entscheidung einflussreicher und angesehener Personen für die Museumsidee bewirkte also letztlich dessen Gründung. Demgegenüber konzentriert sich die Gründung des Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel in der Person des emeritierten Professors der Erwachsenenbildung Wilhelm Niggemann. Er war es, der die Idee zur Gründung eines Museums hatte, das seiner Auffassung nach in Butjadingen fehlte und er war es in erster Linie auch, der diese Idee umsetzte, indem er Befürworter*innen für diese gewann, den Aufbau des Museums weitgehend allein koordinierte und die ihn unterstützenden ehrenamtlichen Laien leitete, ohne nennenswerten Austausch oder Abstimmung mit weiteren Fachkräften oder Führungspersonen. Vergleichbar mit Hashagen, jedoch ohne politisches Amt, ist Niggemann in diesem Fall der zentrale Grund für die Entstehung des Museums. Wie Hashagen warb er um Unterstützung für seine Idee und setzte diese letztlich durch seine Überzeugungskraft durch. Insgesamt betrachtet zeigt sich bereits an diesen Ausführungen, dass die Wege zur Museumsgründung letztlich stark variieren. Die Umsetzung der Idee erfolgte ebenso in Gruppenprozessen, wie auch von starken Einzelpersonen angeleitet und die erforderliche Unterstützung prägte sich zwischen angeleiteter Laienarbeit und professioneller Teamarbeit aus, stets auf der Grundlage der Unterstützung durch die Gemeinde.

Die Grundbestände wurden in allen Fällen in der Zeit von der Idee zur Museumsgründung bis zu ihrer Umsetzung aufbereitet, erweitert und teilweise bereits vor der Museumseröffnung in ersten Ausstellungen der Öffentlichkeit präsentiert. Dem Löttschentaler Museum ging eine Ausstellung in einer Schule voraus, dem Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel eine Ausstellung im ehemaligen Pferdestall des Zollamtes, bevor in diesem das Museum eröffnet wurde. Im Werratalmuseum Gerstungen, dem Sonderfall als ältestes Museum, ging der Ersteröffnung 1932 keine öffentliche Ausstellung voraus, jedoch sind die Ausstellungen des anschließend gegründeten Museums Vorläufer

des Museums, wie es 1953 wiedereröffnet und 1990 neu strukturiert erneut eröffnet wurde. Dem Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt und dem Handwerksmuseum Ovelgönne hingegen gingen keine Ausstellungen voraus.

Als Kerngebäude der Museen dienten vorwiegend Gebäude, die bereits in Verbindung mit der Museumsidee standen und für eine Neubesetzung als Museen frei geworden waren. Sie hatten – bis auf den Neubau des Lötschentaler Museums, das keine vorherige Funktion innehatte – ihre vorherigen Funktionen verloren. Damit waren sie im Sinne Pomians zu Semiophoren geworden, zu Objekten, die ihre ursprüngliche Nützlichkeit verloren, in einen neuen Kontext gestellt und anders, mit einer Bedeutung anstelle des vorherigen Nutzens, belegt werden konnten. (Pomian 1988, 49f) Die Nutzung solcher Gebäude ist für Neue Heimatmuseen typisch, wie die Befragung der über 50 Vergleichsmuseen ergab. Diese waren fast ausschließlich in solchen Häusern untergebracht (Preller 2014^a, 3). Durch den Wunsch der zuständigen Gemeinden nach Instandhaltung und/oder Auflagen des Denkmalschutzes waren die Häuser zusätzlich für die Nachnutzung als Museum prädestiniert, da Museen als kompetent in der Pflege und Instandhaltung von zu Bewahrendem gelten. Auch hier zeigt sich eine Tendenz, die sich an der Befragung der Vergleichsmuseen festigt, von denen sich mehr als zwei Drittel in Gebäuden befinden, die unter Denkmalschutz stehen (Preller 2014^a, 5). Dies entspricht auch der Ermittlung des Instituts für Museumsforschung von 2012 (Institut für Museumsforschung 2013, 47). Unter den Kooperationsmuseen sind drei der fünf Kerngebäude denkmalgeschützt. Das Marxenhaus stand als erstes Objekt des Landschaftsmuseums Angeln/Unewatt bereits in Zusammenhang mit der Museumsidee, der Pferdestall des Zollamts, in dem das Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel eröffnete, beherbergte bereits die erste Sammlung, ebenso das Schloss in Gerstungen. Das Gebäude des Lötschentaler Museums entstand in direkter Folge aus der Museumsidee. Lediglich das ehemalige Wohnhaus, in dem das Handwerksmuseum Ovelgönne eingerichtet wurde, hatte zuvor noch keine Verbindung mit der Museumsidee. Es wurde für diese erst herangezogen, als es 1980 von der Gemeinde erworben wurde, um dort das Museum einzurichten. Für die anderen Gebäude ist die Verbindung zur Museumsidee charakteristisch.

Bis heute expandierten alle fünf Museen, indem sie sich um weitere Räume, Gebäude und Außenanlagen vergrößerten und teilweise, indem sie ihren Bezugsraum vom Lokalen auf

die Region ausweiteten. Die Erweiterungen der Museen um weitere Räume, Gebäude und Außenanlagen sind in erster Linie auf Platzmangel zurückzuführen. Depoträume, Funktionsräume und Platz zur Erweiterung der Ausstellungen standen dabei im Vordergrund. Im Vergleich zu den Situationen nach den Erweiterungen waren in den Ausgangssituationen nur mit den Kerngebäuden die Bereiche wesentlich stärker ineinander verschränkt oder zumindest näher beieinander verortet. Kerngebäude, Ausstellungen, Depots, Büros und weitere Funktionsbereiche und –räume griffen stärker ineinander. Teile der Sammlungen mussten in den Ausstellungen untergebracht werden, Büroräume waren teilweise nicht vorhanden oder improvisiert, dienten ebenfalls auch der Unterbringung von Exponaten und lagen direkt an Ausstellungsbereichen. Sanitäre Räume wurden gemeinsam von Besuchenden und Museumsakteur*innen genutzt, Veranstaltungen fanden direkt in den Ausstellungsräumen statt etc.. Dieser Vielzahl an Überschneidungen wurde durch die Erweiterungen entgegengewirkt, so dass sie heute reduziert sind, wenn auch nicht komplett behoben. Heute besteht eine stärkere Trennung der Bereiche und Räume nach Funktionen und die räumliche Situation ermöglicht dadurch professionellere Museumsarbeit als zum Zeitpunkt der Ersteinrichtung. In jedem der Museen gibt es inzwischen separate Büroräume. Lediglich im Werratalmuseum Gerstungen grenzt das Büro der Leitung noch direkt an einen Ausstellungsraum, nur durch eine Tür getrennt, im Handwerksmuseum Ovelgönne das Sekretariat. Ansonsten liegen alle Leitungsbüros abseits der Ausstellungsbereiche, das Landschaftsmuseum Angeln besitzt mit der Marxenscheune inzwischen ein eigenes Verwaltungsgebäude. Ebenso sind die Sammlungen der Museen fast komplett in separaten Depots untergebracht. Nur vereinzelt sind noch Sammlungsteile in den Ausstellungsräumen untergebracht, für Besuchende allerdings weitgehend unsichtbar, in Ausstellungsmöbeln, Schränken oder Truhen. Zur Erweiterung der Ausstellungen kamen an allen Museen neue Räume oder ganze Gebäude hinzu. Außer dem Lötschentaler Museum wurden die Museen auch um weitere Außenanlagen erweitert, zumindest in geringem Maße. Die eingangs erwähnte Erweiterung des Bezugsraums fand an den Museen statt, die sich nicht ohnehin bereits auf die Region bezogen. Das sind vor allem das Werratalmuseum Gerstungen und das Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel. Ursprünglich stärker auf das Lokale beschränkt, verstehen diese sich heute, ebenso wie die anderen Museen, als Museen für die gesamte Region, was sich im

Werratalmuseum auch an der Namensänderung von ‚Heimatmuseum Gerstungen‘ zum ‚Werratalmuseum Gerstungen‘ zeigt, wodurch der Repräsentationsanspruch in die Benennung aufgenommen wurde. Das Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt und das Lötschentaler Museum waren von Beginn an auch in ihrer Benennung auf die gesamte Region ausgerichtet. Das Handwerksmuseum Ovelgönne bezieht sich zugleich auf Ort und Region, ein Doppelbezug, der sich auch in seiner Benennung zeigt, den es auch heute noch aufnimmt, indem es neben der Regional- auch Lokalgeschichte behandelt.

Nach der Gründung gab es an allen Museen mindestens einen Zeitpunkt der Umarbeitung und intensiven Veränderung, häufig in Verbindung mit den bereits erwähnten Expansionen. Bis auf das Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel, an dem es zwei größere Einschnitte gab, fanden diese Einschnitte nach der Jahrtausendwende statt, also zu einer Zeit, in der die Museen bereits auf eine längere Geschichte zurückblicken konnten. Meist war zuvor eine professionellere, feste Leitung eingesetzt worden, unter der die Veränderungen stattfanden oder eine solche folgte darauf. Die Veränderungen wurden stets als Professionalisierung der Museen gewertet, von außen, z.B. durch die Gemeinden, Besuchende und externe Expert*innen, ebenso wie von innen, durch die beteiligten Museumsakteur*innen. Dabei erfolgte zwar keine komplette Neuausrichtung des jeweiligen Museums, aber mindestens der Ansatz zu einer Schärfung und Ausarbeitung des Profils, die das Museum seither prägt. Zugleich ging mit den Veränderungen stets eine stärkere Ausrichtung auf Tourismus und Wirtschaft in der Region einher.

Der erste der beiden größeren Einschnitte im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel erfolgte sehr früh in seiner Geschichte, durch die Erweiterung des Museums 1994, bei der einerseits das Hauptgebäude des Zollamts und der Seenotrettungsschuppen als weitere Gebäude hinzukamen und andererseits das Themenspektrum auf den Nationalpark erweitert wurde, was zu der noch heute das Museum prägenden Doppelrolle von Nationalpark-Haus und Regionalmuseum führte. Im Zuge dieser Veränderung wurde nicht nur eine klare Konzeption festgelegt, sondern es wurden zugleich Richtlinien und Vorgaben des Nationalparks in die Museumsarbeit integriert, die dieser einen zusätzlichen Rahmen gaben. Zudem wurde im Zuge dieser Veränderung die feste Leitungsstelle des Museums geschaffen und besetzt. Nach diesem Einschnitt verzeichnete das Museum den größten Besuchendenerfolg seiner Karriere. Auch der 1998 erfolgte Anbau, der vor allem Räume für

die professionalisierte Museumsarbeit brachte, ist Folge dieser Veränderungen. Der zweite Einschnitt erfolgte durch den Leitungswechsel 2006. Die neue Leiterin veränderte zwar die Dauerausstellung kaum, brachte das Museum aber auf den Weg der Museumsregistrierung durch den Museumsverband für Bremen und Niedersachsen e.V. Dieser in Gang gebrachte Prozess, der 2011 mit der endgültigen Registrierung abschloss, profilierte und professionalisierte das Museum durch die nötigen Maßnahmen stark. Am Handwerksmuseum Ovelgönne fand der zentrale Einschnitt um die Jahrtausendwende statt, mit der Übernahme der Trägerschaft durch den Heimat- und Kulturverein, den Beginn der Sanierung des Gebäudes und die Einsetzung einer ersten fachlichen Leitung, Gabriele Speckels. Diese erarbeitete eine Neukonzeption, die klare Themenschwerpunkte herausstellt und auf die die Dauerausstellung des Museums bis heute im Wesentlichen aufbaut. Der für das heutige Museum zentrale Einschnitt am Werratalmuseum Gerstungen erfolgte mit der Einsetzung der neuen hauptamtlichen Leiterin 2007. Die neue Leiterin bündelte Themenkomplexe und holte die fachliche Expertise des Museumsverbands Thüringen ein, was letztlich zu einer Neustrukturierung der Museumsakteur*innen und dem Herausarbeiten des Themenschwerpunktes ‚Werrakeramik‘ führte⁴⁵. Am Lötschentaler Museum ist ein vergleichbarer Einschnitt ab 2002 gegeben, mit der Einsetzung der Doppelspitze als Museumsleitung. Unter dieser findet eine professionelle Inventarisierung und Unterbringung der Museumsobjekte statt, auch durch die Erweiterung des Museums um die Depoträume im Keller. Zudem definiert sie den Schwerpunkt des Museums inhaltlich neu, von ‚Alltagskultur und Wandel‘ hin zu ‚Alltagsästhetik‘, was dem bisherigen Schwerpunkt die symbolische Dimension hinzufügt. Im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt zeigen sich vergleichbare Veränderungen weniger als starker Einschnitt, dennoch lässt sich auch hier ein Veränderungsprozess beobachten, der sich in seiner Richtung bis heute weiterführt. Als einziges Museum, bei dem es seit seiner Gründung keinen Wechsel in der Führung gab – die Leitung und die mitverantwortliche wissenschaftliche Mitarbeiterin blieben dieselbe – ist der Prozess in diesem Fall nicht mit einem Führungswechsel verbunden. Hier hervorzuheben ist vielmehr die Expansion auf weitere Gebäude durch die Hinzunahme der Räumlichkeiten und die Nutzung des

⁴⁵ Dem Herausarbeiten des Themenbereichs ‚Werrakeramik‘ am Werratalmuseum Gerstungen widme ich mich in Kapitel 7.2.1 als Fallbeispiel für Veränderungen der Ausstellungen der Museen im Forschungszeitraum.

Transformatorenturms durch das Museum, durch welche dieses um eine weitere Museumsinsel vergrößert wurde. So unscheinbar diese Veränderung gegenüber den Einschnitten an den anderen Museen erscheint, wurde mit ihr dem Museum dennoch die Richtung gegeben, dass sich diese erneut weiter im Ort fortsetzt, nachdem über lange Zeit keine Erweiterungen erfolgt waren, eine Richtung, die durch den zuletzt getätigten Ankauf des Christesen-Hofes weiterverfolgt wurde. Das Museum und das Dorf wachsen durch diese Erweiterungen zunehmend zusammen – ein Vorgang, der mehr und mehr Routine bekommt und professionell ausgeführt wird.

Durch die Veränderungen sind die Museen noch nicht an einem Endpunkt angelangt, an dem es nichts mehr zu verbessern oder zu verändern gäbe, aber sie haben dadurch in vergleichsweise kurzer Zeit große Erfolge hinsichtlich der Professionalisierung und Profilierung erzielt. Für die Einschnitte ist auffällig, dass vor allem Frauen als Museumsleitungen an die Museen kommen und die Einschnitte prägen. Sie zeichnen sich dabei entweder direkt durch ihre Ausbildung als Museumsexpertinnen aus oder durch entsprechende Fortbildungen und verändern die Museen in jedem Fall richtungsweisend. Bei den von mir untersuchten Museen steht damit eine vor allem von Frauen getragene Professionalisierungsphase einer männlich dominierten Gründungsphase entgegen.

Wie bereits mehrfach angeklungen ist, veränderte sich auch die Zusammensetzung der Museumsakteur*innen im Laufe der Zeit. Heute besitzen alle Museen mindestens eine bezahlte Leitungsstelle. Die Zusammensetzung der übrigen Akteur*innen, ihre Rolle am Museum und ihr Einfluss auf die Entscheidungen, die am Museum getätigt werden, sind hingegen sehr unterschiedlich. An den beiden stiftungsgetragenen Museen, dem Lötschentaler Museum und dem Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt, fand eine Zentralisierung der Entscheidungsverantwortung auf das jeweils zweiköpfige Leitungsteam statt. Die Doppelspitze trifft an diesen Museen die Entscheidungen, weitgehend unabhängig von Stiftung, Museumsverein und weiteren Externen. Zugleich wurde die zuvor vermehrt ehrenamtliche Mitarbeit reduziert und durch bezahlte Stellen ersetzt, so dass heute alle regelmäßigen Mitarbeiter*innen an den Museen zumindest in geringem Maße bezahlt werden. Die wenigen darüber hinaus ehrenamtlich an den Häusern tätigen Akteur*innen werden anderweitig honoriert. Am Lötschentaler Museum erhielten die beiden über lange Zeit immer wieder gelegentlich ehrenamtlich tätigen Mitarbeiter – ein

Volkskundler und ein Gemeindearbeiter – die öffentlich vergebene Auszeichnung des Ehrenkonservators als Zeichen der Anerkennung ihrer Leistung. Vom Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt wird jedes Jahr ein Preis für ehrenamtliches Engagement ausgelobt, mit dem dieses honoriert wird. Ehrenamtliche sind an diesem Museum jedoch nur selten beteiligt. Am Werratalmuseum Gerstungen fand ebenfalls eine Zentralisierung der Entscheidungsverantwortung auf die Leitung statt. Nachdem diese ihre Entscheidungen lange Zeit mit dem Arbeitskreis Werratalmuseum abstimmt, hat sie sich im Rahmen der Neukonzeption der Keramiksammlung von diesem unabhängig gemacht. Der dabei entstandene, neue Arbeitskreis unterstützt zwar ebenfalls die Arbeit der Leitung, die Entscheidungsverantwortung liegt aber letztlich bei ihr. Im Handwerksmuseum Ovelgönne und dem Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel verhält es sich anders. Mit dem 1999 gegründeten Heimat- und Kulturverein, dem von der Gemeinde die Trägerschaft des Handwerksmuseums Ovelgönne übertragen wurde, besitzen heute beide Museen Vereine als Träger, welche die Finanzverwaltung innehaben und auch in die Entscheidungsprozesse des Museums eingreifen. Die Leitung muss die Entscheidungen mit den Vereinen abstimmen, deren Mitglieder ehrenamtlich und auf der Basis kleinerer Honorare auch als Mitarbeiter*innen Aufgaben wie Führungen, Empfang, Inventarisierung und handwerkliche Tätigkeiten im Museum übernehmen. Die Leitung ist auf diese Unterstützung angewiesen, um den Museumsbetrieb aufrechterhalten zu können. Als Verantwortliche für die Gebäude sichern die Vereine zudem die räumliche Grundlage der Museen. An allen Museen hat sich zudem die Zusammensetzung der Unterstützenden verändert. Waren zu Beginn am Aufbau des Lötschentaler Museums vorwiegend Studierende aus Zürich beteiligt, so stammen die Mitarbeiter*innen heute fast ausschließlich aus dem Tal bzw. aus dem Kanton oder leben zumindest heute dort. Auch die Mitarbeiter*innen der anderen Museen und die Mitglieder der Vereine und des Arbeitskreises im Werratalmuseum leben vorwiegend am Ort. Über die Zeit veränderte sich deren Zusammensetzung dahingehend, dass auch Zugezogene in die Gruppen aufgenommen wurden. Diese verhandeln, im Unterschied zu den am Ort geborenen, mit der Arbeit am Museum nicht ihren Geburtsort, sondern ihre Wahlheimat, an deren Konstruktion sie durch ihre Arbeit am Museum mitwirken.

5.2 Lageplan

Bei den Kerngebäuden der Museen handelt es sich durchweg um besondere Gebäude innerhalb touristischer Orte. Es sind keine ‚einfachen‘ Häuser, wie es viele in ihrer Umgebung gibt. Sie heben sich durch ihre Situierung und ursprünglich eingenommenen Funktionen innerhalb der Orte von diesen ab. Sie liegen in zentraler Lage innerhalb der Umgebung, die sich teilweise aus der vorherigen Funktion und der früheren Rolle der Häuser innerhalb der Gemeinde ergibt. Das Lötschentaler Museum liegt zentral in der Dorfmitte. Die Gebäude des Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt liegen am Ortseingang (Marxenhaus) und an den zentralen Wegen (Buttermühle und Christesen-Scheune), das Handwerksmuseum Ovelgönne in der Ortsmitte, an der Hauptstraße, das Werratalmuseum Gerstungen im Schloss im alten Dorfkern und das Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel zentral am Hafen – eine zweckgebundene Lage, da das Zollamt hier aktiv war. Die Orte, an denen sich die Museen befinden, liegen alle in Tourismusgebieten. Um auf die Museen aufmerksam zu machen, ist der Weg zu ihnen darum an den Hauptwegen und Verkehrsstraßen ausgeschildert, was zugleich auch Durchreisende auf die Museen aufmerksam macht. Dies ist auch deshalb notwendig, da sich die Gebäude trotz ihrer Besonderheiten und ihrer exponierten Lage rein über ihre Architektur nicht als Museum zu erkennen geben. Sie gliedern sich in ihrem Stil in ihre direkte Umgebung ein, ‚brechen‘ nicht mit den umliegenden Gebäuden.

Die zu den Museen gehörigen und von diesen mit genutzten Außenanlagen sind auch außerhalb der Öffnungszeiten der Museen zugänglich und bieten in den meisten Fällen Möglichkeiten um Rast zu machen, für Museumsbesuchende ebenso wie beispielsweise für vorbeikommende Wander*innen. Im Lötschentaler Museum und im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt bieten die Außenanlagen zudem Spielmöglichkeiten für Kinder. Die Außenanlagen sind Teil der Grundstücke der Museumsgebäude oder werden, wenn andere Besitzverhältnisse vorliegen, von den Museen mitgenutzt. Sie erstrecken sich unterschiedlich weit um die Museumsgebäude herum. Für die Museen schaffen die Außenanlagen immer eine Verbindung zur umliegenden Region und Landschaft, sind sie doch ein erster Schritt aus dem Museum heraus hin zu diesen. Auch finden sich außerhalb der Museen Verweise auf die Museen, in Form der Wegweiser, aber auch in Form von Fahnen, Schaukästen und Präsentationen, auch dann, wenn die Museen nicht geöffnet sind.

Die Offenheit der Außenräume und die Verweise im Außenraum auf die Museen lassen das Museumserlebnis für Besuchende schon vor Eintritt in das Gebäude beginnen und bilden für Vorbeikommende eine Verbindung zu den Museen. Der Übergang vom Außenraum zu den Museen ist durch die Außenräume und Verweise fließend. Über diese territoriale Besetzung durch die Museen und über den Ort hinaus beziehen sich alle Museen inhaltlich, in ihren Ausstellungen und ihrer Ausrichtung, auf die Region, in der sie sich befinden und verstehen sich als zentralen Anlauf- und Informationspunkt für die Region. In den meisten Fällen nehmen sie dabei auch auf die sie umgebende Landschaft Bezug. Mit der Bezeichnung ihres Museums als „Spiegel der Landschaft“ und Ort an dem sich die Region kompakt und anschaulich zeigt, bringen die Gästeführer*innen des Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel das Selbstverständnis der Museen als regionale Anlaufstationen auf den Punkt: „Alles Wichtige ist hier ausgestellt“, „Ideal für die Vermittlung an die Gäste“. (Interview Gästeführer*innen) Das bedeutet zweierlei: Einerseits begreift sich das Museum tatsächlich als miniaturisierte Welt, als mikroskopisches Abbild des es umgebenden Makrokosmos. Heimat ist also nicht nur das, was das Museum darstellt, sondern umgekehrt definiert auch das Museum, was an der es umgebenden Umwelt den Ehrentitel ‚Heimat‘ erhalten kann oder sogar darf. Andererseits stellt sich das Museum als Idealisierung dar: Es richtet sich an die Fremden, die ‚Gäste‘, deren Blick geschult, aber auch gelenkt werden soll auf das, was wirklich wichtig ist (oder sein soll).

Insgesamt lässt die zentrale Lage der Museen vielleicht noch eine weitergehende These zu: Wie früher die Kirche das Dorf und seine Bewohner*innen zentrierte, so könnte diese Funktion zumindest räumlich heute von den Neuen Heimatmuseen übernommen worden sein - nämlich Identität zu stiften, auszustellen und stets zu regenerieren.

5.3 Die Gebäude

Bis auf den Neubau des Lötschentaler Museums wurden alle Kerngebäude ursprünglich vor dem 19. Jahrhundert errichtet, signalisieren also bereits von der architektonischen Substanz her Rückwärtsgewandtheit, Beständigkeit, Tradition. Gleichzeitig ist die bloße Möglichkeit solcher Umnutzungen Zeichen eines gesellschaftlichen Wandels: Statt noch eine Funktion zu erfüllen, sind die Museen Merkzeichen des Stillstehens, eines Zustands, den man nicht ohne Grund ‚Musealisierung‘ nennt. Dabei ist ein Charakteristikum, dass die Gebäude sich selbst kaum ausstellen – es sind keine architektonischen Highlights oder historisch

relevanten Schauplätze, die ihrer selbst wegen besichtigt werden. Das älteste Gebäude ist das Gerstunger Schloss von Beginn des 16. Jahrhunderts, gefolgt vom ursprünglich 1626 errichteten Marxenhaus, das heute zum Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt gehört. Neueren Datums sind das historische Bürgerhaus, in dem das Handwerksmuseum Ovelgönne untergebracht ist (1773), das Zollamt und der Pferdestall in dem sich das Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel befindet (1846), die Buttermühle (1861) und die Christesen-Scheune (1895) im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt. Die später hinzugenommene Windmühle 'Fortuna' im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt Windmühle stammt ursprünglich aus dem Jahr 1878. Das Gebäude des Lötchentaler Museums wurde erst 1982, für das Museum, gebaut. Für die weiteren, über die Zeit an den Museen hinzugekommenen Gebäude sind die ursprünglichen Entstehungsdaten teilweise unklar, der Zeitpunkt der Hinzunahme konnte jedoch ermittelt werden. Im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt wurde ab 1995 die Marxenscheune originalgetreu nachgebaut, nach dem Vorbild einer Wandständerscheune aus dem 17. Jahrhundert, wie sie im Freilichtmuseum Molfsee in Kiel zu sehen ist. Die Räucherei wurde 2003 vom Museum erworben und saniert. Der Transformatorenturm wurde nach Renovierung 2007 für Besuchende zugänglich gemacht. Der Seenotrettungsschuppen im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel wurde 1994 als weiteres Gebäude hinzugenommen, der Anbau erfolgte 1996. Die Errichtung des Nebengebäudes des Handwerksmuseum Ovelgönne erfolgte 2001.

Bei allen Gebäuden handelt es sich um für Museen untypische Gebäude. Dies gilt auch für die Neubauten, für den Neubau des Lötchentaler Museums ebenso wie für die Erweiterungen des Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel und des Handwerksmuseums Ovelgönne. Diese sind ebenso untypisch und bringen vergleichbare Herausforderungen mit sich wie die umgenutzten Gebäude. Das kann darauf zurückgeführt werden, dass die Neubauten von Architekten durchgeführt wurden, die keine spezielle Expertise für Museumsbauten hatten. Ein weiterer Grund ist, dass die Neubauten in ihrer Bauweise an den bestehenden und umliegenden Gebäuden orientiert sind. Das Einpassen in den Baustil des Dorfes führt beispielsweise beim Lötchentaler Museum zu vielen Fenstern. Wie ich in Kapitel sechs und 7.1.3 ausführe, zeigt sich in der Folge, dass die Prozesse der Nutzung der Gebäude als Museen vergleichbar zu den umgenutzten, bereits bestehenden

Gebäuden ablaufen. Es muss für die Analyse also keine Differenzierung zwischen diesen und den Neubauten getroffen werden.

Allen fünf untersuchten Museen ist gemeinsam, dass der (Um)Bau der Gebäude, bzw. im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt der Wiederaufbau, gezielt auf die Nutzung zu Museen hin vollzogen wurden. Stets stand vor Beginn der Umbaumaßnahmen der Museumszweck fest. Alternativ wäre denkbar, dass ein Gebäude nach seiner vorherigen Nutzung zunächst entkernt und renoviert und erst danach über dessen weitere Nutzung (als Museum) entschieden wurde. Für die umgenutzten Gebäude mit ursprünglich anderen Funktionen liegt zudem auf der Hand, dass ihre ursprüngliche Planung nur auf diese Funktionen hin erfolgte, Ausstellungen in den Räumlichkeiten waren in keiner Form angedacht – dass es einmal Museen werden würden, wusste niemand – Überlegungen zu einer Nutzung als Museum spielten darum keine Rolle. Erstaunlich ist, dass auch der Neubau des Lötschentaler Museums nicht als für die erste Ausstellung optimiert umgesetzt wurde, obwohl dies aufgrund der bestehenden und zu diesem Zeitpunkt bereits aufgearbeiteten Sammlung durchaus möglich gewesen wäre.

Das Gebäude wurde vielmehr an der Umgebung – dem Ortskern mit den umliegenden Häusern – ausgerichtet, zu dem es passen sollte, als an der Zweckmäßigkeit, als Museum zu dienen und die Sammlung zu präsentieren. Der Bau ist darum bestimmt von vielen Fenstern, zu denen das zentral liegende, offene Treppenhaus hinzukommt. Beides sind bauliche Elemente, die sehr viel potentielle Ausstellungsfläche kosten und auf welche bei der Einrichtung durch Umbauten reagiert werden musste, wie ich in Kapitel sechs ausführe.

5.3.1 Ideal ist anders: Ein erster Blick auf die (untypischen) Gebäude der Museen

Dass es sich insgesamt bei allen Gebäuden der fünf Museen um Gebäude handelt, die im Allgemeinen als ‚museumsuntypische‘ Gebäude angesehen werden, deren Raumaufteilungen vorwiegend an anderen Funktionalitäten ausgerichtet sind und die nicht ohne weiteres für den Museums- und Ausstellungsbetrieb nutzbar sind, ist ihre wesentliche Besonderheit. Zugleich ist genau dieser zentrale Punkt, das Verständnis der Museumsgebäude als ‚untypisch‘, irritierend, scheint es doch zumindest so, als befände sich die größte Zahl der Museen in Deutschland in eben solchen Gebäuden wie die fünf Kooperationsmuseen – in zu Museen umgenutzten Gebäuden, die häufig unter Denkmalschutz stehen und, wenn in Neubauten, dann in solchen, die sich in der Praxis

selten als problemlos für den Museumszweck nutzbar darstellen, sich vielmehr unwesentlich von den umgenutzten Gebäuden unterscheiden.⁴⁶ Da es sich bei der vermeintlichen ‚Atypik‘ um ein zentrales Charakteristikum der Gebäude der untersuchten Museen handelt, gehe ich an dieser Stelle genauer auf das Untypische ein, bevor ich in im weiteren Verlauf der Arbeit vertiefe, was genau die Nutzbarkeit der Gebäude als Museen beeinträchtigt und wie damit umgegangen wird.

Warum die Gebäude trotz ihrer hohen Zahl, die sie unter den Museumsgebäuden darstellen, als ‚untypisch‘ gelten und welchem ‚typischen‘ Museum(sgebäude) sie damit gegenüberstehen, lässt sich besonders gut im Abgleich mit dem vorherrschenden fiktiven und idealisierten Bild eines idealen Museumsgebäudes erläutern⁴⁷. Stellen wir uns also ein Museumsgebäude vor, das für den Museums- und Ausstellungsbetrieb perfekt geeignet ist. Ein solches Gebäude bietet ausreichend Raum für alle Funktionen des Museums, von der Ausstellung bis zur Forschung, der Pädagogik bis zu den Sammlungen, ohne, dass sich diese gegenseitig stören. Es bietet perfektes Klima, Räume, in denen die Objekte genauso zur Geltung kommen, wie es erwünscht ist, in gewolltem Abstand zueinander. Es ist perfekt beleuchtet, ohne dass die Präsentation durch den Rest des Raumes gestört wird – mit maximaler Wirkung – es sei denn, es ist anders gewünscht. Die Raumabfolge lässt es zu, den Besuchenden klare Wege durch die Ausstellungen vorzugeben, die sie der Narration der Ausstellungen folgen lassen, der gewollten Linie der Orientierung und das möglichst ohne viele Navigationselemente. Sollen Ausstellungen realisiert oder verändert werden, ist dies leicht umsetzbar, selbst während des laufenden Ausstellungsbetriebs, denn die Transportwege im idealen Museumsgebäude überschneiden sich kaum mit den Besuchendenwegen und bieten viel Platz. Die Räume sind insgesamt neutral und leicht veränderbar, so dass sie sich schon fast von selbst auf ihren neuen Inhalt einstellen. Das

⁴⁶ Die statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik von 2012 ergab, dass sich von den befragten Museen über 60% ganz oder teilweise in denkmalgeschützten Gebäuden befinden (Institut für Museumsforschung 2012, 47). Zudem machen die Volkskunde- und Heimatkundemuseen, Schloß- und Burgmuseen und Kulturgeschichtlichen Museen in der jüngsten Erhebung ebenfalls über 60% aus (Institut für Museumsforschung 2013, 23). Da diese meiner Erfahrung nach vorwiegend in umgenutzten Gebäuden mit zuvor anderen Funktionen untergebracht sind, lässt sich vermuten, dass dies auf die Mehrzahl der Museen in Deutschland zutrifft.

⁴⁷ Die folgende Beschreibung basiert v.a. auf meinen eigenen Erfahrungen, ist aber zudem gespeist von schriftlichen Ausführungen zu idealen Museen. Solche finden sich aktuell beispielsweise bei Anke te Heesen (2012) und Pablo von Frankenberg (2013).

Gebäude liegt gut, in attraktiver Umgebung, ohne Aufwand zu erreichen. So oder so ähnlich gestaltet sich das vorherrschende Bild eines idealen Museumsgebäudes, das zugleich mit dem Bild eines typischen Museumsgebäudes zusammenfällt. Es ermöglicht reibungslose Museums- und Ausstellungsarbeit, in all ihren Facetten und auf Besuchendenseite einen unaufwändigen Besuch, bei dem die Konzentration ohne große Anstrengung auf dem liegt, weswegen sie gekommen sind, den Ausstellungen, dem Erlebnis, der Führung, den Inhalten.

Tatsächlich ist dieser Typus ‚Idealmuseum‘ abgeleitet vom White Cube, was einerseits bedeutet, dass er selbst durch und durch historisch ist. Andererseits trägt er auch die Werte des White Cube mit sich: Objekte sollen, wo nicht der abwegige Wunsch nach völliger Isolation der Objekte voneinander herrscht, ein selbstreferentielles, selbststabilisierendes System von Signifikanten darstellen: ‚Bilder (bzw. Objekte) im Plural‘ (Thürlemann/Ganz 2010). Jedoch soll diese Pluralität in sich geschlossen sein, von Anmutungen der Anwendung und von Zumutungen der Störung andererseits. Museen waren aber nur den kürzesten Teil ihrer Geschichte neutrale Funktionscontainer. Museen hatten von Anfang an andere Funktionen: religiöse, repräsentative oder auch politische oder ästhetische. Der White Cube und das von ihm abgeleitete Fantasma eines Idealmuseums sind historisch randständig. Auch das sollte man bedenken, bevor man vorschnell Heimatmuseen wegen der Reibung schilt, die sich zwischen ihren Bauten und den in ihnen inszenierten oder auch nur aufbewahrten Objekten ergibt.

Ohne dabei auf alle Details eingegangen zu sein, soll diese kurze Ausführung an dieser Stelle als Ansatzpunkt genügen. Betrachtet man vor dieser Idealfolie die untersuchten Museen und ihre Gebäude, wird schnell klar, dass sie keinesfalls auch nur diesen wenigen Eckpunkten eines idealen Museumsgebäudes entsprechen, höchstens einzelnen Punkten kommen sie im Einzelfall nahe. Zusammengenommen bilden sie vielmehr das Gegenbild zum Ideal, indem sie sich vor allem durch konstanten Platzmangel (ausgenommen das Löttschentaler Museum, das keinen solchen Mangel beklagt), verschachtelte, verhältnismäßig kleine Räume, viele Durchgänge, Fenster und mögliche Wege, Schwellen und Uneinheitlichkeit auszeichnen. Beständige Brüche und eine starke Präsenz der Gebäude sind für sie prägend, Denkmalschutz und nur bedingt regulierbare klimatische Bedingungen kommen in den meisten Fällen zusätzlich hinzu.

Allein die Grundflächen der Ausstellungsbereiche zeigen die Uneinheitlichkeit der Räume und geben einen Hinweis auf die häufige Enge, in der die Ausstellungen umgesetzt werden müssen. Im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel, das die meisten Kleinbereiche aufweist, ist der kleinste Bereich keine fünf Quadratmeter groß. Im Schnitt liegt hier die Fläche der durch die räumlichen Gegebenheiten eingegrenzten und damit separat zu bespielenden Bereiche bei gerade einmal 17 Quadratmetern, wobei der größte Bereich 64 Quadratmeter umfasst. Das Werratalmuseum besitzt zwar weniger sehr kleine Bereiche, der Schnitt liegt hier mit 14 Quadratmetern jedoch sogar noch unter dem Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel, bei einem größten Bereich von 70 Quadratmetern. Auch das Handwerksmuseum Ovelgönne und das Lötschentaler Museum bewegen sich mit Bereichen von im Schnitt 19 bzw. 25 Quadratmetern Fläche in ähnlicher Größenordnung, wobei wiederum beide auch vergleichsweise große Bereiche besitzen, mit 45 Quadratmetern im Handwerksmuseum Ovelgönne und fast 80 Quadratmetern im Lötschentaler Museum. Das Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt hebt sich hingegen klar von den anderen Museen ab. Mit einer Fläche von durchschnittlich 58 Quadratmetern sind seine Einzelbereiche der Ausstellungen wesentlich größer, um mehr als das Vierfache im Vergleich zum Werratalmuseum. Mit der Christesen-Scheune besitzt es den Raum mit der größten Grundfläche aller Museen, 330 Quadratmeter stehen hier zur Verfügung, mehr als die gesamte Ausstellungsfläche des Lötschentaler Museums und des Handwerksmuseum Ovelgönne.

Dass sie mit den angeführten Besonderheiten dem idealen und typischen Museum entgegenstehen, ist, neben beispielsweise dem Gefühl mangelnder Anerkennung und finanzieller Schwäche, Teil des Minderwertigkeitskomplexes, den Neue Heimatmuseen und vergleichbare Museen größeren und als ‚echte Museen‘ gehandelten Museen gegenüber in der Regel aufweisen. Das abwertende Vorurteil der Unprofessionalität ist vielfach eng verbunden mit den Gebäuden und ihrer Struktur, beispielsweise den verwendeten Materialien – Geruch nach Holz und knarrende Dielen – oder der Aufteilung und Größe der Räume – unübersichtlich, chaotisch, voll. Auf Ebene der Gebäude ist es dabei für die Museen besonders schwer, diesen Vorurteilen entgegenzuwirken, da die Gebäude und ihre Struktur nur schwer veränderbar sind und die Möglichkeiten begrenzt halten, beispielsweise werden auch die Versuche, sich als professionell geltende Museen durch die Übernahme

von an diese angelehnte Ausstellungselemente anzunähern, in ihrer Umsetzung durch die Gebäude begrenzt – es ist beispielsweise oft schlichtweg kein Platz um große Glasvitriolen unterzubringen und den zur Betrachtung nötigen Abstand zu bieten oder Objekte durch die Positionierung in der Raummitte hervorzuheben. Im Gegensatz zum idealen Museumsgebäude stellen die Gebäude der untersuchten Museen wesentlich höhere Anforderungen an die Museums- und Ausstellungsarbeit, die sich in der Folge als herausfordernder und komplizierter darstellt und im Resultat, den in den Gebäuden eingerichteten Museen, anders ausprägt, als dies im idealen Museumsgebäude der Fall wäre. Um auf den Umgang mit diesen Anforderungen im folgenden Kapitel intensiv einzugehen, stelle ich die Anforderungen, mit denen bei der Nutzung der Gebäude als Museen umzugehen ist, anhand der Kerncharakteristika überblickshaft dar.

5.3.2 Kreuz und quer, kaum Rundherum: Wege durch die Ausstellungen

Die Wege durch die Ausstellungen der Museen sind nicht weniger divers als ihre Räume. Um diese Wege nachzuzeichnen, lohnt es sich, zunächst einen Moment den Blick auf die Eingangsbereiche und Treppenhäuser zu lenken, um von ihnen aus die angelegten Wege zu betrachten. Dabei wird eine zentrale Gemeinsamkeit der Museen augenfällig. Bei einem Gang durch das komplette Museum – dies ist in allen fünf Kooperationsmuseen der Fall – werden die Eingänge und Treppen immer doppelt genutzt, als Eingang und zugleich als Ausgang, zum Aufstieg und Abstieg zwischen den Geschossen. In keinem der Museen bieten sich dafür alternative Wege, beispielsweise durch einen Ausgang an anderer Stelle des Gebäudes, nachdem man die Ausstellungen durchquert hat oder einen Wechsel zum anschließenden Geschoss, der nicht über die zentrale Treppe erfolgt, nachdem man die Ausstellung eines Geschosses durchquert hat. Wer sich durch die Museen bewegt, verlässt sie immer dort, wo sie betreten wurden und geht immer über die zuvor genommene Treppe zurück, falls sich das Museum über mehrere Stockwerke erstreckt. Wesentlich vielfältiger und uneinheitlicher verhalten sich die Wege durch die Ausstellungen auf den einzelnen Geschossen der Museumsgebäude. Für deren Untersuchung lassen sich Rundwege, Kreuzungen und Sackgassen unterscheiden, mit denen die Wege insgesamt beschreibbar werden. Rundwege bieten die Möglichkeit, mehrere Räume zu durchqueren und anschließend zum Ausgangspunkt des Rundwegs zurückzukehren. Kreuzungen bieten Wege in mehrere Räume oder auch zur zentralen Treppe. Sie werden bei einem kompletten

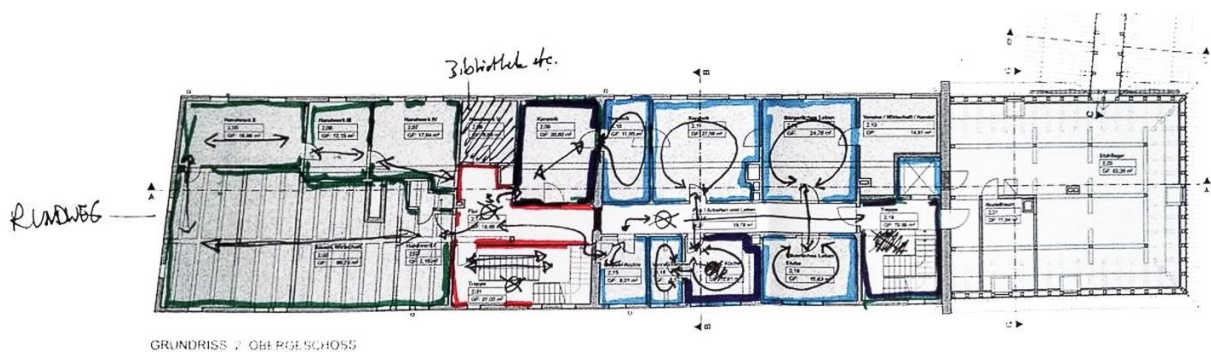
Gang durch das Museum immer mindestens zweimal genutzt. Sackgassen zwingen dazu, kehrt zu machen und mindestens einen Raum zweimal zu begehen. Legt man diese Kategorien an die Strukturen der Räume der Museen an, zeigt sich, dass lediglich die Gebäude, die ohnehin nur aus einem einzigen Raum bestehen, in einem Gang begehrbar sind, vom Ein- bis zum Ausgang aus dem Gebäude, was beispielsweise im Rettungsschuppen des Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel, dem Traföhäuschen und dem hinteren Gebäudeteil der Räuherei im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt der Fall ist.



38 Gebäude mit einem Raum sind die kleine Ausnahme: Der Rettungsschuppen im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel, der Transformatorenturm und der hintere Teil der Räuherei im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt.

Von den Gebäuden mit mehreren Räumen bietet keines einen kompletten Rundweg. Vielmehr müssen stets Räume mehrfach durchquert werden, am häufigsten ein Flur im zweiten Obergeschoss des Werratalmuseums Gerstungen, in welchen siebenmal zurückgekehrt werden muss, um die gesamte Ausstellung zu sehen. Rundwege existieren nur über einige Räume hinweg, mischen sich bei Gesamtbetrachtung der Wege aber in allen Museen mit Kreuzungen und Sackgassen. Die Anforderungen, die diese hinsichtlich der Ausstellungsgestaltung stellen, zeigen sich gut, wenn man die Räume als Text ansieht und die Ausstellungschronologie aus der Perspektive von Erzähltheorien betrachtet, wie es, auf das Museum bezogen, vor allem die Kulturwissenschaftlerin Heike Buschmann in ihrem Artikel *Geschichten im Raum – Erzähltheorie als Museumsanalyse* (Buschmann 2010) einführend und anhand von Beispielen tut. Für meinen Zweck genügt ein Aspekt der Betrachtung, wie sie Buschmann anstellt, nämlich die Arbeit mit den Begrifflichkeiten der ‚Analepse‘ und ‚Prolepse‘, derer sie sich bedient, also dem Vorwegnehmen eines Ereignisses in der Erzählreihenfolge (Prolepse) und der Rückwendung zu einem Ereignis (Analepse). (Buschmann 2010 156f.) Diese Betrachtung angewandt wird klar, dass sich die

Erzählstrukturen der Ausstellungen durch das mehrfache Durchqueren der Ausstellungsräume verändern. Die Ausstellungen werden mehrfach gelesen und der bei der ersten Durchquerung gelesene Text dadurch einer Re-Lektüre unterzogen, ergänzt und verändert. Geradlinige Narration wird dadurch gebrochen und kaum mehr möglich. Vielmehr finden stets Rückgriffe auf bereits Erzähltes statt, es werden stets Teile der Erzählstruktur wiederholt. Zwar sind die Ausstellungen nicht durchweg chronologisch angelegt, eine zeitliche Abfolge ergibt sich aber durch die Bewegung durch die Räume in jedem Fall, so dass stets eine Erzählstruktur verfolgt wird.



39 Allein im Obergeschoss des Werratalmuseum Gerstungen finden sich Sackgassen, Rundwege und Kreuzungen zugleich.

5.3.3 Das Nächste ist niemals weit und immer wieder ist man draußen:

Durchblicke

Zusätzlich gebrochen werden die Räume und damit die Narrationen in den in ihnen eingerichteten Ausstellungen durch Durchblicke, einerseits in Form von Fenstern in den Ausstellungsräumen, andererseits in Form von Durchblicken, die sich durch die Türöffnungen zwischen den Räumen ergeben. Aufgrund der für Museumsgebäude untypischen Architektur der genutzten Gebäude besitzen fast alle der Museumsräume Fenster und aufgrund der vielen kleineren Räume auch sehr viele Türöffnungen. Für die Ausstellungen in den Räumen bedeutet dies, dass fast ständig einerseits Vorgriffe auf die anschließenden und vorherigen Räume erfolgen, in die während ihrer Begehung unweigerlich hineingeblickt wird und dass andererseits der Blick häufig von den Ausstellungen aus durch die Fenster aus dem Gebäude hinaus gelenkt wird. Für die Erzählstruktur der Ausstellungen bringen die Blicke in die vorherigen und anschließenden Räume Vor- und Rückgriffe, die den Fokus vom aktuell rezipierten Erzählteil ablenken und

die Linearität der angelegten Erzählung brechen. Sie fügt sich fragmentarisch zusammen, anstatt geradlinig zu verlaufen. Die häufigen Blicke aus den Fenstern unterbrechen den Erzählstrang zusätzlich, was zu Pausen in diesem führen kann, aber auch dazu, dass dieser über Informationen, die durch die Verbindung zum Außenraum gegeben ist, ergänzt werden. Insgesamt erschweren die Durchblicke auf der Seite der Ausstellungsgestaltung die Anlage linearer Erzählstränge und auf Besuchendenseite die Fokussierung auf die einzelnen Ausstellungsbereiche. Positiv betrachtet verdichtet sich durch die Architektur die Ausstellung, weil es zu vielen internen Bezügen und zu Bezügen zum Außenraum kommt.

5.3.4 Was ist was? Präsenz von Gebäuden und Infrastruktur

Zu diesen ‚Ablenkungen‘ kommt zusätzlich eine allgemein starke Präsenz der Gebäude und ihrer Infrastruktur hinzu. Im Gegensatz zu vielen modernen Ausstellungsgebäuden, in denen die Räume meist weiß und sehr neutral in den Hintergrund treten, warten die Gebäude, in denen sich die Neuen Heimatmuseen befinden, mit baulichen Elementen wie Tragbalken, grob verputzten Wänden und hölzernen Decken auf, die stets Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Hinzu kommt eine sehr präzente Infrastruktur, beispielsweise in Form von großen Heizkörpern, Beleuchtung und zusätzlich eingebauten Bewegungs- und Rauchmeldern oder Feuerlöschern. Da die Gebäude und zur Verfügung stehenden Mittel (Finanzen für den Umbau, personelle Kapazitäten etc.) ein ‚Verstecken‘ dieser Elemente nur zu geringem Maße möglich machen, mischen sich diese Elemente mit der ohnehin gegebenen Präsenz der Gebäude zu einem Grundstock an Eindrücken, der allein durch die Gebäude und ihre Infrastruktur gegeben ist, schon bevor überhaupt Ausstellungen in den Räumen eingerichtet sind. Wird in der Folge in den Räumen ausgestellt, gilt es, die Ausstellungen immer innerhalb und in Bezug bzw. Abgrenzung zu diesen Vorprägungen zu realisieren, was stets nur bedingt möglich ist. Die Gebäude und ihre Infrastruktur mischen sich zwangsläufig mit den Elementen der Ausstellungen. Ein Betrachten der ‚reinen Ausstellung‘ wie sie in der Regel in Museen angestrebt wird, ist dadurch ausgeschlossen.⁴⁸ Mit der Rezeption der Ausstellungen findet zugleich stets eine Rezeption der Gebäude und

⁴⁸ Man könnte also auch argumentieren, dass nicht dysfunktionale Räumlichkeiten Charakteristikum von Heimatmuseen sind, sondern dass das Ideal des White Cube für das Heimatmuseum einfach nicht brauchbar ist, will sagen, produktive Raumnutzung erst entstehen kann, wirft man die Ideale der Funktionalität und Neutralität über Bord.

ihrer Infrastruktur statt, selbst dann, wenn Besuchende die konkurrierenden Elemente während der Begehung der Ausstellungen durch aktive Reflexion ständig auseinanderhalten. Dadurch erfolgt implizit auch immer ein Verweis auf ihre (Entstehungs-)Geschichte. Selbstverständlich ist auch in anderen, klarer strukturierten Museumsgebäuden und -räumen deren Präsenz niemals komplett unterbunden und eine ‚reine‘ Rezeption des Ausgestellten auszuschließen, in den Neuen Heimatmuseen ist die Präsenz der Gebäude und ihrer Infrastruktur allerdings enorm hoch und wirkt sehr stark auf die Nutzung als Museum ein.

5.3.5 Darf es eine Ecke mehr sein? Verwinkelte Räume

Wie sich an den vorherigen Beschreibungen bereits andeutet, sind die einzelnen Räume der Museen sehr unterschiedlich. Tatsächlich gleichen keine zwei Räume in den Kooperationsmuseen einander eins zu eins. Jeder von ihnen ist allein in seinem Grundriss und in seiner Größe einzigartig. Manche der Räume scheinen dabei fast nur aus Ecken und Nischen zu bestehen. Die Form der Grundfläche reicht dabei vom Kreis, in der Windmühle des Landschaftsmuseums Angeln/Unewatt, bis zum Polygon mit knapp zwei Dutzend Ecken im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel, bei einem offen gebauten, von Zwischenwänden durchzogenen Raum im Erdgeschoss des ehemaligen Zollgebäudes. Zwischen diesen beiden Extremen lassen sich alle Räume der untersuchten Museen verorten. Nur wenige von ihnen zeigen sich dabei als komplett rechteckig. Die überwiegende Zahl weicht in ihrer Form ab, ist entweder nicht rechteckig im Grundriss oder besitzt mindestens eine Nische, die das Rechteck bricht.



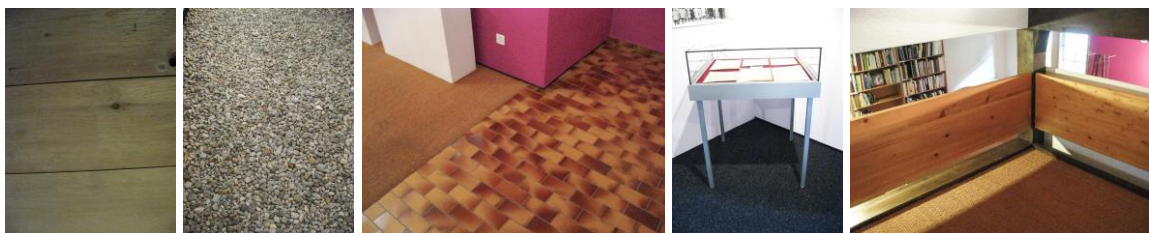
40 Diverse Räume: Erdgeschoss des Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel, Windmühle im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt, erste Obergeschoss mit Treppenhaus im Lötschentaler Museum, Küche im Werratalmuseum Gerstungen, Handwerksraum im Handwerksmuseum Ovelgönne.

Die Nischen und die besonderen Grundrisse erfordern bei der Nutzung der Gebäude als Museen Einpassungen und bringen Beschränkung mit sich. Sie unterteilen die Räume, sollen diese nicht ungenutzt bleiben, in speziell zu bespielende Kleinbereiche. Insbesondere die Nischen erfordern dabei ein ‚Um-die-Ecke-Denken‘, sowohl von den Gestaltenden, als auch von den Besuchenden. In der Folge müssen Themen, die umfangreich Raum benötigen, untergliedert und aufgespalten werden, was in ihrer Darstellung zu Brüchen führt.

Über die Grundrisse, Durchblicke und die Infrastruktur hinaus potenziert sich die Vielfältigkeit der Räume zusätzlich durch Varianz in der Höhe der verschiedenen Räume und der Vielfalt der Materialien, aus denen die Böden der Museen bestehen bzw. mit welchen diese belegt sind. Jedes der Museen besitzt unterschiedlich hohe Räume, häufig von Geschoss zu Geschoss abweichend. Im Lötschentaler Museum ist beispielsweise das Dachgeschoss, mit zulaufendem Spitzdach, wesentlich höher als die anderen drei Geschosse, die sich in ihrer Höhe ähneln. Im Werratalmuseum Gerstungen ist auf derselben Etage, im Obergeschoss, der Ausstellungsraum zur ‚bäuerlichen Wirtschaft‘ wesentlich höher und ebenfalls zu einem Spitzdach mit Balkenkonstruktion zulaufend als die weiteren Räume des Geschosses, die ohne Balkenkonstruktion und gerader Decke nach oben hin wesentlich niedriger abschließen. Im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt variieren die Höhen zwischen den Museumsgebäude am stärksten, von der sehr niedrigen Räumerei, bis hin zur großen Halle der Christesenscheune, die sich über die zwei Geschosse des restlichen

Gebäudes erstreckt. Auch in den anderen Gebäuden und weiteren Museen sind die Raumhöhen divers.

Ähnlich verhält es sich bei den Böden der Museumsräume, die ebenfalls in allen Museen variieren. Das Lötschentaler Museum weist beispielsweise mit zwei Sorten Teppich, Laminat, Dielen, Fliesen und losen Kieseln sechs verschiedene Bodenbeläge auf. Am einheitlichsten sind die Böden des Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel mit nur drei unterschiedlichen Belägen (Teppich, Stein, Dielen). Am wechselhaftesten ist das Werratalmuseum Gerstungen mit zwanzig verschiedenen Böden, von PVC über Stein bis zu unterschiedlichen Dielen. Die anderen beiden Museen bewegen sich dazwischen.



41 Die sechs Böden des Lötschentaler Museum

5.4 Damit erhalten bleibt: Denkmalschutz und Klima

Bei den drei unter Denkmalschutz stehenden Gebäude sind grundlegende Veränderungen der Gebäude und ihrer Raumstruktur, je nach Auflagen, und unter Denkmalschutz stehenden Gebäudeteilen ausgeschlossen bzw. eingeschränkt, beispielsweise das Entfernen von Wänden oder Anbauten direkt an die Gebäude. Auch das Bearbeiten der Räume, z.B. durch das Anbohren von Wänden und Balken oder das Streichen der Räume ist teilweise durch den Denkmalschutz unterbunden, damit das Gebäude im geschützten Zustand erhalten bleibt.

Eben dieses Ziel, der Objekterhalt, ist Grund dafür, dass bestimmte Objekte nicht aus den Depots in die Ausstellungen und teilweise auch nicht einmal in die Depots gelangen, da sie unter den dort herrschenden klimatischen Bedingungen leiden würden. Solche Fälle gibt es an allen Kooperationsmuseen. Betroffen sind vor allem filigrane und lichtanfällige Objekte wie Textilien und Objekte aus Papier. Insgesamt lässt sich an diese Auffälligkeit anschließend feststellen, dass vor allem Objekte aus ‚robusteren‘ Materialien⁴⁹ in den Museen ausgestellt sind, was zwar einerseits schlichtweg darauf zurückzuführen ist, dass

die vorwiegend aus dem alltäglichen Gebrauch stammenden und übrig gebliebenen Objekte überwiegend aus solchen Materialien bestehen, andererseits aber auch darauf, dass anfälliger Objekte aus konservatorischen Gründen weniger häufig den Weg in die Museen bzw. Ausstellungen finden. Über ihre klimatischen Bedingungen beeinflussen die Räume also teilweise direkt die Entscheidungen über die Annahme und Ablehnung von Objekten und damit für die Bewahrung bzw. Nicht-Bewahrung kulturellen Erbes. Sie schicken angebotene Objekte durch deren Ablehnung zurück auf einen Weg ins Ungewisse. Eine besonders extreme Ausprägung zeigt sich dahingehend am Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt, in dem in den kälteren Monaten Objekte aus den Ausstellungsräumen entfernt werden, die ansonsten unter der Kälte leiden würden.⁵⁰

5.5 Zugänglichkeit

Das Klima bestimmt auch die Zugänglichkeit der Gebäude mit, indem es Auswirkungen auf die Öffnungszeiten der Museen hat. Diese variieren unter den Museen, wobei die klimatischen Bedingungen über das Jahr hinweg neben dem Tourismus vor Ort ein zentraler Faktor für die Entscheidung über die Öffnungszeiten ist. Neben diesen Entscheidungen über die Öffnungszeiten, die bestimmen, wann die Gebäude überhaupt für den Besuchendenbetrieb zugänglich sind, ist die Zugänglichkeit der Museumsgebäude stark von den vielen Schleusen, Schwellen und Hindernissen bestimmt, die sich durch die Gebäudestrukturen ergeben. Diese haben großen Einfluss auf die Einrichtung der Gebäude und damit – Gebäudestruktur und Einrichtung zusammengenommen – auf die Bewegungsmöglichkeiten von Besuchenden durch die Gebäude.

Die Museen haben alle unterschiedliche Öffnungszeiten. Diese werden in der Regel durch die die an den Museen tätigen Akteur*innen festgelegt. Sie handeln diese untereinander aus und legen sie so fest, wie sie es für richtig halten. Lediglich die Öffnungszeiten des Werratalmuseums wurden durch von der Gemeinde, also durch eine externe Akteurin vorgegeben. Das Handwerksmuseum Ovelgönne ist das einzige der Museen, welches das

⁴⁹ An allen Museen bestehen die ausgestellten Objekte vor allem aus Holz und Metall. Insgesamt sind mehr als die Hälfte aller ausgestellten Objekte der Museen aus diesen beiden Materialien.

ganze Jahr über regelmäßig geöffnet ist, jeden Sonntag von 14 bis 18 Uhr. Die anderen vier Museen schließen über das Jahr hinweg über längere Zeit, vorwiegend in den kälteren Monaten und unterscheiden teilweise eine Nebensaison, in der kürzer geöffnet ist, von einer Hauptsaison mit längeren Öffnungszeiten. Gemeinsam ist allen Museen, dass sie, zusätzlich zu den regulären Öffnungszeiten, nach vorheriger Vereinbarung für Besuchende öffnen. Das in seinen Öffnungszeiten am stärksten durch klimatische Bedingungen geprägte Museum ist das Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt. In dessen Gebäuden, die nicht ausreichend geheizt werden können, wird es in den Wintermonaten so kalt, dass eine Reihe der ausgestellten Objekte nicht in diesen belassen werden kann, da sie zu stark leiden würden. Über den Winter werden darum Teile der Ausstellungen abgebaut. Hinzu kommt, dass es für Besuchende und Mitarbeiter*innen aufgrund der Kälte kaum erträglich wäre, sich in den kalten Monaten längere Zeit in den Ausstellungen aufzuhalten. Zudem halten sich außerhalb der Tourismussaison ohnehin nur wenige potentielle Museumsbesuchende in der Region auf. Gleiches gilt für das Werratalmuseum Gerstungen und das Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel. Zwar können hier die Räume besser beheizt werden und die Ausstellungen können ganzjährig stehenbleiben, als vom Tourismus geprägte Gegenden bleiben jedoch auch hier die Besuchenden in den Wintermonaten weitgehend aus⁵¹. Im Lötschentaler Museum verhält es sich etwas anders. Zwar hat auch dieses Museum Sonderöffnungszeiten zwischen Weihnachten und Neujahr, die Schließung von Oktober bis dahin ist jedoch nicht auf das komplette Ausbleiben des Tourismus oder kalte Räumlichkeiten zurückzuführen (das Lötschentaler Museum verfügt über die neuste Heizanlage der fünf Museen), sondern vielmehr darauf, dass in dieser Zeit der Wintertourismus vorherrscht, sich die Besuchenden der Region darum vor allem oben auf den Bergen befinden, zum Skifahren und Snowboarden, und nur selten ins Tal kommen, so dass sich das Öffnen des Museums nicht lohnen würde.

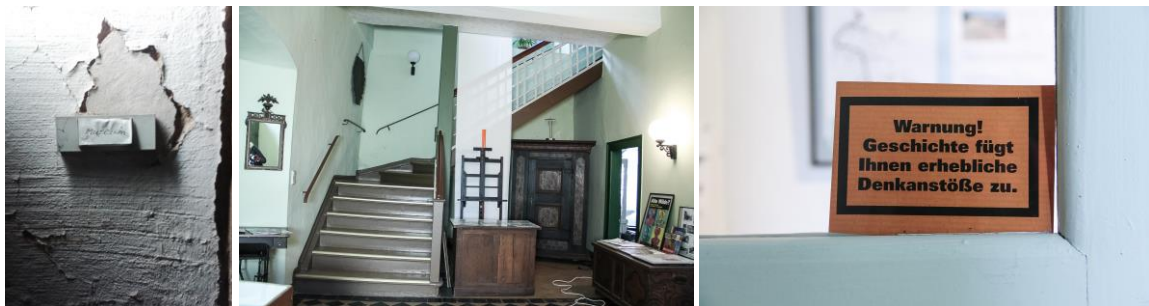
50 Gefragt nach gewünschten Veränderungen, war in diesem Museum der Wunsch nach Veränderung der klimatischen Bedingungen besonders groß, da durch die vorherrschende Kälte auch die Arbeit in den Ausstellungsräumen über weite Strecken des Jahres unangenehm und belastend ist. Die klimatischen Bedingungen am Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt haben aber auch eine produktive Seite. Sie führen regelmäßig zu Veränderungen der Ausstellungen, was ich in Kapitel 7.2.3 ausführe.

51 In Butjadingen, der Region in welcher das Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel liegt, gibt es einen Weihnachts- und Neujahrstourismus, auf den das Museum reagiert, indem es von 27.12. – 06.01. geöffnet ist. Ansonsten ist es von November bis Februar geschlossen.

Es ist jedoch nicht so, dass an den Museen in den Zeiten, in denen sie für Besuchende geschlossen sind, nichts passiert – im Gegenteil. Die Zeit wird genutzt, um die Museen für die nächste Saison grundzureinigen und es geschehen häufig zentrale Veränderungen, da die Ausstellungen ungestört bearbeitet werden können. Auch hier zeigt sich das Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt wieder als besonderer Fall. Durch die Schließung und den Abbau von Ausstellungsteilen im Winter haben sich für die wissenschaftliche Mitarbeiterin am Museum zwei Routinen ergeben. Zum einen nutzt sie jedes Jahr das zusammen mit weiteren Mitarbeiter*innen durchgeführte Putzen des Museums dazu, sich intensiv mit dem gesamten Museum zu befassen. Es eignet sich dazu besonders gut, da sie dabei alle Objekte einmal in die Hand nimmt und einmal in alle Ecken des Museums geht. Zum anderen sammelt sie über das Jahr Ideen zur Veränderung des Museums, insbesondere der Ausstellungen, die sie dann während der Schließzeit umsetzt, was sich zusätzlich deshalb anbietet, weil Teile der Ausstellungen ohnehin abgebaut werden und im Anschluss wieder anders aufgebaut werden können. Im Lötschentaler Museum wird die Schließzeit insbesondere genutzt um die regelmäßige Sonderausstellung vorzubereiten, die immer im Anschluss daran eröffnet. Ausstellung und Schließzeit haben hier in einem festen Rhythmus zueinander gefunden.

Abgesehen von den Öffnungszeiten, die den Rahmen für die Zugänglichkeit der Gebäude durch Besuchende geben, wirken sich, wie eingeführt, die räumlichen Strukturen stark auf die Zugänglichkeit der Gebäude aus. Das Bewegen in den Gebäuden und auch schon das Einrichten von Museen in ihnen, ist allein deshalb nicht einfach, da diese viele Situationen bergen, in denen Schwellen und Hindernisse überwunden werden müssen. Unter Schwellen verstehe ich bauliche Hindernisse, die innerhalb der Museen und bei deren Betreten zu überwinden sind, vorwiegend Türschwellen, Stufen und Treppen. Besonders die Eingangssituationen können bezüglich ihrer Schwellen und vor allem durch ihre Funktion, das Innere des Museums vom Außenraum abzutrennen, als Schleusensituationen beschrieben werden, die es zu durchqueren gilt, bevor man in die zentralen Räume der Museen gelangt. Beispielhaft für zwei Schleusensituationen sind der Eingang in das Werratalmuseum Gerstungen und des Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel. Das Werratalmuseum hat dabei die Besonderheit, dass es eine doppelte Schleusensituation besitzt. Um in das Gebäude zu gelangen, geht man zunächst durch das Eingangstor des

Schlosses auf die Hofseite. Dort, an der Rückseite des Gebäudes, befindet sich die zentrale Eingangstür des Museums. Diese ist während der Öffnungszeiten entweder offengehalten, oder wird von der Leiterin des Museums bzw. gerade zuständigem Aufsichtsperson geöffnet, nachdem man eine Klingel mit der Aufschrift ‚Museum‘ betätigt, die sich neben der Tür befindet. Hat man diese Schleuse durchquert, gelangt man in einen Eingangsbereich, von dem aus eine Treppe in den ersten Stock des Gebäudes führt. Diese Treppe endet vor einer weiteren Tür, neben der wiederum eine Klingel angebracht ist, über die man sich bemerkbar machen kann, falls diese verschlossen ist⁵². Erst nachdem diese zweite Schleuse überwunden ist, gelangt man in einen Flur, in dem die Ausstellung des Museums beginnt. Schon dieser kurze Weg in die Ausstellung birgt also mehrere Hindernisse, die zu überwinden sind, bevor der Weg durch die Ausstellungen beginnt. Dazu gehört auch die angesprochene Treppe, auf die ich gleich noch einmal zurückkommen werde.



42 Der Weg ins Werratalmuseum ist nicht immer einfach. Angekommen wird man warnend empfangen.

Im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel stellt sich die Situation ein wenig anders dar. Hier gelangt man durch einen ebenerdigen Windfang aus Glas, mit zwei hintereinanderliegenden Türen in das Museum. Dieser ist während der Öffnungszeiten stets geöffnet, so dass Besuchende einfach eintreten können. Eine also im Vergleich zum Werratalmuseum Gerstungen vergleichsweise niedrigschwellige Schleusensituation in mehrfachem Wortsinn, durch die Ebenerdigkeit ebenso wie durch die einfache Handhabe, die kaum Überwindung kostet. Über einen Bewegungsmelder ausgelöste Vogelstimmen,

52 Da die Museumsleitung die meiste Zeit die einzige Person im Museum ist und, z.B. wenn sie sich im Büro aufhält, nicht mitbekommt, ob Besuchende das Museum betreten, schließt sie in der Regel die obere Tür bzw. die untere Eingangstür zeitweise ab. So müssen sich Besuchende ankündigen und bekommen dann Zutritt ins

die im Durchgang zwischen den beiden Türen abgespielt werden, kündigen hier die Besuchenden an und sorgen zugleich für einen thematisch passenden Empfang. So in das Museum eingetreten befindet man sich im mit einem Besuchertresen ausgestatteten Eingangsbereich, der während der Öffnungszeiten mit einer Mitarbeiterin besetzt ist, welche die Besuchenden empfängt, das Eintrittsgeld entgegennimmt und den Besuchenden eine kurze Einführung in das Museum gibt.



43 Hier müssen alle vorbei. Am Empfangstresen des Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel. Ähnlich gestalten sich die Eingangssituationen im Lötschentaler Museum und im Handwerksmuseum Ovelgönne, in denen die Besuchenden nach Eintritt durch die unversperrten Eingangstüren ebenfalls persönlich im Eingangsbereich empfangen werden, das Eintrittsgeld bezahlen können und durch die empfangende Person einen Überblick über das Museum bekommen. Im Handwerksmuseum Ovelgönne kündigt dabei wiederum ein Tonsignal das Eintreten von Besuchenden an, in diesem Fall eine über der Tür angebrachte Glocke. Außerhalb der Öffnungszeiten kann zudem eine Klingel außen am Gebäude betätigt werden. Wenn es gerade passt, wird man eingelassen.

Museum, indem ihnen von Hand die Tür von innen aufgeschlossen wird. So ist auch gewährleistet, dass alle Besuchenden das Eintrittsgeld bezahlen.



44 Die Eingangsbereiche des Löschentaler Museum und des Handwerksmuseum Ovelgönne

Der persönliche Empfang bringt als Nebeneffekt mit sich, dass der Empfangsperson immer klar ist, welche Besuchenden sich im Museum bewegen und diese ggf. individuell behandeln kann. In anderen Museen ist dies zumeist nicht der Fall, vor allem in größeren Museen, allein aufgrund der hohen Besucherzahlen, aber auch aufgrund der in der Regel aufgeteilten Funktionen in unterschiedliche Bereiche (Garderobe, Ticketkauf, Einlass...). So auch im gegenüber den anderen vier Museen vergleichsweise größeren Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt, in dem die verschiedenen Häuser während der Öffnungszeiten durch unterschiedliche Personen betreut sind. Auch hier müssen zwar alle Besuchenden zunächst im Marxenhaus ein Eintrittsticket kaufen, sie können sich mit diesem aber danach frei bewegen, auch in der Reihenfolge der Museumsgebäude und sogar zu einem späteren Zeitpunkt wiederkommen, um noch nicht gesehene Teile des Museums zu besuchen. Dadurch besitzt in diesem Museum keine mitarbeitende Person den Überblick über alle aktuell im Museum befindlichen Besuchenden.

Die Schwellen der Museen gehen jedoch über deren Eingangssituationen hinaus. Abgesehen von diesen finden sich in den Museen viele Stufen, Treppen und Türschwellen, die die einzelnen Räume verbinden bzw. voneinander trennen. Alle Gebäude besitzen solche Schwellen, über die Hälfte schon dadurch, dass sie mehrere Geschosse besitzen. In fünf der 13 Gebäude sind die für Besuchenden begehbaren Bereiche durchgängig ebenerdig, die übrigen erstrecken sich auf bis zu vier Geschosse, stets verbunden durch Treppen⁵³. Die fünf Kerngebäude sind bis auf das Marxenhaus alle von Treppen durchzogen.

⁵³Die Treppen sind die einzige Möglichkeit, von einem Geschoss zum anderen zu gelangen. Keines der Museen hat einen Fahrstuhl. Im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel wird dies von den Mitgliedern des Museumsvereins besonders bemängelt. (Interview Vorstand)

Zu diesen kommen allerlei Stufen an den Eingängen der Museen und zwischen den Räumen als Hindernisse hinzu. Schon dadurch ist keines der Gebäude barrierefrei.



45 Teilweise braucht es für die Ausstellungen viel Überwindung.

Zwischenrésumé

Bringt man die Besonderheit in den Grundrissen mit der oft geringen Größe der Räume und den Durchblicken in Form von Türen und Fenstern zusammen, zeigt sich, dass die Räume in ihrer Struktur relativ wenig beispielbare Fläche bieten. In den kleinen Räumen werden die Präsentationen an den Rand gedrängt, da in der Mitte wenig Platz ist, an den Wänden ist die Fläche durch die Fenster und Türöffnungen begrenzt, die Nischen und von der rechteckigen Form abweichenden Grundrisse kosten zusätzlich Fläche und lassen nur bestimmte Positionierungen zu. Die vielen Schwellen und die Präsenz der Gebäude gestalten sich als ‚Stolperpunkte‘ für die Rezeption, indem sie die Präsentationen immer wieder aufbrechen. Durch die häufig eher schmalen Durchgänge zwischen den Räumen ist es zudem oft nicht möglich, große Objekte überhaupt in diese hinein zu bringen. Kommen darüber hinaus noch Denkmalschutz und klimatisch schwierige Bedingungen hinzu, werden die Bearbeitung der Räume und die Auswahl der Objekte für die Ausstellungen zusätzlich eingeschränkt. So stellt sich jeder der Räume für die Nutzung als Ausstellungsraum

individuell komplex dar, auch in seiner Zugänglichkeit, die allein durch die vielen Schwellen an den Museen nicht für alle Besuchenden gegeben ist.

Nun könnte man fast annehmen, dass der Spielraum, den die Räume durch ihre Anforderungen lassen, kaum Ausstellungen in ihnen ermöglicht. Dennoch wird in ihnen ausgestellt und Präsentationen füllen die Räume. Wie diese Ausstellungen zustande kommen, und wie dabei den durch die Räume gestellten Anforderungen begegnet wird und welche Produktivität dies besitzt, führe ich im folgenden Kapitel aus.

6. Der Weg zum Museum

Museen entstehen nicht im luftleeren Raum. Ihnen gehen immer Planungs- und Entscheidungsprozesse voraus. Sie sind menschengemachte Institutionen, Kulturgüter. Insbesondere bei Heimatmuseen sind die Gründungs- und Entwicklungsprozesse von Zufällen durchzogen. Planung und Zufall greifen ineinander, beispielsweise bei der Wahl der Gebäude, der Entstehung der Sammlungen und der Einrichtung als Museum. Zentral bestimmend sind die konkreten Personen und Institutionen, die Räumlichkeiten und eine Reihe von weiteren Faktoren. In ihrem Einfluss auf die Konstitution der Museen ist dabei keine der Instanzen ganz eigenständig. Im Gegenteil, die Beziehungs- und Machträume, in welchen die Museen entstehen, sind kompliziert. Die Auswirkungen der Architektur der Gebäude sind bei der (Um)Nutzung der Gebäude zu Museen ebenso wie bei der Entstehung der Ausstellungen und damit bei der gesamten Wissensproduktion sehr groß. In diesem Kapitel steht, ausgehend von der Ersteinrichtung und Etablierung, die Entwicklung der Museen in vier Schritten im Vordergrund. Das Kapitel gliedert sich dazu in vier größere Teile. Ich beginne zunächst mit einem Unterkapitel dazu, wie die Museen selbst ihre Entstehung und die Entstehung ihrer Ausstellungen innerhalb der Ausstellungen thematisieren (6.1). Darauf folgt ein Kapitel dazu, wie die Gebäude zu Museen werden (6.2) und erläutere anschließend, wie in ihnen Ausstellungen entstehen (6.3). Die weiteren beiden Kapitel sind einerseits der Nutzung der Räumlichkeiten unter dem Blickwinkel auf ihre unterschiedlichen Funktionen gewidmet (6.4), andererseits den Strategien, die ich bei der Einrichtung feststellen konnte (6.5). Einleitend stelle ich dar welche Anforderungen durch die Gebäude bei deren (Um)Nutzung zu Museen bestehen und wie diesen grundlegend begegnet wird. Zudem stelle ich ein Schema vor, mit dem ich die Elemente der Räume ausgehend von ihrer Veränderbarkeit auf vier Ebenen unterscheide und das mir als Grundlage für meine Ausarbeitungen dient. Jeder Schritt lenkt dabei die Aufmerksamkeit auf bestimmte Gestaltungsschritte.

Vier Ebenen der Veränderbarkeit

Wie in den vorherigen Kapiteln ausgeführt, ist die (Um)Nutzung der Gebäude zu Museen stark durch die Gebäudestrukturen geprägt, die (außer beim Lötschentaler Museum, als einzigem Neubau, ohne vorheriger Nutzung) wiederum mit der ursprünglichen Funktion der

Gebäude in Zusammenhang steht. Diese Gebäudestrukturen, die sich aus den ursprünglichen Funktionen ergeben, sind dabei denen von ‚typischen‘ Museen gegenläufig, sodass stets Eingriffe erforderlich sind, um die Gebäude zunächst als Museen nutzbar zu machen und anschließend Ausstellungen in ihnen einzurichten. Die dabei stattfindenden Veränderungen sind immer verbunden mit Elementen, die hinzugefügt werden, solchen die entfernt werden und solchen, die erhalten bleiben, da sie entweder zweckvoll umgenutzt werden können oder nicht veränderbar sind. Im letzten Fall bleibt bei der (Um)Nutzung nur die Möglichkeit, mit den unveränderbaren Elementen umzugehen.

Basierend auf der Veränderbarkeit der Elementtypen lassen sich vier Ebenen der Veränderung unterscheiden. Auf diesen können die notwendigen, möglichen und durchführbaren Veränderungen verortet werden. Zugleich wird mit der Unterscheidung der vier Elementtypen der schrittweise Aufbau der Ausstellungsräume ersichtlich. Ich führe sie an dieser Stelle ein, um die Entwicklung von den Gebäuden bis zu den Ausstellungen differenziert darzustellen.

Die vier Elementtypen, die ich unterscheidet, sind *fixe Elemente*, *stabile Elemente*, *mobile Elemente* und *fluide Elemente*.

Bei *fixen Elementen* handelt es sich um Elemente, die kaum veränderbar und für den Aufbau einer Ausstellung unabdingbar sind. Hierzu gehört zunächst das Gebäude, in dem sich das Museum befindet, mit Wänden, Decken, Türaussparungen etc.. Weiterhin zähle ich zu den fixen Elementen auch Elemente, die zwar theoretisch veränderbar sind, ohne die eine Ausstellung jedoch nicht stattfinden dürfte bzw. könnte, so zum Beispiel Sicherheitseinbauten, Fenster, Türen, Strom- oder Wasserleitungen. Auch Beleuchtungen zähle ich zu diesen Elementen, da diese im Normalfall – und dies trifft auf die untersuchten Museen zu – nicht verändert werden können, da sie für die Ausstellungen notwendig sind. Gemeinsam ist den fixen Elementen, dass es sich entweder direkt um architektonische Elemente handelt oder sie eng mit der Architektur verbunden sind. Eine Veränderung der fixen Elemente ist meist sehr aufwendig und kostspielig, im Fall der Gebäude ist sie teilweise aufgrund der Bausubstanz und des Denkmalschutzes gar nicht möglich. Betrachtet man lediglich die fixen Elemente, erhält man einen Raum, in dem sich noch keine explizit als solche angelegten Ausstellungselemente befinden.

Mit den *stabilen Elementen* beginnt, implizit oder explizit, die Gestaltung der Ausstellungen. Sie sind leichter zu verändern als die *fixen Elemente*, in der Regel aber schwerer veränderbar als die *mobilen Elemente* oder die *fluiden Elemente*. Es handelt sich dabei um Wand-, Decken- und Bodenbeläge, wie Farben, Tapeten, Teppiche etc., also um Elemente, die in allen Räumlichkeiten innerhalb von Gebäuden stets vorhanden sind. Durch ihre Auswahl findet eine aktive Gestaltung der Ausstellungen statt. Doch auch wenn die Räume wie vorgefunden belassen werden oder der ‚Rohputz‘ bestehen bleibt, wird die Ausstellung durch die Beschaffenheit der Wände, Decken und Böden mitgestaltet. Diesen Elementtyp zu den fixen Elementen hinzugenommen, bildet sich ein bereits teilweise gestalteter Raum. *Mobile Elemente* sind alle Arten der Ausstellungsarchitektur, beispielsweise eingezogene Wände, Möbel, Ausstellungsmöbel (Podeste, Vitrinen, Schränke...), aber auch Rahmen, Tafeln, Terminals etc. Sie sind leichter veränderbar als die *fixen Elemente* und die *stabilen Elemente* und häufiger Veränderungen unterworfen als diese. Durch sie bildet sich ein bereits eingerichteter Ausstellungsraum.

Fluide Elemente bilden den vierten Elementtyp. Sie sind mit den *mobilen Elementen* kombiniert und bilden den von den gestaltenden Akteur*innen intendierten Mittelpunkt der Ausstellungen. Über sie soll wesentlich Wissen an die Besuchenden weitergegeben werden. Bei *Fluiden Elementen* handelt es sich beispielsweise um Objekte, Texte, Fotos, Bilder, Videos oder Audioelemente. Sie sind leicht zu verändern und stehen häufig in direkter Beziehung zueinander, beispielsweise in Form von Objekten in Kombination mit Texten.

Die Unterscheidung der vier Elementtypen ermöglicht eine präzise Darstellung des Wegs von den Gebäuden zu den Ausstellungen. Die vorhandenen Elemente können so klar gefasst und in Bezug zueinander gesetzt werden. Zusammengenommen ergeben sie die Ausstellungen als Ganzes. Dadurch werden sowohl einzelne Ausstellungseinheiten als Kombination verschiedener Elementtypen betrachtbar und analysierbar, als auch die Ausstellung als Gesamtensemble.

Anforderungen der Gebäude bei der (Um)Nutzung als Museen und Umgang mit den räumlichen Anforderungen

Die Anforderungen der Gebäude ergeben sich aus ihren räumlichen Strukturen. In erster Linie stellen sie die Akteur*innen vor die Aufgabe, die Gebäude für den Museumsbetrieb nutzbar zu machen. Dabei geht es zunächst vor allem darum, die Ausstellungsflächen zu maximieren, Funktionsräume für die Museumsakteur*innen und Bereiche für Besuchende zu untergliedern und einzurichten, Objektschutz zu gewährleisten und Zugänge, Wege und Sicherheit für Besuchende zu schaffen. Bei all diesen Maßnahmen erschwert sich der Umgang mit den Gebäuden, wenn diese unter Denkmalschutz stehen, da er die Umgestaltung der Gebäude zusätzlich einschränkt. Der Umgang mit den räumlichen Anforderungen und die getroffenen Veränderungen zur Nutzbarmachung sind die Grundlage für das Einrichten der Museen und ihrer Ausstellungen in den Gebäuden.

Kurz gefasst, werden die Gebäude grundsätzlich zu Museen, indem in ihnen für die Öffentlichkeit zugänglich Objekte exponiert werden⁵⁴. Dafür wird in vielen Fällen in den Interviews mit den Museumsakteur*innen der Begriff des ‚Unterbringens‘ des Museums im Gebäude gebraucht. In der Praxis geht dieser Prozess letztlich weit über ein reines ‚Unterbringen‘ hinaus, die Museen nehmen weitaus mehr Funktionen wahr, als nur Objekte öffentlich zu zeigen, es wird installiert, inszeniert, szenografiert, eben ausgestellt, es findet eine Komposition statt, über ein reines Positionieren von Objekten in den Gebäuden hinaus. Vor der Folie der Wissensproduktion betrachtet, weist der Begriff des ‚Unterbringens‘ auf Unprofessionalität oder Understatement hin. Die Diskrepanz, die sich hier zeigt, ist die zwischen der Produktion von Wissen, die nach gewissen Regeln und Systemen vorgeht und dem ‚alles in eine Kammer werfen‘, das einer Minimalprozedur der Selektion – aufbewahrt und nicht weggeworfen – unterworfen ist: Müll oder Nicht-Müll wird zur grundlegenden Entscheidung, die tatsächlich auch grundlegend für die Wissensproduktion ist⁵⁵, denn von ihr aus entscheidet sich, welche Objekte für die Wissensproduktion genutzt werden, aufbereitet, geordnet etc.: Das ‚Unterbringen‘ als Basis. Das über ein reines ‚Unterbringen‘ Hinausgehende ist Ausgangspunkt für die folgenden Kapitel.

⁵⁴ Eine Ausnahme bildet hier das Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt, bei dem das Marxenhaus als Gebäude zugleich erstes Exponat war. S. Kapitel 4.4.

⁵⁵ Siehe dazu auch die Mülltheorie von Michael Thompson (2003).

Beim Umgang mit den räumlichen Anforderungen werden Elemente aller Elementtypen miteinander kombiniert. In ihrer Entstehung können dabei für die Ausstellungen vier Schritte unterschieden werden: Vorbereitungsmaßnahmen, Einrichtung mit Gestaltungsmitteln und Ausstellungsmöbeln, Einfügen von Inhalten und Ergänzung um Navigationselemente. Diese vier Schritte führen zu den letztendlichen Ausstellungen, in denen die Elemente sich aufeinander beziehen und zudem teilweise Bezüge zum Außenraum herstellen. Im folgenden Kapitel schildere ich zunächst die vorbereitenden Maßnahmen, die die Grundlage für die Ausstellungen bilden.

6.1 (Um)Nutzung der Gebäude zu Museen und Einrichtung der Ausstellungen als Thema der Ausstellungen

Wo es zwar Türangeln, aber keine Türen gibt, kann man erahnen, dass dort zuvor etwas Anderes gewesen sein muss, bevor es die Ausstellung gab, in der sich die Besuchenden gerade befinden. Explizit reflektiert wird die Entstehungsgeschichte des Museums, seine Arbeit, die Geschichte und Bauweise des Gebäudes jedoch nicht in jedem Museum. Die Spannweite der Thematisierung reicht von der bewussten ‚Negierung‘ der Umnutzung in der Ausstellung über die Thematisierung des sogenannten „Ausstattungssammeln“ (Precht 2003), hin zur bewussten Darstellung der vorherigen Nutzung.

6.1.1 Was vorher war: Thematisierung der vorherigen Funktionen, Gebäudegeschichte und Ortsbezug

Über die starke Präsenz der Museumsgebäude und die sichtbaren Spuren der Umnutzung (z.B. durch die Versperrung von Fenstern und Wegen durch Ausstellungsmöbel und Objekte) verweisen die Gebäude implizit auf ihre Entstehungsgeschichte. Explizit thematisieren die Museen die Vorgeschichten der Gebäude und die Prozesse der (Um)Nutzung zu Museen nur in sehr geringem Maße⁵⁶. Das Lötschentaler Museum und das Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt unterscheiden sich hinsichtlich der Thematisierung der Gebäudenutzung am meisten. Im Lötschentaler Museum erfolgte keinerlei Nutzung des Gebäudes, bevor es als Museum eröffnet wurde und weder der Entstehungsprozess des Gebäudes, noch dessen Nutzung als Museum, werden im Lötschentaler Museum

⁵⁶ Mit Ausnahme des Landschaftsmuseums Angeln/Unewatt, das, wie weiter hinten in diesem Kapitel, die Gebäudegeschichten in der Dauerausstellung thematisiert.

verhandelt. Eine Thematisierung des Gebäudes gab es zeitweise in der Dauerausstellung. Zwei Modelle, die ursprünglich zur Planung der hinter dem Museumsgebäude liegenden Kirche angefertigt wurden, waren dort ausgestellt. Sie stellten auch den Dorfkern und das Museumsgebäude dar. Bei der Erneuerung der Dauerausstellung wurden die beiden Modelle entfernt. Diese Modelle zeigten, wie sich das Museumsgebäude baulich in das umliegende Dorfensemble einpasst. Das Museum wird also bewusst unauffällig gestaltet, in dieser Unauffälligkeit fällt es aber auf. Man könnte sagen, dass diese Strategie vielleicht sogar deutlicher als die Umnutzungen vorhandener Gebäude auf die Leerstelle hinweist, die Dorf und Heimat heute sind. Man simuliert ein Haus, das wiederum ein Modell enthält, das dieses Haus als gelungene Simulation, gelungene Dorferweiterung zeigt, ohne dass das Dorf jedoch erweitert wurde. Es wurde ihm *en miniature* wiederholt, vielleicht könnte man auch sagen: iteriert – also *in sich selbst* nochmals eingefügt. Ein Dorf, in dem ein Haus steht, in dem ein Dorf steht, in dem ein Haus steht und mitten drin: ein Treppenhaus. Vielleicht ist ja dieses freistehende Treppenhaus ein Symbol.



46 Dorfmodelle im Lötschentaler Museum

Im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt werden die ursprünglichen Funktionen der Gebäude und teilweise auch einzelner Räume⁵⁷ im jeweiligen Gebäude in den Ausstellung(en) aufgegriffen. Hier kommen also alte Funktionen als Semiophoren zurück: Das Museum ist keine selbstähnliche Simulation, es ist eine Metonymie. Das Dorf bzw. die Landschaft kehrt hier als geisterhaftes, eben museales Doppel auf. In der Räucherei, in der Windmühle und im Umspannwerk ist dies besonders auffällig: In Kombination mit lebensgroß rekonstruierten Situationen finden sich in ihnen nur Ausstellungen, die thematisch direkt mit der vorherigen Funktion der Gebäude verknüpft sind: zu den Themen ‚Räuchern‘ und ‚Hausschlachten‘ in der Räucherei, zum Thema ‚Getreideverarbeitung und Mühlenhandwerk‘ in der Mühle und zu ‚Elektrizitätsgewinnung‘ im Umspannwerk. Selbige Selbstreferenzialität existiert auch im Hauptgebäude der Buttermühle, in dem, neben der Rekonstruktion der Mühle, die Ausstellung über einen ehemaligen Butterversandhandel gezeigt wird. Die enge thematische Verbundenheit der Einrichtung der Gebäude zu deren ursprünglichen Funktionen zieht sich durch die Geschichte des Museums, dessen Sammlungsaktivität zu Beginn eng mit der Instandsetzung der Gebäude verbunden ist und kaum über diese hinausreicht. Die wissenschaftliche Mitarbeiterin des Museums beschreibt diesen Prozess als „Ausstattungssammeln“ (Precht 2003). Dabei ging es in erster Linie um die Vervollständigung der Gebäude. Die Beschaffungen reichten von historischem Baumaterial über technische Einrichtungsgegenstände hin zur Beschaffung von Ersatzteilen (Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2012, 50). Später geben die Gebäude thematische Rahmen vor, in denen gesammelt wird. Dies spiegelt sich auch heute noch in den Ausstellungen, die eng mit den ursprünglichen Gebäudefunktionen verknüpft sind. Davon gibt es nur wenige Ausnahmen. Dass die Ausstellungen sich thematisch an den Gebäuden orientieren, in welchen sie sich befinden, wird im Museum nicht explizit gemacht. Das Nebengebäude der Buttermühle ist als Sonderausstellungsraum eingerichtet, in dem Themen präsentiert werden, die nicht direkt mit dem Thema des Gebäudes in Verbindung stehen, zuletzt beispielsweise Ausstellungen zum Thema „Radio“ oder „Kinderspielzeug“.

57 Im Marxenhaus wurde bei der Ausgestaltung auf die ehemaligen Funktionen der einzelnen Räume Bezug genommen. Zuletzt wurde zudem in jedem Raum des Hauses, jeweils neben der Tür, eine Tafel aufgehängt, die den Raum durch einen Grundrissplan, eine Bezeichnung des Raums und einem erläuternden Beschreibungstext erklärt. Durch einen roten Punkt im Grundriss ist die Lage des Raumes und damit der Standpunkt der Besuchenden markiert. Die Tafeln bieten so Orientierung durch Verortungen im Gebäude und inhaltliche Erläuterungen.

Im Marxenhaus und in der Christesen-Scheune werden neben thematisch zu den Gebäuden passenden Themen ebenfalls Wechselausstellungen gezeigt, die nicht in direktem Zusammenhang mit der ursprünglichen Gebäudefunktion stehen, z.B. zu einem lokalen Fischer oder zu einer an das Museum übergebenen Sammlung eines Privatsammlers.

Im Vergleich zu den anderen Museen zeichnet sich das Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt zudem dadurch aus, dass es die Gebäude selbst als Objekte versteht und deren Geschichte in den Ausstellungen präsent macht. Dabei geht es vor allem auf Baugeschichten der einzelnen Häuser ein. Diese werden den Besuchenden bereits zu Beginn ihres Besuches, der durch den Kauf der Karten im Marxenhaus beginnt, in einem extra zu diesem Zweck eingerichteten Raum nahegebracht. In dessen Mitte befindet sich ein Modell des Dorfes, bei dem die Museumsinseln mit Fähnchen hervorgehoben sind. Im Folgenden nenne ich diesen Raum ‚Süderdöns‘, so wie im dort angebrachten Raumtext heißt.⁵⁸



47 Modell und Tafeln in der Süderdöns

⁵⁸ Als ‚Döns‘ wurden früher die beheizbaren Räume von Häusern benannt. In diesem Fall wurde der nach Süden ausgerichtete Raum von der Küche aus beheizt. Üblicherweise wurde die Döns als Wohn- und auch als Schlafstube genutzt (Ausstellungstext Süderdöns).



48 Beispiel für eine der Entstehungsgeschichten: Die ‚Christesenscheune‘

Das Dorfmodell bietet den Besuchenden einen Überblick über die das Museum umgebende Landschaft und verortet die Museumsgebäude innerhalb des Dorfes – also auch hier eine selbständige Spirale, die jedoch nicht ins Leere führt, sondern in eine gespenstige Fülle. Eine vergleichbare Verortung findet auch über einen am Parkplatz auf einer großen Tafel präsentierten Übersichtsplan statt, der in kleinerer Ausführung zudem beim Kauf der Eintrittskarte mitgegeben wird. An den Wänden der Süderdöns sind große Text-Bild-Tafeln zu den einzelnen Museumsinseln aufgehängt, auf denen erzählt und dargestellt wird, um was für Gebäude es sich handelt, wie es zur Nutzung der Gebäude durch das Museum kam und wie diese für den Museumsbetrieb aufbereitet wurden (Translozierung des Marxenhauses, Sanierung der Räumerei, Renovierung des Transformatorenturms, Restaurierung der Buttermühle und der Windmühle, Wiederaufbau der Christesen-Scheune). Die baulichen Geschichten werden dadurch als zentrale, inhaltliche Bestandteile der Geschichte und des Charakters des Museums betont. Zugleich wird knapp über die Gründung des Museums und dessen schrittweise Erweiterung informiert. Weitere Tafeln im gleichen Stil finden sich in den jeweiligen sie betreffenden Gebäuden, so dass Besuchende stets zweimal die Möglichkeit haben, die Gebäudegeschichte nachzuvollziehen. Auf Details,

die die Zeit der Nutzung vor dem Museum betreffen, wird bei den Darstellungen nicht eingegangen. Dass die Gebäudegeschichte im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt so präsent gemacht wird (auch auf der Homepage und in mehreren Publikationen) ist dadurch zu erklären, dass die Gebäude und ihr Erhalt stets zunächst im Vordergrund standen und erst nachrangig an ihnen ausgerichtet die Sammlungen und Ausstellungen folgten, die diese heute füllen. An mehreren Stellen erfolgt eine Verortung der Museumsgebäude innerhalb des Dorfes. Diese Verortung ist darauf zurückzuführen, dass das Museum von Beginn an in enger Verbindung zum Dorf Unewatt stand und bis heute steht. Dieses enge Verhältnis drückt sich am deutlichsten in folgendem Slogan aus: „Ein Dorf mit Museum und ein Museum mit Dorf“ (museum-unewatt.de). Dieser Slogan ist auf der Website des Museums zu finden und offenbarte sich auch als leitgebend in den Gesprächen mit Akteur*innen des Museums.

Die ausgestellten Themen stehen im Werratalmuseum Gerstungen, im Handwerksmuseum Ovelgönne und im Nationalpark-Haus Fedderwardersiel zwar im Zusammenhang zu den die Museen umgebenden Regionen und Landschaften, jedoch nicht in direktem Zusammenhang zu den ursprünglichen Funktionen der Gebäude. Zwei Ausnahmen davon bilden der Rettungsschuppen in Fedderwardersiel, in welchem das Thema Seenotrettung in der Ausstellung behandelt wird und Originalobjekte seiner ursprünglichen Funktion in die Ausstellung übernommen wurden (z.B. das Schiff ‚Wilhelmine Wiese‘) sowie ein Raum zum Thema ‚Mittelalter‘ im Werratalmuseum Gerstungen, in dem das Schloss thematisiert wird. Die ehemaligen Funktionen der Kerngebäude des Handwerksmuseums Ovelgönne (bürgerliches Wohnhaus) und des Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel (ehemaliges Zollamt) werden thematisch nicht in den Ausstellungen der Museen aufgegriffen.

Im Raum zum Thema ‚Mittelalter‘ im Werratalmuseum Gerstungen wird das Schloss als ehemaliger Amtssitz thematisiert. Darüber hinaus werden anhand eines Modells die Teilbereiche des Schlosses um 1700 erklärt. Ein reproduzierter, handgezeichneter Aufriss des Schlosses, dessen Original aus dem Jahr 1500 stammt, und eine Karte zum ‚Schloss Gerstungen in fuldischer Zeit‘ zeigen dessen Fassade und vermerken Gebäudeteile und zugehörige Außenanlagen des Schlosses. Die Geschichte des Gebäudes seit der Nutzung als

Amtssitz wird nicht thematisiert und es wird keine Verbindung zur heutigen Funktion als Museum hergestellt.



49 Das Gerstunger Schloss in Varianten

Im Handwerksmuseum Ovelgönne hingegen ist im Eingangsbereich ein Text angebracht, der in die Geschichte des Gebäudes einführt und es als heutiges Museumsgebäude ausweist. Der Text informiert über das Baujahr 1773, die Bauweise als ‚Oldenburger Giebelhaus‘, sowie darüber, dass es bis in die 1970er Jahre hinein als Wohnhaus genutzt und angepasst wurde und dass der ursprüngliche Klinkerbau, eine verputzte Schauseite bekam. In Ovelgönne verortet wird das Gebäude in diesem Text zusätzlich durch den Hinweis, dass es unter Denkmalschutz steht, „wie viele Gebäude im Ortskern von Ovelgönne“ (Handwerksmuseum Ovelgönne 2014^a).

Hier begegnen wir also einer neuen Variante der Verschiebung des ‚Heimat‘-Signifikanten: nicht die Leere, nicht die Fülle, sondern die Übergriffigkeit. Das Museale infiziert den ganzen Ort. Das Museum ist nur eines unter anderen Gebäuden, die geschützt sind. Wie ein Virus kriecht die Statik ins System oder vielleicht besser ein Parasit, der seinen Wirt langsam von innen her aushöhlt. Zwischen Freilichtmuseum und geschütztem Ortskern gibt es nur eine sehr schmale Grenze.

Zudem wird das Museumsgebäude in Ovelgönne auf fünf weitere Weisen kontextualisiert. Über dem Text zum Gebäude ist ein weiterer Text angebracht, der das Handwerksmuseum Ovelgönne vorstellt. In drei Abschnitten stellt er dessen Ausrichtung als Museum zur Geschichte des Handwerks, den Sammlungsbestand und die das Museum leitenden Fragen vor. Außerdem weist er auf die aktuelle Neueinrichtung der Ausstellungsräume im Obergeschoss hin. (Handwerksmuseum Ovelgönne 2014^{b)})



50 Modell und Texte zu Ovelgönne verorten das Handwerksmuseum und führen in die Geschichte ein.

Die zweite Kontextualisierung erfolgt über eine daneben angebrachte Text-Bild-Tafel, die über das ehemalige Burgdorf von Ovelgönne informiert und dabei auf einer handgezeichneten Karte die Lage des Museumsgebäudes verortet. Den dritten Kontext liefert ein Modell des Dorfes Ovelgönne. Auf einem Plan des Dorfes um 1840 wurden aus Holz gefertigte Häuser und Klötze gestellt, die die Lage zentraler Gebäude und Orte des heutigen Dorfes anzeigen. Beschriftungen zeigen an, um welche Häuser und Orte es sich handelt. Auch das Museumsgebäude ist dabei positioniert und wird dadurch einerseits im Kontext der anderen, heutigen Gebäude, andererseits im Kontext des Dorfes um 1840 verortet.

Eine weitere Verortung des Museumsgebäudes findet im Obergeschoss statt. Dort hat man durch Fenster einen Blick auf die ‚Breite Straße‘, die zentral durch das Dorf und an dieser Stelle am Museum vorbeiführt. Historische Fotografien zwischen den Fenstern zeigen einen vergleichbaren Blick auf die Straße und lokalisieren dadurch das Museumsgebäude in einer vergangenen Zeit.



51 Der Blick in die Breite Straße, heute und früher.

Überdies weist eine Tafel außen am Museumsgebäude das Haus als Baudenkmal im denkmalgeschützten Ensemble Ovelgönne aus und informiert über die Geschichte seiner Nutzung. Ein Überborden der Verweise bestätigt den Verdacht der musealen Infizierung.



52 Das Handwerksmuseum verortet als Teil des denkmalgeschützten Ovelgönne, auch für Vorbeigehende.



53 Orientierungshilfe am Ausstellungseingang im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel

Im Eingangsbereich des Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel informiert ebenfalls eine Text-Bild-Tafel über die Geschichte des Ortes sowie über ausgewählte Gebäude. Eine Chronologie in neun Punkten fasst stichpunktartig die Ortsgeschichte von der ersten Erwähnung des Ortes 1625 bis 1866 zusammen, als „Fedderwardsiel eine Größe erreicht, die bis 1939 nicht mehr überschritten wurde“. Ergänzt und erweitert wird diese weit vor der aktuellen Zeit abgebrochene Chronologie durch drei beschriftete Ortspläne, die Fedderwardsiel in den Jahren 1798, 1845 und 1960 zeigen. Über 1960 hinaus wird die Geschichte des Ortes nicht geführt. Zudem sind Reproduktionen von drei Schwarz-Weiß-Fotografien auf der Tafel angebracht. Das erste Foto ist undatiert und unkommentiert. Von der gegenüberliegenden Hafenseite aufgenommen, zeigt es die Häuserzeile am Hafen, an dessen rechtem Rand das heutige Museumsgebäude zu sehen ist. Die beiden weiteren Bilder zeigen zwei einzelne Gebäude. Sie sind beschriftet mit „Lotsenhaus (linker Teil), erbaut 1830“ und „Zollhaus, ehemaliges Steueramt, erbaut: 1846-48, Zollhaus von 1848 – 1968“. Beim zweiten Gebäude, dem Zollhaus, handelt es sich um das heutige Museumsgebäude – es wird allerdings nicht als solches thematisiert. Die Verbindung erfolgt lediglich implizit. Ein weiterer Text auf der Tafel erklärt den Ursprung des Ortsnamens, der sich von „Fratus

Werde“, „die Wurt der Brüder“⁵⁹ herleitet, ein Verweis auf eine klösterliche Siedlung des Johanniter-Ordens, der hier im Mittelalter eine Niederlassung hatte. Über die Text-Bild-Tafel hinaus wird das Museumsgebäude lediglich an einer weiteren Stelle des Museums thematisiert. In einem Modell des Handelshafen Fedderwardsiel im Jahr 1861 ist die Häuserzeile dargestellt, die auch auf der Abbildung auf der Text-Bild-Tafel zu sehen ist. In einer Audiospur, die zu diesem Modell aktiviert werden kann, werden die Gebäude der Reihe nach vorgestellt. Dabei werden das ehemalige Zollhaus und der Pferdestall vorgestellt und es wird erklärt, dass diese Gebäude heute Nationalpark-Haus und Museum sind.



54 Modell des Handelshafens

Bis auf die vereinzelt Informationen zu Gründung und Ausrichtung und zur baulichen Erweiterung des Museums im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt informieren die Museen in ihren Ausstellungen nicht explizit über ihre Geschichte. Das Lötchentaler Museum und das Handwerksmuseum Ovelgönne machen diese jedoch im Internet

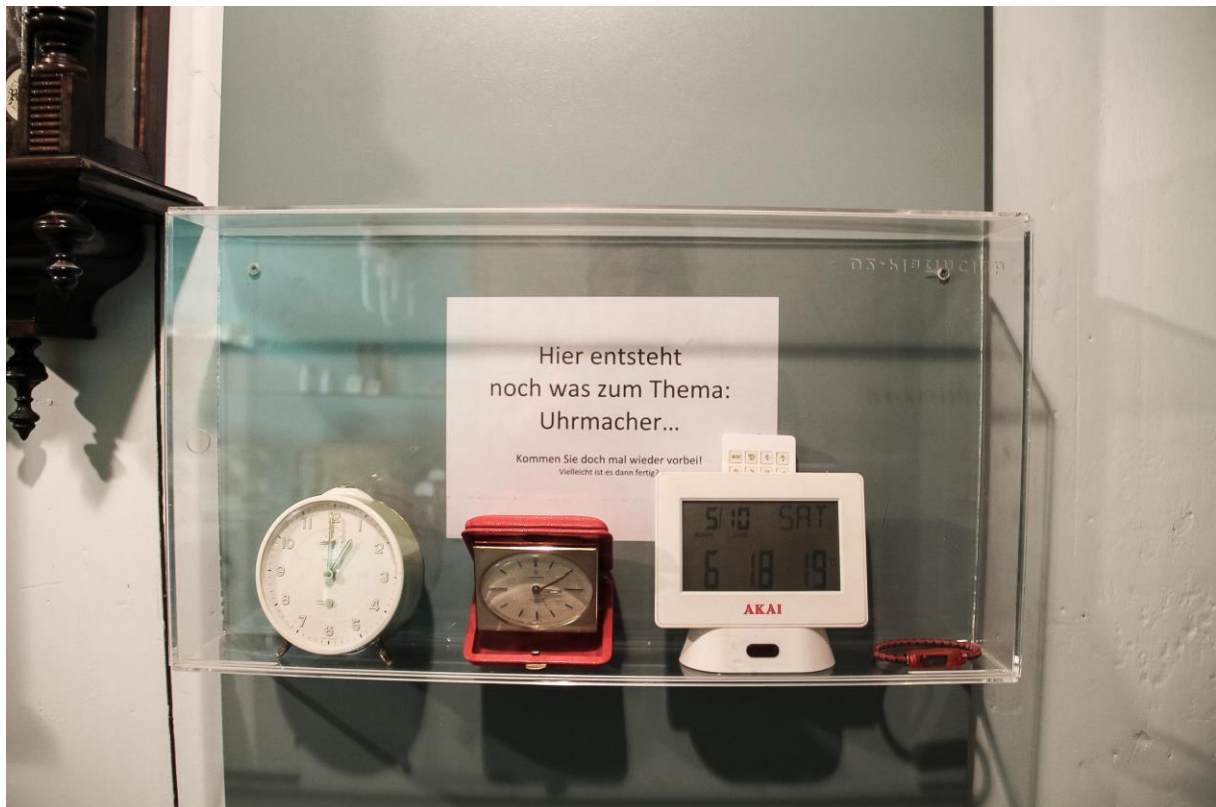
59 Was eine Wurt ist, nämlich ein „aufgeschütteter Erdhügel als Wohnplatz (zum Schutz vor Sturmfluten“ (Duden 2013, 1107) wird nicht erklärt.

transparent. Das Handwerksmuseum Ovelgönne tut dies, indem es in einem Text auf der Homepage über personelle und bauliche Entwicklungen seit der Übernahme des Museums durch den Museumsverein informiert (handwerksmuseum-ovelgönne.de). Das Lötschentaler Museum listet auf seiner Homepage alle bisherigen Ausstellungen auf und stellt alle Jahresberichte seit 2005 zur Verfügung, die unter anderem über die Entwicklungen in den Ausstellungen und Sammlungen informieren (loetschentalemuseum.ch).

6.1.2 (In)transparente Museumsarbeit

Auch die Museumsarbeit wird an manchen Stellen der Ausstellungen der Museen transparent gemacht, vor allem in den Ausstellungen des Handwerksmuseums Ovelgönne, des Lötschentaler Museums und den Landschaftsmuseums Angeln/Unewatt. Museumsbesuchende bekommen dadurch einen Einblick ‚hinter die Kulissen‘. Im Handwerksmuseum Ovelgönne thematisiert eine kleine Tafel im Bereich der Stellmacherei explizit den Weg der Exponate aus der ehemaligen Werkstatt ins Museum.

In der zum Ende des letzten Forschungsaufenthalts eröffneten neuen Dauerausstellung im Obergeschoss des Handwerksmuseum Ovelgönne, die sich einer Vielfalt handwerklicher Tätigkeiten und der Ortsgeschichte widmet, z.B. Fotografie, Metzgerhandwerk, Schriftstellerei, Geburt und Tod zeigt sich der kunstpädagogische Hintergrund der Leitung ebenso, wie ihre Arbeitsweise mit Platzhaltern bei der Erstellung der Ausstellung. In der Ausstellung sind Hinweise auf noch folgende Ergänzungen zu unterschiedlichen Themenbereichen angebracht. Diese Hinweise wurden mit der Empfehlung verbunden, zu einem späteren Zeitpunkt wiederzukommen: „Hier entsteht noch was zum Thema: Uhrmacher... Kommen Sie doch mal wieder vorbei! Vielleicht ist es dann fertig?“ (Handwerksmuseum Ovelgönne, 2014⁶)



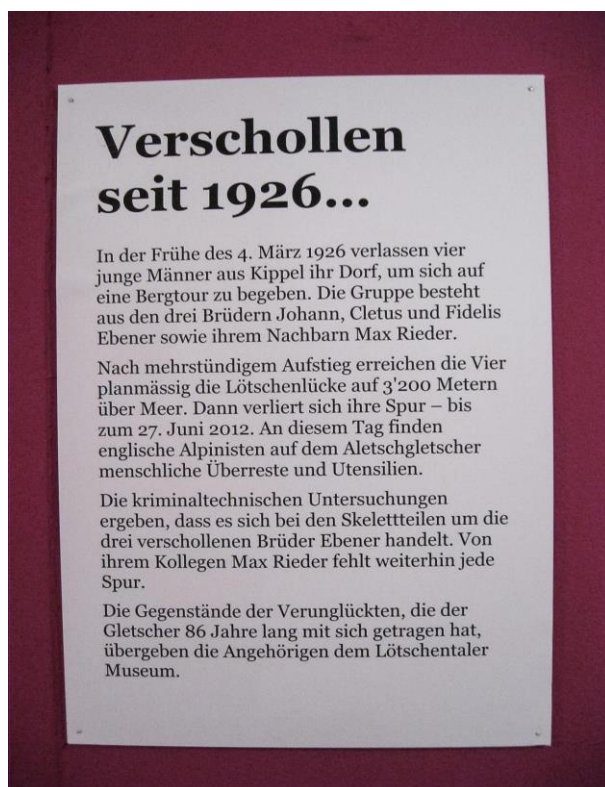
55 Mit der Zeit wird sich der Uhrmacherbereich noch ändern.

Diese Hinweise entsprechen der stark von Transparenz gekennzeichneten Arbeitsweise der Museumsleitern, welche die neue Dauerausstellung umsetzte. Diese Transparenz findet sich auch in einem Begrüßungstext an die Besuchenden, der zur Eröffnung der neuen Dauerausstellung geschrieben und dort zusammen mit Zeitungsartikeln zur Eröffnung angepinnt ist:

„Liebe Besucher! Heute öffnen wir für Sie die neue Dauerausstellung im Obergeschoss. Wir danken den Spendern, die dies ermöglichten. Es gibt aber noch viel zu tun. Bitte haben Sie noch etwas Geduld, bis alles fertig ist. Kommen Sie doch mal wieder vorbei und sehen, was sich im Handwerksmuseum tut...“. (Handwerksmuseum Ovelgönne, 2014^d)

Der letzte Satz verweist auf das Selbstverständnis, dass die Museumsarbeit im Handwerksmuseum Ovelgönne nicht als an einem Punkt abgeschlossen verstanden wird, sondern sich stets ‚etwas tut‘, sie also als dynamisch angesehen wird.

Die Dynamik eines Museums offenbart sich unter anderem immer dann, wenn in der Umgebung des Museums ‚neue‘ Objekte oder Geschichten auftauchen, die einen Bezug zum Museum aufweisen, beispielsweise durch Schenkungen, auf die kurzfristig reagiert wird. Einen besonderen Fall gab es in Kippel, dem Ort in dem sich das Lötschentaler Museum befindet. Dort tauchten im Juni 2012 die Leichen von vier Männern auf, die 86 Jahre lang verschollen waren. zusammen mit einigen Gegenständen. Die Leichen wurden daraufhin bestattet. Die Gegenstände kamen ins Lötschentaler Museum. Das Lötschentaler Museum zeigt zum Zeitpunkt des letzten Forschungsaufenthalts eine Sonderausstellung zu den vier Männern. Eine Texttafel erzählt die Geschichte ihres Verschwindens und ihres Wiederauffindens. Zudem wird darüber informiert, dass die ausgestellten Gegenstände, die den Verschollenen gehörten, dem Lötschentaler Museum von den Angehörigen übergeben wurden und mit der Ausstellung darauf reagiert wurde. Das Lötschentaler Museum macht durch diese Texttafel transparent, wie es mit der Schenkung umging. Gleichzeitig zeugen diese Gaben von Sinnstiftung: das Museum, um die Leere einer Heimat, die es nicht benennen will und ohne die es doch nicht leben kann, kreisend, offenbart sich als ebenso würdiger wie selbstverständlicher Ort des Gedenkens.



56 Das Museum zeigt die Legende. Hier tauchen die Verschollenen wieder auf.

In einer Sonderausstellung zum Malermeister, Chronisten und Sammler Wilhelm Entrich im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt wird in einem Einführungstext darüber informiert, dass dieser in hohem Alter darüber verfügte, dass seine Sammlung an das Landschaftsmuseum geht. In einem weiteren Einführungstext zu einer Sonderausstellung der Sammlung von Hans-Heinrich Clausen informiert das Museum darüber, dass diese als Schenkung der Witwe des Sammlers an das Museum ging. In allen drei Fällen macht das Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt die Museumsarbeit transparent, indem es den Weg der Objekte ins Museum für Besuchende transparent macht.

6.1.3 Verweise auf die Bauweise der Gebäude und vorherige Nutzungsgeschichte

Im Lötschentaler Museum und dem Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel bleiben explizite Verweise auf den Gebäudetyp oder die Bauweise der Gebäude komplett aus. Einen unkommentierten Verweis gibt es in Fedderwardsiel. Dort wurde an einer Stelle die Decke des Zollamtsgebäudes geöffnet, um zu zeigen, wie das Gebäude konstruiert ist. In Führungen wird explizit darauf eingegangen – an sich ist der Hinweis aber unkommentiert und kann ohne Kontext leicht als Bauschaden verstanden werden. Im Handwerksmuseum Ovelgönne wird über den Text im Eingangsbereich auf die Bauweise des Kerngebäudes als ‚Oldenburger Giebelhaus‘ und dessen Modifikation zum Wohnhaus sowie die Gestaltung der Schauseite zu Straße hin und den Anbau eines Fachwerkteils eingegangen. Auch auf der Tafel am Haus wird das Museumsgebäude als ‚Oldenburger Giebelhaus‘ ausgewiesen. Der Text im Eingangsbereich ist der einzige Punkt in allen Museen, in denen die vorherige Nutzungsgeschichte eines Gebäudes über eine reine Funktionsbeschreibung hinaus detaillierter erläutert wird. Die Tafeln im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt erklären zwar den jeweiligen Gebäudetyp und zeigen die Bearbeitung vor der Nutzung als Museumsgebäude auf, gehen aber nicht genauer auf die vorherige Nutzungsgeschichte der Gebäude ein. Auch im Gerstunger Schloss wird nicht auf dessen ehemaligen Funktionen – jenseits des Amtssitz –, eingegangen, obwohl das Gebäude seitdem vielfältige Funktionen innehatte, beispielsweise auch als Wohnhaus und in ihm heute unter anderem auch eine Bibliothek und ein Kindergarten untergebracht sind.

6.2 Vom Gebäude zum Museum: Optimierung der räumlichen Gegebenheiten

Bis auf die Räume im Neubau des Lötschentaler Museums, die keiner vorherigen Nutzung unterlagen, sondern von Beginn an als Museumsräume dienten, ging keiner der Räume der Museen in seiner Funktion und Einrichtung direkt in den Museumsbetrieb über. In allen anderen Museen musste auf übrig gebliebenes von vorherigen Nutzungen reagiert werden. Eine kontextunabhängige Wissensproduktion in Form von Ausstellungen war in den Museen nicht ohne weiteres möglich, auch im Lötschentaler Museum nicht: alle Räume mussten zuvor bearbeitet werden. Einzelne Elemente wurden bei der (Um)Nutzung übernommen. Dies gilt auch für die Räume des Landschaftsmuseums Angeln/Unewatt, in dem die ursprünglichen Funktionen der Gebäude direkt in den Ausstellungen aufgegriffen wurden⁶⁰. Dass die Räume bearbeitet werden mussten lässt sich dadurch erklären, dass die Gebäude in ihrer ursprünglichen Funktion nicht bis zur Übernahme bzw. Wiederinstandsetzung durch das Museum in Betrieb waren. In der Zwischenzeit waren sie soweit dem Verfall ausgesetzt, dass in jedem Fall eine Aufbereitung erfolgen musste. Der Aufwand der Aufbereitung variiert, zwischen kompletter Restauration, wie im Falle der Buttermühle und lediglich kleineren Aufbereitungen zu Museumszwecken, wie im Falle der Räuherei und des Umspannwerks.

Konzepte für die (Um)Nutzung der Gebäude sind für die Museen nicht durchgängig vorhanden bzw. dokumentiert. Sie lagen auch nicht in allen Fällen vor. Viele Veränderungen wurden durchgeführt, ohne die Pläne dazu vorher schriftlich abzufassen, eine Arbeit mit wechselnden Vorgehensweisen, eher ‚aus dem Bauch‘ heraus und inkrementell. Die Veränderungen an den Gebäuden passierten dabei immer im Rahmen der zur Verfügung stehenden Mittel (Material, Personal, Finanzen, Unterstützung durch Externe). Dieser Rahmen zieht sich von der Ersteinrichtung bis zu den aktuellen Veränderungen, bei denen ebenfalls immer eine Gratwanderung zwischen den erwünschten Ergebnissen und den zur Realisierung zur Verfügung stehenden Mitteln erfolgt. In diesem Sinne entstehen die Museen zwischen Planung und Zufall, zwischen Wünschen, Notwendigkeit und gegebenen Möglichkeiten. Auffällig ist, dass dabei stets auch eine Orientierung an anderen Museen erfolgte, die als Vorbilder und Richtwerte dienten.

60 S. Kap. 6.1.1.

Als ‚Optimierung der räumlichen Gegebenheiten‘ fasse ich alle Veränderungen zusammen, mit denen die Räume auf die Nutzung als Ausstellungsräume hin modifiziert werden, bevor die tatsächliche Einrichtung des Museums und der Ausstellungen in ihnen beginnt. Sie werden dabei mit dem Ziel bearbeitet, möglichst taugliche Museums- und Ausstellungsräume zu erhalten, um die räumliche Grundlage für den Museums- und Ausstellungsbetrieb zu optimieren, was bedeutet, sie so gut wie möglich zu nutzen. Die vorgenommenen Veränderungen finden vorwiegend auf der Ebene der stabilen Elemente statt, auf der nicht alles verändert werden kann. Beispielsweise bleiben die Raumstrukturen (Größe, Winkel, Treppen etc.) erhalten.

6.2.1 Maximieren von Ausstellungsflächen

Das Maximieren von Ausstellungsflächen ist eine Maßnahme, die direkt an der Architektur der Gebäude ansetzt. Sie reagiert darauf, dass durch die vielen Fenster – von denen es in der Regel mehr gibt als für die Nutzung der Gebäude als Museen wünschenswert ist – und die vorhandenen Treppen und Treppenhäuser sehr viel vertikale Fläche zunächst nicht als Ausstellungsfläche genutzt werden kann. Um diese zu gewinnen, werden vor allem die Fenster und teilweise auch die Treppenhäuser bearbeitet. Die Notwendigkeit der Maximierung von Wandflächen ergibt sich aus dem Ideal, das auch prägend ist für Heimatmuseen, nämlich möglichst viele Objekte darstellen zu wollen – im Idealfall sogar ALLE, also auf ein Depot zu verzichten. Alles ist buchstäblich gleich wertig. Die naheliegende Lösung radikaler Verknappung wird so gut wie nie in Betracht gezogen.

Um zusätzliche Wandfläche zu gewinnen, werden Fenster mit Platten verschlossen oder es werden Möbel vor die Fenster gestellt, z.B. große Schränke, die entweder selbst Ausstellungsstücke sind oder als Zeigemöbel dienen. Dadurch wird die Fläche für Ausstellungen hinzugewonnen. Zugleich werden die Räume vereinheitlicht, indem weniger Brüche der Wände durch Fenster entstehen. Bei der Versperrung durch Platten kann danach die gesamte Wandfläche genutzt werden, bei dem Versperren durch Möbel sind gleichzeitig die Fenster verdeckt und die Möbel, für die sonst an den Wänden kaum Platz ist, sind als Teil der Ausstellung untergebracht. Ihre Positionierung ist in diesem Fall direkt von der Gebäudestruktur beeinflusst und verfestigt sich. Sie kann bei der weiteren Einrichtung nicht verändert werden, ohne wieder das Fenster freizugeben.

Die Bearbeitung der Fenster hat zudem noch zwei weitere Funktionen. Als Durchblicke zwischen dem Inneren des Museums und dem Außenraum lenken sie einerseits den Fokus von den Ausstellungen ab – eine Reduzierung der Durchblicke bringt eine Fokussierung auf den Innenraum des Museums und die Ausstellungen mit sich, ein Nebeneffekt, der nicht immer explizites Ziel der Maßnahmen ist –, andererseits kann der Lichteinfall Objekte schädigen, was nach Möglichkeit vermieden wird. Neben dem kompletten Verschließen von Fenstern durch angebrachte Platten und davor positionierte Möbel werden darum auch verschiedene Formen der Verdunkelung und des Sichtschutzes eingesetzt. Klebefolien, die den Lichteinfall reduzieren, zielen vor allem auf den Objektschutz ab, sind dauerhaft befestigt und lassen immer noch den Blick nach außen zu. Solche Klebefolien kommen in einem Raum in Ovelgönne zum Einsatz. Vorhänge, Rollos und Jalousien mindern ebenfalls den Lichteinfall und verhindern zusätzlich den Blick nach draußen. Rollos sind gegenüber Klebefolien oder Platten flexibler in der Handhabung, indem sie auch teilweise oder ganz geöffnet werden können. Der Blick nach außen kann also bei Bedarf freigegeben werden. In manchen der Museen wird diese Flexibilität auch genutzt, um die Beleuchtung zu verstärken. Im Werratalmuseum Gerstungen werden beispielsweise bei starker Sonneneinstrahlung die Fenster verdunkelt, bei geringerem, die Papierobjekte in den betroffenen Räumen nicht gefährdendem Lichteinfall werden die Verdunkelungen geöffnet, um Tageslicht als Ergänzung zur elektrischen Beleuchtung zu nutzen, da diese allein die Räume nicht zufriedenstellend ausleuchtet. Sonnenlicht gezielt mit elektrischer Beleuchtung zu kombinieren macht sich auch das Lötschentaler Museum zunutze. Es hat dazu bei seinem letzten Umbau extra Rollos einbauen lassen, die sowohl von oben als auch von unten verschiebbar sind. Damit lassen sich alle Partien der Fenster präzise verdunkeln, je nachdem welcher Lichteinfall gewünscht ist. Die vor Sonnenlicht zu schützenden Objekte im Lötschentaler Museum sind Textilien und Papierobjekte.



57 Rollos schützen Papierobjekte im Werratalmuseum Gerstungen und Textilien im Lötschentaler Museum.

Die Treppenhäuser werden auf ähnliche Weise wie die Fenster umgebaut. Zwar sind durch sie vorwiegend keine direkten Durchblicke in den Außenraum der Gebäude gegeben, ihre Wände können aber ebenfalls nicht direkt als Ausstellungsflächen genutzt werden. Ein besonders eindrückliches Beispiel hierfür bietet wiederum das Lötschentaler Museum. Dort ist ein offenes Treppenhaus über alle vier Etagen des Hauses zentral im Gebäude installiert. Es kostet dadurch auf doppelte Weise Raum. Einerseits, weil es durch seine Lage jeweils die Mitte der umlaufenden Räume als Ausstellungsfläche ausschließt, andererseits weil seine Seiten aufgrund der offenen Bauweise durch eine Metallkonstruktion mit Streben nicht direkt als zusätzliche Wände und auch sonst kaum als Ausstellungsfläche genutzt werden können.

Darum wurden um das Treppenhaus herum Platten angebracht, die als zusätzliche Wände genutzt werden können. Im oberen Geschoss wurde zudem auf das Treppenhaus ein Aufbau aufgesetzt, der zusätzlich sieben Wände (vier Außenwände und drei Innenwände) schafft und auch die horizontale Fläche um die Fläche des Treppenhauses vergrößert. Da dieser nur als erhöhter bühnenartiger Aufbau realisierbar war, weil sonst seine Bodenfläche den Zugang zum oberen Geschoss zu niedrig hätte werden lassen, hebt er sich vom restlichen Raum im wahrsten Sinne des Wortes ab. In der Folge können Präsentationen dort nicht auf Augenhöhe der Besuchenden stattfinden und er wird darum gesondert genutzt, mit Ausstellungsteilen, die auch in der gegebenen Untersicht betrachtbar sind. Hier wirkt sich also die Struktur des Treppenhauses auf die Gestaltung und die Wahl des Auszustellenden aus. Dadurch konnte ein Großteil der verlorenen Ausstellungsfläche zurückgewonnen werden. Wie durch das Versperren und Verhängen der Fenster konnte

auch durch die Wände um das Treppenhaus und den Aufbau viel der ansonsten nicht nutzbaren Ausstellungsfläche wiedergewonnen werden.



58 Maximalgewinn: Wände um das Treppenhaus des Lötschentaler Museum und Aufbau darauf.

6.2.2 Objekt- und Besucherschutz

Die Maßnahmen zum Objekt- und Besucherschutz überschneiden sich häufig und können darum gemeinsam thematisiert werden. Sie beschränken sich auf zwei Bereiche, den Brandschutz und das Kenntlichmachen von nicht durch Besucher*innen zu begehenden Bereichen.

Die Brandschutzeinrichtungen der Gebäude sind bei der Übernahme durch die Museen nicht ausreichend und müssen darum ergänzt werden. In den Museen werden Rauchmelder und Steuerungszentralen eingebaut und es werden Feuerlöscher in den Räumen angebracht. Da diese Ergänzungen in den Räumen ursprünglich nicht vorgesehen waren und kein zusätzlicher Platz für sie da ist, ist ein ‚unsichtbares Ergänzen‘ meist nicht möglich und sie sind offen sichtbar.



59 Schaltkasten, Rauchmelder und Steuerungsanlagen im Eingangsbereich des Handwerksmuseum Ovelgönne.

Durch das Anbringen von Platten oder Kordeln werden Ausstellungsbereiche, die nicht durch Besuchende betreten werden sollen, abgegrenzt. Dies dient zum einen dazu, Besuchende davon abzuhalten, Bereiche zu betreten, die baufällig sind oder unter Denkmalschutz stehen, deren Betreten also für sie gefährlich sein könnte – dies ist in einem Ausstellungsraum im Werratalmuseum Gerstungen und bei einer Treppe im Handwerksmuseum Ovelgönne der Fall. Zum anderen dient es dazu, Objekte vor dem Zugriff vor Besuchenden zu schützen. Die Besuchenden können die Räume und Bereiche dann zwar einsehen, aber sollen sie nicht betreten. Ein weiterer Effekt, den der Abgrenzung von Bereichen mit Kordeln mit sich bringt, ist, dass die letztlich in den abgegrenzten Räumen und Bereichen eingerichteten Ausstellungen durch die Abgrenzung als Gesamtensembles wahrgenommen werden. Im Werratalmuseum Gerstungen und im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt sind die Kordeln, mit denen die Räume an den Türrahmen abgesperrt werden, abnehmbar. Dadurch können die Räume nach Belieben geöffnet und verschlossen werden, was beispielsweise dann genutzt wird, wenn viele Besuchenden in den Museen sind oder die Gefahr für die Objekte erhöht ist, beispielsweise beim Besuch von Schulklassen (Interview Precht).

6.2.3 Beleuchtung

Die Beleuchtung ist in den Museen stets eine Herausforderung. Da das Verlegen neuer Leitungen und das Anbringen neuer Beleuchtung aufwendig und kostspielig sind, wird auf die vorhandene Beleuchtung aufgebaut, indem diese weiter genutzt und ergänzt wird. Um sie möglichst zu optimieren, wird auf preisgünstige Varianten zurückgegriffen, die in den Ausstellungsräumen auffälliger sind als es aktuelle, professionelle Museumsbeleuchtung wäre. Zufälle finden sich auch hier. Das Werratalmuseum Gerstungen hat gebrauchte Beleuchtung über einen ehemaligen Elektroinstallateur bekommen, der Mitglied des Arbeitskreises war. Er konnte diese auch direkt einbauen. Es handelt sich überwiegend um Spotbeleuchtung mit haushaltsüblichen Glühbirnen.



60 Wie zuhause: Leuchtmittel im Werratalmuseum

Nur in den wenigsten Fällen genügt die in den Gebäuden bei der (Um)Nutzung vorhandene Beleuchtung für Ausstellungen, meist müssen Veränderungen vorgenommen werden. Wieviel an der Beleuchtung geändert wird, unterscheidet sich nicht nur von Museum zu Museum, sondern häufig von Raum zu Raum. Generell ist die Beleuchtung zu gering für Ausstellungen, ähnelt oder ist teils Wohnraumbelichtung und darum nicht geeignet, um Ausstellungen ausreichend in Szene zu setzen. Wird die Beleuchtung nicht grundlegend verändert – wofür in den Museen meist die finanziellen Mittel fehlen – bekommen auch die Ausstellungen Wohnraumatmosphäre, da es bei einer Beleuchtung mit für Wohnräume üblichen Deckenspots bleibt. Lediglich das Lötschentaler Museum und in manchen Bereichen das Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt verfügen über etwas professionellere Beleuchtungsanlagen, bei der Spots auf Schienen ausgerichtet werden können und die teilweise mit Leuchtmitteln mit niedrigen Luxzahlen versehen sind. Das Lötschentaler Museum hat beim letzten Umbau reagiert und besitzt die professionellste Beleuchtungsanlage, auch diese ist jedoch nicht in allen Ausstellungsbereichen auf

demselben technischen Stand. Dies ist an allen Museen zu beobachten. Keines von ihnen hat in allen Räumen eine einheitliche Beleuchtung – die Ausstattung variiert.

Die Art der Beleuchtung ist in manchen Fällen eine Gefahr für ausgestellte Objekte. Da die Luxzahlen der Lampen zu hoch sind, kann nicht alles ausgestellt werden. Dies bestimmt die Auswahl der Objekte. Manche Objekte können schlichtweg nicht ausgestellt werden, beispielsweise Textilien oder Papierobjekte. Abgesehen davon bedeutet das Manko der unzureichenden Beleuchtung für die Akteur*innen, dass ein gezieltes In-Szene-setzen von Objekten und Ausstellungsbereichen schwer umzusetzen ist. Zusätzlich wird das Ausleuchten durch die Verwinkelung der Räume erschwert. In der Folge können Ausstellungen nur unzureichend ‚in Szene gesetzt‘ werden. Bereiche bleiben im Dunkeln, Objekte und Bereiche können nicht wie gewünscht herausgehoben werden, werden gleichgemacht oder nicht wie gewollt betont (z.B. reicht die Beleuchtung für Hervorhebungen, aber nicht für die Raummitten, die dann im Dunkeln bleiben) und die Beleuchtung lenkt teils ab, statt zu fokussieren. Häufig haben sich die Akteur*innen mit diesem Zustand arrangiert und nehmen ihn hin, unter dem Argument, dass die Mittel zur Verbesserung fehlen.



61 Störelemente ziehen die Aufmerksamkeit auf sich. Die Entscheidung für eine Fokussierung fällt oft schwer.

6.2.4 Störelemente

Neben den bereits genannten Elementen des Brandschutzes und der Beleuchtung gibt es weitere Spuren der vorherigen Nutzung und Elemente, mit denen bei der Einrichtung umgegangen werden muss, da sie nur schwer zu verändern sind. In erster Linie sind dies Heizkörper, aber auch infrastrukturelle Elemente wie Telefonanschlüsse und Wasserleitungen gehören dazu. Gemeinsam mit den Elementen des Brandschutzes und der Beleuchtung bezeichne ich all diese Elemente als ‚Störelemente‘. Die Störung bezieht sich dabei auf ihren Dysfunktionalität im Rahmen späterer Ausstellungen. Die ‚Störelemente‘ gehören wesentlich stärker zur Architektur, als zu den Ausstellungen. Sie sind entweder unverzichtbar und für den Ausstellungsbetrieb notwendig (Brandschutz, Beleuchtung) oder aber schwer oder nicht veränderbar (baulich unmöglich oder hohe Kosten, z.B. um technische Anschlüsse umzubauen) und bleiben darum erhalten, auch wenn sie für den Ausstellungsbetrieb nicht zwingend notwendig sind (Heizkörper, Wasserleitungen, Telefonleitungen). Sie sind nicht auf Inhalt und Wissensvermittlung hin geplant, sondern brechen die Ausstellungen und konkurrieren mit den Ausstellungselementen um die

Aufmerksamkeit der Besuchenden. Neben diesen Elementen, die zum Zeitpunkt der Ersteinrichtung bereits vorhanden und relevant sind, kommt im Laufe der Zeit eine weitere Elementkategorie an den Museen hinzu – Elemente, die eingebaut wurden, aber ihre Funktion bereits wieder verloren haben. Dies sind Bewegungsmelder, die nicht mehr genutzt werden, aber auch nicht wieder abgebaut wurden. Es gibt sie vor allem im Werratalmuseum.

Ebenfalls im Werratalmuseum findet sich ein gutes Beispiel für infrastrukturelle Elemente, die schwer zu verändern sind und darum die Ausstellungsgestaltung stark beeinflussen. Im Ausstellungsbereich ‚Steinreiche Werra‘, dem ersten Ausstellungsraum in der ersten Etage, befindet sich der Telefonanschluss der Etage, noch aus der Zeit, in der der Raum anderweitig genutzt wurde. Da dieser Anschluss schwer verlegt werden kann, wurde sich dafür entschieden, ihn an seinem Ort zu belassen. Die Ladestation des Telefons steht darum im Ausstellungsraum. Dort klingelt sie auch, wenn Anrufe eingehen. Den mobilen Hörer nimmt die Museumsleiterin mit ins Büro, das zwei Räume weiter angrenzt. Die Station steht, etwas erhöht, auf einem hölzernen Sockel aus demselben Material wie die Vitrinen in der Ausstellung. Durch den nicht verlegten Telefonanschluss bricht das Telefon die Ausstellung also in zweierlei Weise. Zunächst erscheint es als wie ein Ausstellungsstück präsentiertes Objekt. Zusätzlich stört sein Klingeln, die Ruhe der Ausstellung und lenkt die Aufmerksamkeit auf ein Element, das nicht zur Ausstellung gehört. Bisher wurde sich aus Kostengründen gegen eine Verlegung des Anschlusses entschieden.



62 Reste der Vorzeit: Das Museumstelefon in der geologischen Abteilung des Werratalmuseum Gerstungen.

Es lohnt sich an dieser Stelle, den Blick am Leitfaden des ehemaligen Filmtricktechniklers David Wilson, der heute in Culver City in Los Angeles das Museum of Jurassic Technology betreibt, umzuwenden und das Telefon als Gegebenheit, die nicht verändert werden kann, zu positivieren.⁶¹ Wilson macht deutlich, dass sich museale Erzählungen im Spalt zwischen Sichtbarem und Sagbarem einnisten. Dieser Spalt kann nie ganz geschlossen werden – es gibt immer einen Mangel der Sprache und einen Überschuss an Sichtbarkeit. Statt sich also der unmöglichen Arbeit zu widmen, den Spalt zu schließen, kann man ihn auch einfach entübeln, positivieren, umarmen. Störelemente könnte man also zu ganz produktiven und witzigen Teilen von Ausstellungen machen.⁶²

61 Siehe Weschler (1998).

62 Siehe den Sammelband *Signale der Störung* von Erhard Schüttpelz und Albert Kümmel (2003) sowie die bislang unveröffentlichten, aber u.a. in einem Workshop in Oldenburg vorgetragenen Thesen Albert Kümmel-Schnurs zu ‚liminalen Objekten‘.

Versuchen wir es einmal mit dem Telefon. Es handelt sich um ein weißes schnurloses Telefon, das offenbar zum geologischen Sediment der Ausstellung gehört. Der Raum jedenfalls trägt die Aufschrift ‚Geologie‘ und enthält mineralogische Sammlungen in Glas verschlossenen, aber eben gefasst durch die nämlichen abgerundeten Kanthölzer aus jenem Kiefernholz, das in den 1980er Jahren so typisch für die Wohnungen von Studienrätinnen und Grundschullehrern war. Während die Mineralien auf Pappschildern kommentiert oder zumindest beschriftet sind, fehlt dem Telefon ein zusätzlicher Diskurs: Man geht davon aus – wahrscheinlich zurecht –, dass es gar nicht wahrgenommen wird als möglicher Semiophor. Das Telefon steht einfach nur im Weg. ‚Ging halt nicht anders.‘ Wie wäre ein Schild ‚Kein Anschluss unter dieser Nummer‘? Oder schlichter: „Dies ist keine Audiostation. Wenn Sie mehr über unsere Steine erfahren wollen, wenden Sie sich an das Aufsichtspersonal, die Museumsleitung oder den Leiter des Geologischen Instituts von Eisenach“ Oder ernsthafter: im Stil von ‚Ruf doch mal an‘ gehaltene Sprechblase mit dem Text „Frag mich doch!“ Darunter „Wenn Sie glauben, dass Steine stumm seien, dann sind Sie auf dem Holzweg.“ Oder spielerisch das Telefon eben doch mit einer benutzbaren internen Nummer versehen, die z.B. zum Eingangsbereich o.ä. leitet. Zusatzinfos gibt es dann tatsächlich telefonisch.

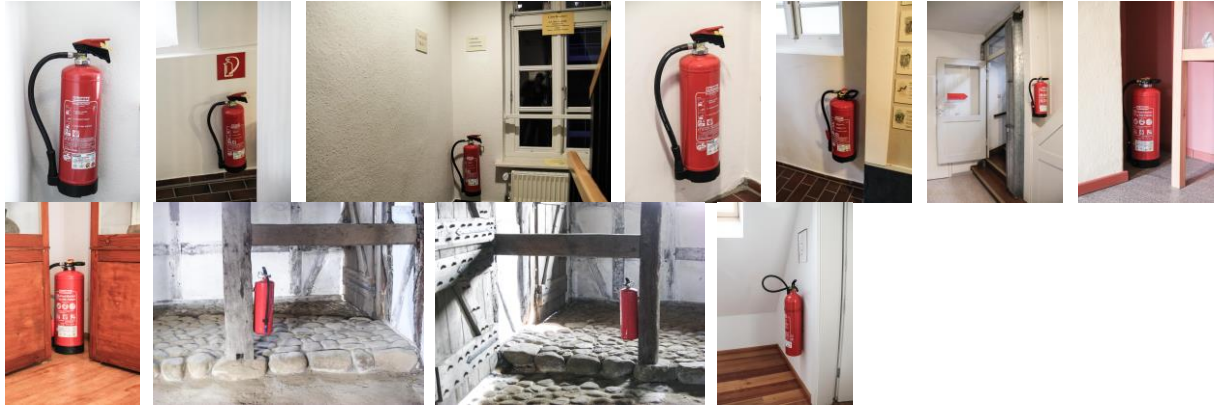
Das wäre aber schon ein Schritt aus der Lage, in der das Telefon schlicht stört, heraus. In dieser Lage kommuniziert es, gewollt oder ungewollt, schließlich kann es sich dem „epistemologischen Druck“ (Kümmel-Schnur 2012) des musealen Raumes nicht entziehen. Marcel Duchamp hat diese Eigenart des Musealen unter dem Alias Ray Mutt 1917 so hinreichend wie abschließend dokumentiert. Jetzt handelt es sich um eine Installation ‚Mineralogische Funde mit Telefon‘, eine Variante etwa auf Joseph Beuys ‚Erdtelefon‘, wobei der fruchtbaren Erde die unfruchtbaren Steine gegenübergestellt sind... Man könnte den interpretatorischen Faden weiterspinnen, aber das ist an dieser Stelle gar nicht nötig: die Richtung, in die man denken könnte, wird auch ohne weiteren Text klar. Und damit auch die letzte Möglichkeit, die dem Museum sich öffnete, ein unproduktives Störelement in ein die Ausstellungsnarration bereicherndes jurassisches Objekt zu verwandeln, nämlich *facta ficta* zu produzieren: „Steine und Telefon. Im März 1999 entschloss sich der polnische Künstler Stansilaw Przymanski die mineralogische Sammlung des Werratalmuseums um ein schnurloses Telefon zu ergänzen. Er fand, dass die in Beuys ‚Erdtelefon‘ artikulierte

Weltsicht dringend einer Korrektur bedürfe.“ Kehren wir zurück zu den unerlösten Objekten, die so prägend sind für die alten wie die neuen Heimatmuseen.

Heizkörper, die von der vorherigen Nutzung der Gebäude übriggeblieben sind, brechen die Ausstellungen ebenfalls. Noch mehr, da es sich meist um alte, große und dadurch auffällige, sehr präzente Heizungen handelt. Im Lötschentaler Museum wurde darauf reagiert, indem bei der letzten Erneuerung Heizkörper eingebaut wurden, die einerseits unauffällig sind und wenig Raum einnehmen und andererseits präzise regulierbar sind, so dass durch sie das Raumklima gezielt beeinflusst werden kann. In den anderen Museen sind die Heizkörper dafür wenig geeignet. Sie erwärmen zwar den Raum, aber nicht abgestimmt auf die ausgestellten Objekte. In manchen Räumen gibt es das andere Extrem. Sie sind ganz ohne Heizkörper und darum teilweise sehr kalt, was auch nicht optimal für die ausgestellten Objekte ist. In beiden Fällen wird entweder hingenommen, dass Objekte durch das Klima angegriffen werden – eine bewusste Entscheidung für deren beschleunigten Verfall – oder es werden nur Objekte ausgestellt, die nicht gefährdet sind. Das Klima beeinflusst in diesem Fall die Objektauswahl.

Wie bei allen fixen und stabilen Elementen spielt der Denkmalschutz eine verstärkende Rolle: Kommt er hinzu werden Veränderungen zusätzlich erschwert. Oder, das sei noch einmal angemerkt, steigen die Ansprüche an die kreative Fantasie der Kurator*innen. Sind die Gebäude oder Gebäudeteile denkmalgeschützt, sind Veränderungen – über die hohen Kosten hinaus – noch schwerer bis gar nicht möglich. Insbesondere, wenn sie das Bearbeiten der Wände betreffen, z.B. ein Aufreißen für neue Leitungen.

Die Störelemente lassen sich auf den Ebenen der fixen und der stabilen Elemente verorten und sind in ihrer Art der Architektur, also den ausschließlich fixen Elementen sehr nahe, nicht nur in ihrer Art, sondern häufig auch direkt verbunden, indem sie an die Gebäude angeschraubt, auf diese aufgeklebt oder anders baulich mit diesen verbunden werden. Zusammengenommen sind dies die Elemente, die sich mit den extra für die Ausstellungen eingebrachten Elemente mischen. Besonders Brandschutz ist sehr präsent, insbesondere Feuerlöscher, von denen in den Ausstellungen sehr viele sichtbar sind.



63 Ohne geht es nicht: Feuerlöscher sind in Neuen Heimatmuseen eine sichere Sache.

6.2.5 Abteilen von Funktionsräumen und Bereichen

Neben Absperrungen aus Sicherheitsgründen und zum Objektschutz nicht für Besuchende zu begehenden Bereichen und Räumen, werden die vorhandenen Räume auch durch Abtrennungen separiert. Zudem werden Bereiche für den Ausstellungsbetrieb von Funktionsbereichen für die Mitarbeiter*innen getrennt. Für die Mitarbeiter*innen werden Büros, Depoträume und Arbeits- und Besprechungsräume geschaffen. Diese separaten Räume sind in allen Museen so abgetrennt, dass sie von Besuchenden nicht eingesehen werden können. Die Türen, die teilweise extra zur Abtrennung der Räume für Mitarbeiter*innen eingebaut werden, können verschlossen werden und sind durch Schilder gekennzeichnet oder die Zugänge zu den Bereichen sind mit dem Hinweis gekennzeichnet, dass diese nicht von Besuchenden zu betreten sind. Diese Bereiche liegen alle am Rande der Ausstellungsbereiche oder komplett separiert auf anderen Etagen oder in eigenen Häusern. Im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt ist mit der Marxenscheune ein separates Haus für die Verwaltung und die Museumsmitarbeiter*innen eingerichtet.

6.2.6 Bahnung von Wegen in den Ausstellungen

Während für die Funktionsräume für Mitarbeiter*innen die Türen beibehalten werden und teilweise Extratüren eingebaut werden, werden in den Besuchendenbereichen Türen entfernt und offengehalten, um Wege und Fluchtwege für Besuchende zu schaffen. Außer dem Eingang in das Gebäude sind alle Räume frei begehbar, ohne dass Besuchende eigenständig Türen öffnen müssen. Dadurch ergeben sich Durchblicke zwischen den Räumen, die mitunter gezielt genutzt werden. Im Werratalmuseum Gerstungen gibt es eine Reihe von Beispielen dafür. So sind beispielsweise drei Räume zum Handwerk miteinander

verbunden, so dass sich parallel zur räumlichen Verbindung auch eine thematische Verbindung ergibt. Diese drei Räume grenzen zudem an den Raum, in dem das Thema ‚bäuerliche Wirtschaft‘ ausgestellt wird. Solch eine thematische und zugleich räumliche Verbindung findet sich auch im Bereich ‚Keramik‘. In zwei aneinandergrenzenden Räumen wird zunächst, im ersten Raum, eine Sammlung von Objekten präsentiert, im daran anschließenden Raum wird schrittweise, mit Hilfe von Objekten, die Herstellung der Keramik erklärt. Ebenso grenzen eine nachgebildete Speisekammer an eine Kücheninszenierung und ein Raum zum Grenzbahnhof an einen Raum zum Thema Eisenbahn. Hier wird die Raumstruktur genutzt, um thematische Zusammenhänge in aneinandergrenzenden Räumen zu präsentieren. Im Gegenzug bestimmt die Raumstruktur, wo die Themen ausgestellt werden, da die Anzahl und Größe der verbundenen Räume nicht beliebig austauschbar sind. Zwar könnten die vier Räume zu Handwerk und bäuerlicher Wirtschaft auch in die Räume eine Etage tiefer verlagert werden, die dortige Ausstellung umgekehrt aber nur schwer nach oben, da sie in fünf thematisch untergliederten und zusammenhängenden Räumen untergebracht ist. Die drei Doppelräume (Keramik und ihre Herstellung, Küche und Speisekammer, Eisenbahn und Grenzbahnhof) wären theoretisch austauschbar, jedoch nur untereinander und mit Einbußen in der Präsentation, da sie mit dem Raum, den sie beanspruchen, nicht ohne Änderungen in die anderen Räume passen würden.

Im Allgemeinen kennzeichnen verschlossene Türen Bereiche des Personals und könnten darum von Besuchenden als für sie nicht zu durchqueren missverstanden werden. Dies ist in den Museen aber durch die klaren Kennzeichnungen und offenen Durchgänge zwischen den Besuchenden unproblematisch. Eine Ausnahme, was diese offene Gestaltung der Durchgänge zwischen den Besuchendenräumen angeht, bildet das Handwerksmuseum Ovelgönne. Im Erdgeschoss gehen von einem Flur zu beiden Seiten mehrere Türen ab. In diesen Flur gelangt man, wenn man das Museum betritt. In den Räumen, die vom Flur abgehen, sind unterschiedliche handwerkliche Themen präsentiert. In dreien von ihnen befinden sich Inszenierungen von Geschäften, ein Friseur, ein Kaufmannsladen und eine Apotheke. Dadurch, dass die Türen dieser Räume verschlossen sind und Schilder kennzeichnen, was für Geschäfte dort zu sehen sind, wirkt der Flur wie eine Einkaufspassage. Durch den Zugang über die zu öffnenden Türen wirken die Inszenierungen

wie tatsächliche Geschäfte. Der vierte Zugang vom Flur aus führt zu zwei aneinandergrenzenden Räumen, in denen mehrere Themenbereiche ausgestellt werden, im vorderen Raum das Torfstechen und Reetdachdecken, im hinteren Stellmacherei und Schusterhandwerk. Diese Tätigkeiten sind nicht als Geschäfte inszeniert und die Themen füllen jeweils nicht den gesamten Raum aus. Die Türe zu diesen Räumen ist manchmal offen und manchmal verschlossen und es gibt keine Kennzeichnung an der Tür. Die Räume heben sich also klar von den ‚Geschäften‘ ab und werden, was den Zugang durch die Tür angeht, anders behandelt. Im Obergeschoss befindet sich eine Doppeltür als Zugang zum ‚Sängerzimmer‘. Diese wird teilweise geöffnet, halb geöffnet oder verschlossen. Da sie keine Kennzeichnung hat, ob Besuchende diesen Raum betreten dürfen, ist dies unklar, wenn die Tür nicht geöffnet ist.

6.2.6 Empfangsbereiche

Aufgrund der Architektonischen Gegebenheiten ist es nicht in jedem der Museen möglich, einen Empfangsbereich mit Tresen einzurichten. Auch ist es nicht in allen Museen möglich, diesen Tresen während der Öffnungszeiten dauerhaft zu besetzen. Aufgrund dieser beiden Faktoren verfügen das Werratalmuseum Gerstungen und das Handwerksmuseum Ovelgönne nicht über einen Eingangsbereich mit stets besetztem Empfangstresen. Die anderen drei Museen – das Lötschentaler Museum, das Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel und das Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt – haben jeweils einen Empfangsbereich mit Tresen und Mitarbeiter*innen, die diesen während der Öffnungszeiten dauerhaft besetzen. Dadurch bietet sich der Vorteil, dass die Besuchenden direkt auf Museumsmitarbeiter*innen treffen. Im Werratalmuseum Gerstungen und im Handwerksmuseum Ovelgönne findet der Empfang von Besuchenden im Eingangsbereich statt. Die Ankunft von Besuchenden wird dabei zunächst angekündigt – im Handwerksmuseum Ovelgönne über eine Glocke über der Tür, im Werratalmuseum Gerstungen über eine Klingel – woraufhin eine Museumsmitarbeiterin die Besuchenden begrüßt, das Eintrittsgeld entgegennimmt und sie in das Museum einführt. Der Eingangsbereich wird dabei zum Empfangsbereich.

Wie durch die Glocke und die Klingel im Werratalmuseum Gerstungen und dem Handwerksmuseum Ovelgönne, ist auch in den anderen Museen gewährleistet, dass die Ankunft von Besuchenden wahrgenommen wird. Im Lötschentaler Museum befindet sich

der Tresen direkt an der Eingangstür und ist durchgehend besetzt, im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt ist der Tresen im ersten Raum nach dem Eingangsflur ebenfalls durchgehend besetzt, in den anderen Häusern dort kontrollieren Aufsichtspersonen die Eintrittskarten, im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel wird über einen Bewegungsmelder Vogelgezwitscher ausgelöst, das zugleich thematisch auf den Nationalpark und die vielen präsentierten Vogelpräparate einstimmt. In jedem Fall ist darauf geachtet, dass das Museumspersonal mitbekommt, wenn Besuchende eintreten. Außer im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt, wenn Besuchende die unterschiedlichen Gebäude besuchen, was bei einem gekauften Ticket auch zu einem späteren Zeitpunkt noch möglich ist (mit einem Ticket kann man jedes Haus einmal besuchen), ist darum den Empfangenden immer klar, wer sich gerade im Museum aufhält. Dies ist auch zur Sicherheit hilfreich, da die Besuchenden weniger anonym sind. Würden sie etwas mitnehmen oder beschädigen, wäre es auffälliger als beispielsweise in größeren Museen, in denen der Kartenverkauf und die Kartenkontrolle unabhängig voneinander geschehen.

Im Allgemeinen besitzen alle Empfangsbereiche mehrere Funktionen, die über die reine Begrüßung der Besuchenden, das Entgegennehmen von Eintrittsgeldern und eine erste Einführung hinausgehen. In diesen Mehrfachfunktionen wirken sie etwas improvisiert. Der mangelnde Platz, um die Funktionen räumlich zu entzerren, ist spürbar.⁶³

Über die pragmatischen Funktionen eines gesonderten Eingangsbereichs zwischen Tür und Ausstellung hinaus hat dieser Raum die Aufgabe einer Passage, die von der außermusealen in die museale Welt hinüberführt. Je weniger dieser Bereich gepflegt wird oder als solcher ausgewiesen und erkennbar ist, desto schlechter gelingt es einem Museum den epistemologischen Druck aufzubauen, der seine Wissensproduktion charakterisiert. Museum und Alltag sind dann durchlässig füreinander, sehr zum Nachteil des Ausstellungserlebnisses. Die Schwelle etwa, das lässt sich leicht beobachten, etwas anzufassen oder unmittelbar in die Hand zu nehmen, ist unter diesen Bedingungen sehr viel niedriger.

⁶³ Siehe Kapitel 6.4.2.

6.2.7 Vorbereitungsmaßnahmen im Außenraum

Im Außenraum werden Schaukästen und Hinweise auf die Museen (Schilder, Fahnen, Aufsteller) angebracht, um diese zu kennzeichnen, auf sie aufmerksam zu machen und zu informieren. Sie zeigen (potenziellen) Besuchenden den Weg und geben erste Informationen über das Angebot. Da diese Informationen im Außenbereich angebracht wurden, sind sie auch außerhalb der Öffnungszeiten verfügbar. Ebenso geben Objekte, die im Außenraum sichtbar sind, erste, auch thematische Hinweise auf die Museen, beispielsweise von außen sichtbare Exponate in den Fenstern im Handwerksmuseum Ovelgönne oder Objekte auf der Außenbalustrade und an der Fassade des Lötschentaler Museums. Für die Museen sind die Kennzeichnungen wichtig. Ohne Hinweise darauf, dass es sich um ein Museum handelt, würden sie nicht auffallen und wären nicht als solche erkennbar, darum arbeiten alle Museen mit Hinweisen, von weiter entfernten Schildern und Wegweisern bis zu Fahnen und Aufstellern direkt vor den Museen.

Gesamtbetrachtung der optimierten Räume

Die Optimierung der Räume, also ihre Angleichung an das Ideal des neutralen und funktionalen Ausstellungsraums in der Tradition des White Cube, erfolgt immer nur bis zu einem gewissen Grad. Absolut optimiert werden sie nicht, da dies entweder nicht möglich ist oder nicht als nötig angesehen wird. Die Optimierung ist stets eine Gratwanderung zwischen dem Erwünschten und dem Möglichen. Dabei genügt eine Vorgehensweise, ein ‚Konzept‘ in der Regel nicht für ein ganzes Museum. Es wird auf raumspezifische Einzellösungen zurückgegriffen.

Auch für die Entwicklung vom Raum zur Ausstellung ist festzustellen, dass nicht für ein ganzes Museum dieselbe Vorgehensweise zum Erfolg führt. Auch hier wird auf raumspezifische Einzellösungen zurückgegriffen.

Das Beispiel der vor die Fenster gerückten Möbel zeigt bereits den Einfluss der Räume bei der Positionierung von Ausstellungsmöbeln. Dadurch, dass sich die Akteur*innen dafür entschlossen haben, das Fenster auf diese Weise zu verschließen, haben sie die Position des Ausstellungselements festgelegt, auf die wiederum bei der weiteren Ausgestaltung reagiert werden muss. Die Positionierung der Elemente findet in Reaktion auf die Räumlichkeiten statt, die dabei eine starke Rolle einnehmen. Die Wahl der Mittel, um auf die Vorgaben der

Räumlichkeiten zu reagieren ist aber weitgehend eine Entscheidungsfrage der handelnden Akteur*innen.

6.3 Vom Raum zum Ausstellungsraum

Bei der (Um)Nutzung der Gebäude zu Museen werden die zur Verfügung stehenden Räume stets komplett ausgenutzt. Dies gilt für die Ausstellungsräume und -bereiche ebenso wie für die Depots und alle Funktionsräume. Keines der Museen verfügt *in diesem Sinne*⁶⁴ in diesem Sinne über ungenutzten ‚Spielraum‘. Sonderausstellungsräume sind knapp – außer im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt – und verschwinden immer wieder zugunsten der Dauerausstellung. Die Ausstellungen sind zudem sehr dicht. Es gibt in ihnen kaum freie Bereiche, die Besuchenden eine ‚Verschnaufpause‘ verschaffen würden. Das nächste Objekt und der anschließende Ausstellungsbereich sind stets in Blickweite. Dadurch geht die Narration immer weiter. Ihre Dramaturgie verbessert sich allerdings nicht notwendigerweise: Spannung baut sich nur im Wechsel zwischen Verdichtung und Leere auf. Nur auf Dichte zu setzen, führt dazu, dass auch die Highlights untergehen.

Allgemein stehen die Museen vor der Anforderung, mit wenig viel zu machen. Eingeschränkte Budgets lassen nicht alles zu (z. B. teure Technik, aufwendige Präsentationsmittel...), so dass auf kostengünstige und alternative Lösungen zurückgegriffen wird. Verfügbares hängt dabei von Zufällen ab. Die Ausstellungen entwickeln sich zwischen Planung und Zufall, unter der Unterstützung von motiviertem, vor allem ehrenamtlichem Personal und externen Unterstützer*innen. Das größte Problem könnte man darin sehen, dass es kein Personal gibt, das exakt auf diesen Typus Museum hin geschult wurde. Deshalb wird Einschränkung – architektonisch, finanziell, personell – stets als Mangel empfunden und kommuniziert.

Die für Ausstellungen eingesetzten Elemente sind zunächst ihrem Typ nach nicht außergewöhnlich für Museen. Vitrinen, Dioramen, Sockel kommen als Zeigemöbel zum Einsatz, Tafeln, Text-Bild Tafeln, Raumtexte, Beschriftungen, Modelle und Dioramen als

⁶⁴ Andere Möglichkeiten wurden im Abschnitt ‚Störelemente‘ angedeutet. Der dort skizzierte Weg wird derzeit jedoch grundsätzlich nicht beschritten.

Vermittlungselemente. Bei genauerem Hinsehen sind die Ausstellungselemente allerdings in ihrer Machart, Anzahl und Zusammenstellung, auch in ihrer Dichte im Raum und ihrer Anordnung durchaus ungewöhnlich. Orientiert an Trends und an als professionell angesehenen Museen entstehen sie häufig in Eigenarbeit der Museumsakteur*innen und über die Zeit entsteht eine heterogene Mischung von Elementen aus unterschiedlichen Zeiten, ausgeprägt in unterschiedlichem Maße an den untersuchten Museen. Die Extreme hinsichtlich der Heterogenität bilden das Lötschentaler Museum und das Werratalmuseum Gerstungen. Im Lötschentaler Museum wurde während der letzten Erneuerung der Ausstellung die bereits zuvor sehr homogene Gestaltung weiter vereinheitlicht, so dass sich das Museum aktuell in einer einheitlichen Gestaltungsweise zeigt. Im Werratalmuseum Gerstungen wurden über lange Zeit Elemente ergänzt und bestehende Elemente weiter genutzt, so dass aktuell Elemente aus sehr vielen Zeitschichten parallel genutzt werden. Die Ausstellung legt durch die Sichtbarkeit dieser Zeitschichten Zeugnis über ihre Entstehung ab.

Die optimierten Räume spielen für die Entscheidungen der Akteur*innen, wie sie die Ausstellungen gestalten eine zentrale Rolle. An sie wird bei der Einrichtung der Ausstellungen in den Gebäuden angeknüpft. Sie bestimmen die Größe der Objekte, was sich auch auf die ausgestellten Themen auswirkt. Zu große Objekte können schlichtweg nicht ausgestellt werden, ebenso gefährdete Objekte, die in den Ausstellungsräumen kaputtgehen würden. Als größte Objekte werden vor allem landwirtschaftliche Geräte aufgenommen, aufgrund mangelnden Raums aber kaum ausgestellt und häufig notdürftig untergebracht, ohne dass klar ist, wie diese in Zukunft verwendet werden können. Im Handwerksmuseum Ovelgönne sind große Objekte im Außenbereich abgestellt und provisorisch mit Planen vor dem Wetter geschützt, im Lötschentaler Museum sind größere, landwirtschaftliche Geräte provisorisch in einer Scheune untergebracht, dem einzigen externen Raum des Museums, das sonst ein sehr gut gepflegtes Depot besitzt. Im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel sind ebenfalls größere Objekte im Garten hinter dem Haus untergebracht. Sie stehen frei auf der Wiese und wirken wie Kunstinstallationen, ähnlich den Objekten im Hafen, die tatsächlich eine Kunstinstallation sind. Weitere Objekte sind bei der Firma Haye in einem temporär genutzten Depotraum

untergebracht, auf der anderen Seite des Hafens. Im Werratalmuseum Gerstungen wurde aus der Not eine Tugend gemacht. Die im Seitenflügel des Schlosses untergebrachten landwirtschaftlichen Geräte wurden zu einer Ausstellung, ähnlich einem Schaudapot arrangiert und sind Besuchenden zugänglich. Im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt füllen größere, wiederum vorwiegend landwirtschaftliche Geräte mehrere Depots. Sie sind dabei häufig prekär untergebracht.

Inhaltlich sind die Museen und somit auch die Ausstellungen geprägt von den Ursprungssammlungen. An ihre Themen wird angeknüpft und sie werden erweitert. Sie prägen bis heute die thematische Ausrichtung, Neues und neue Themen kommen selten hinzu. In den Ausstellungen wird nur ein Bruchteil der Sammlungen der Museen gezeigt. Das Verhältnis der ausgestellten zu den gesammelten Themen ist dabei in den Museen unterschiedlich. An allen Museen sind die nicht gezeigten Themen, die sich in den Sammlungen finden wesentlich größer, als die ausgestellten. Am geringsten ist der Unterschied am Lötschentaler Museum, das eine sehr strikte Sammlungspolitik hat. Während sich im Lötschentaler Museum, dem Werratalmuseum Gerstungen, dem Handwerksmuseum Ovelgönne und dem Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt die gesammelten Themen mit den in den Ausstellungen präsentierten Themenbereichen decken, befinden sich im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel viele Themen in der Sammlung, die nicht ausgestellt werden, beispielsweise Textilien und Malerei. Dies ist auf die Sammlungspolitik des Museums zu Beginn der Sammlungstätigkeit zurückzuführen, in der viele Objekte mit angenommen wurden, um für die Ausstellung wichtige Objekte zu erhalten, unter dem Motto „Wenn wir nicht alles annehmen, bekommen wir die guten Objekte nicht“ (Interview Deharde).

6.3.1 Kleine Räume, Zwischenräume und Nischen

Um die zur Verfügung stehenden Räume komplett zu nutzen, werden auch alle Zwischenräume und Nischen der Räume mit Ausstellungen gefüllt. In ihnen werden vor allem Unterthemen, als kleinere Themenbereiche innerhalb von übergreifenden Themenbereichen, untergebracht. Dazu werden Spezialeinbauten angefertigt und eingesetzt, die die Zwischenräume und Nischen füllen. Beispielsweise wurde in einen Durchblick im Handwerksmuseum Ovelgönne eine doppelte Glasscheibe eingesetzt,

zwischen die mehrere Böden eingezogen sind. Auf diesen wird Spielzeug präsentiert. Im Werratalmuseum Gerstungen ist ein Vermittlungselement in einer Nische im Bereich ‚Steinreiche Werra‘ positioniert, das in seiner Höhe an das dahinter liegende Fenster heranreicht. Oben auf dem sockelartigen Aufbau sind in vier Unterteilungen Steine verschiedener Größe positioniert, von groben Kieselsteinen bis feinem Sand, die die Versandung der Werra darstellen. Dieses Element füllt allerdings die Nische nicht komplett aus. Der Ausstellungsbereich ‚Steinreiche Werra‘ war zuvor in einem anderen Raum, im Erdgeschoss des Gebäudes, untergebracht. Das Element wurde von dort übernommen und in der Nische positioniert, da es hier am besten, wenn auch nicht perfekt, hineinpasst. Es wird damit auf die Raumsituation reagiert. Solche Beispiele gibt es in häufiger Zahl an allen Museen.

Durch die akute Raumknappheit, die präsenten Gebäude und vielen Durchblicke, die die Ausstellungsflächen zusätzlich reduzieren und die Ausstellungen an den Rand drängen, entsteht in den Ausstellungen der Zwang zu Gleichwertigkeiten und eine Randomisierung in der Präsentation. Die Ausstellungsteile können nicht hierarchisch angeordnet werden. Um die Räume komplett zu nutzen und alles Gewünschte zu präsentieren, werden kleine Themen aufgeblasen, größere zusammengezogen und gestaucht. Die Anordnung wirkt zufällig und die Systematiken bewegen sich nicht auf einer Ebene. Zudem kann nur mit kleineren Objekten gearbeitet werden. Lediglich im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt, in der Christesen-Scheune sind Großobjekte untergebracht. Im White Cube des Kunstmuseums, als extremes Gegenbeispiel, aber eben regulatives Ideal des Heimatmuseums, verhält sich dies vergleichsweise sehr anders. Hier ist der Raum fast nicht gebrochen, es existieren wesentlich weniger störende Elemente. Der Raum kann dadurch komplett genutzt werden und die Ausstellungsbereiche können klar voneinander getrennt, auch in Hierarchien präsentiert werden.

Navigationselemente

Um innerhalb der fast schon labyrinthischen Räume der Neuen Heimatmuseen Orientierung zu bieten und Besuchende auf gewünschte Wege zu lenken, wurde an allen Museen mindestens ein Versuch unternommen, Navigationselemente in die Ausstellungen einzubringen. Im Resultat gibt es zwar an manchen der Museen Navigationshilfen, die den Besuchenden die Orientierung erleichtern, jedoch zum Ende des Forschungszeitraums an

keinem der Museen eine durchgängige Navigation. Die vorhandene Navigation wird in erster Linie über Schilder, aber auch über Pläne hergestellt. Auch Museumspersonal kann zur Orientierung gefragt werden, oder erläutert ungefragt mögliche Wege. Nur ist das Personal, im Unterschied zu den Schildern und Plänen nicht immer zu finden. Eine sichere Gelegenheit das Personal zu fragen oder von diesem orientiert zu werden gibt es allerdings: an allen Museen findet ein persönlicher Empfang statt; die Besuchenden werden direkt beim Eintreten in die Museen von Museumspersonal empfangen und bekommen eine Einweisung in die Bereiche des Museums. Die Besuchenden werden durch die Einweisung innerhalb des Museums verortet, es wird aber nicht immer eine Reihenfolge für die Begehung empfohlen. Besonders nachdrücklich blieb mir in Erinnerung, dass im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel eine der Mitarbeiter*innen in den geführten Gesprächen stets das mechanische Gezeitenmodell⁶⁵ als Publikumshighlight hervorhob, dass alle Besuchenden sehen wollen würden. Vor Ort konnte ich beobachten, wie dieselbe Mitarbeiterin alle Besuchenden bei Einlass darauf aufmerksam machte und spätestens wenn sie (denn wie in Kapitel 5.3.2 erwähnt führt der Weg hinaus in jedem Fall wieder am Empfangstresen vorbei) vor Verlassen des Museums noch einmal an ihr vorbeikamen die Besuchenden erneut anhielt und ihnen nachdrücklich das Modell ans Herz legte. Im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt bekommen die Besuchenden zusätzlich zum persönlichen Empfang Flyer mit einem Übersichtsplan über die Museumsinseln innerhalb des Dorfes. Im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel gib es eine Broschüre mit Wegskizze zum Pfad im Außenraum.

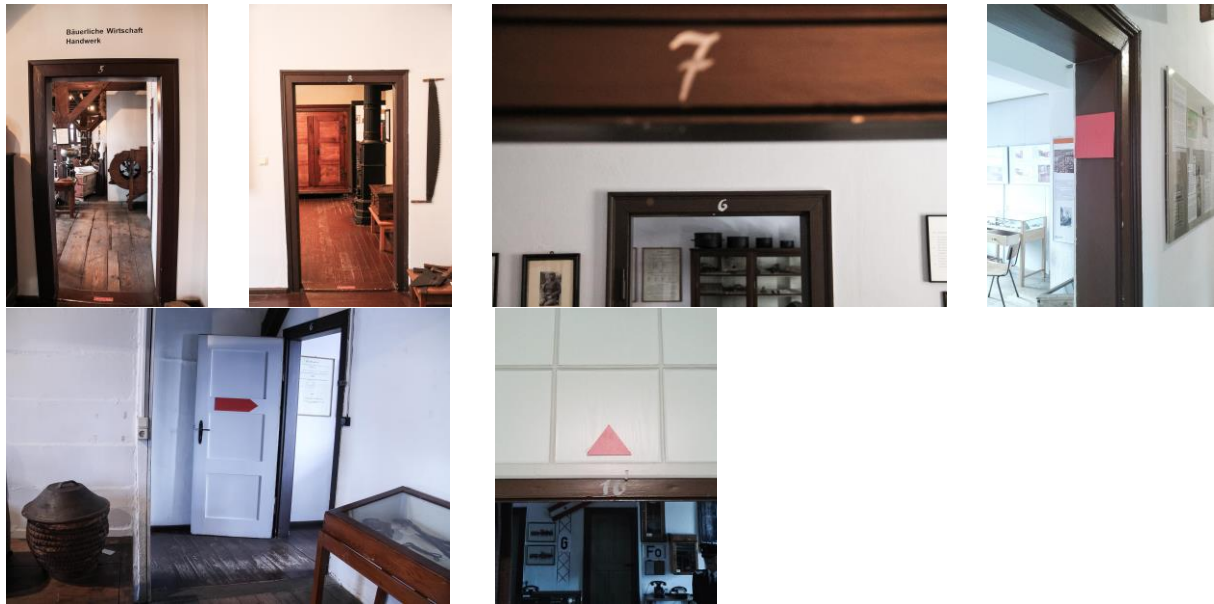
Im Werratalmuseum Gerstungen finden sich besonders viele konkurrierende Navigationselemente, weshalb ich im Folgenden besonders auf dieses Museum eingehe. Neben den expliziten finden sich dabei auch implizite Navigationselemente bzw. -hinweise und zeigen unterschiedliche Wege durch die Ausstellung an. Explizit als Navigationshilfen gedacht, finden sich einerseits auf die Türrahmen der Räume im Obergeschoss des Museums gemalte Zahlen, die eine Reihenfolge der Räume vorgeben, andererseits rote Pfeile, die, sich durch die Ausstellung ziehend, Laufrichtungen anzeigen sowie Bereichsbeschriftungen, die ebenfalls auf Abfolgen verweisen. Implizit kommen an

⁶⁵ Das Gezeitenmodell zeigt wie Ebbe und Flut funktionieren, indem es voll Wasser und anschließend wieder leerläuft, während sich Sonne und Mond bewegen. Dazu läuft eine Audioaufnahme auf der der verstorbene,

Raumschwellen angebrachte „Vorsicht Stufe“-Schilder hinzu, die, durch die Richtung in der sie lesbar sind, ebenfalls auf Laufrichtungen hinweisen. Die Bereichsbeschriftungen, die in beiden Geschossen zu finden sind, funktionieren in diesen durch ihre Positionierung unterschiedlich. Im Untergeschoss sind sie so in den einzelnen Räumen angebracht, dass, nach einer doppelten Einführung in das Thema Werra, die Laufrichtung entlang einer Chronologie nahelegt, von den ältesten Objekten zu den neusten, durch die Bereiche Geologie, Ur- und Frühgeschichte, Mittelalter und Reformationszeit. Diese Reihenfolge wird dadurch nahegelegt, dass vom Bereich Geologie aus die Bereichsüberschrift des nächsten Raumes „Ur- und Frühgeschichte“ sichtbar ist. Diese Richtung wird durch die Ausrichtung des „Vorsicht Stufe“-Schildes zusätzlich unterstrichen. Zudem befindet sich der Raum rechts angrenzend an die „Geologie“, also in der üblichen Laufrichtung von Ausstellungsbesuchenden, was es ebenfalls nahelegt, diese Richtung zu wählen.

Im Obergeschoss hingegen übernehmen die Bereichsbeschriftungen eher die Funktion eines Inhaltsverzeichnisses. Das Geschoss wird von einem Kreuzungsraum aus begangen, in welchem die Treppe aus dem Untergeschoss endet. Von diesem aus führen vier Türen in unterschiedliche Ausstellungsbereiche. Die Zahlen über den Türrahmen bieten Orientierung. Ihnen nach gibt es eine klare Reihenfolge, die wiederum durch die an den Schwellen zwischen den Räumen angebrachten ‚Vorsicht Stufe‘-Schilder unterstrichen wird. Der Rundweg durch die ‚bäuerlichen Wirtschaft‘ und anschließend die ‚Handwerksräume‘ wird zusätzlich durch die Bereichsbeschriftungen (‚Bäuerliche Wirtschaft‘, ‚Handwerk‘) angezeigt, die über der Tür zur bäuerlichen Wirtschaft angebracht sind, sowie durch einen roten Pfeil, der richtungsweisend den Übergang zwischen dem Raum der bäuerlichen Wirtschaft und den ‚Handwerksräumen‘ anzeigt.

ehemalige Museumsleiter Wilhelm Niggemann die zu sehenden Vorgänge beschreibt.

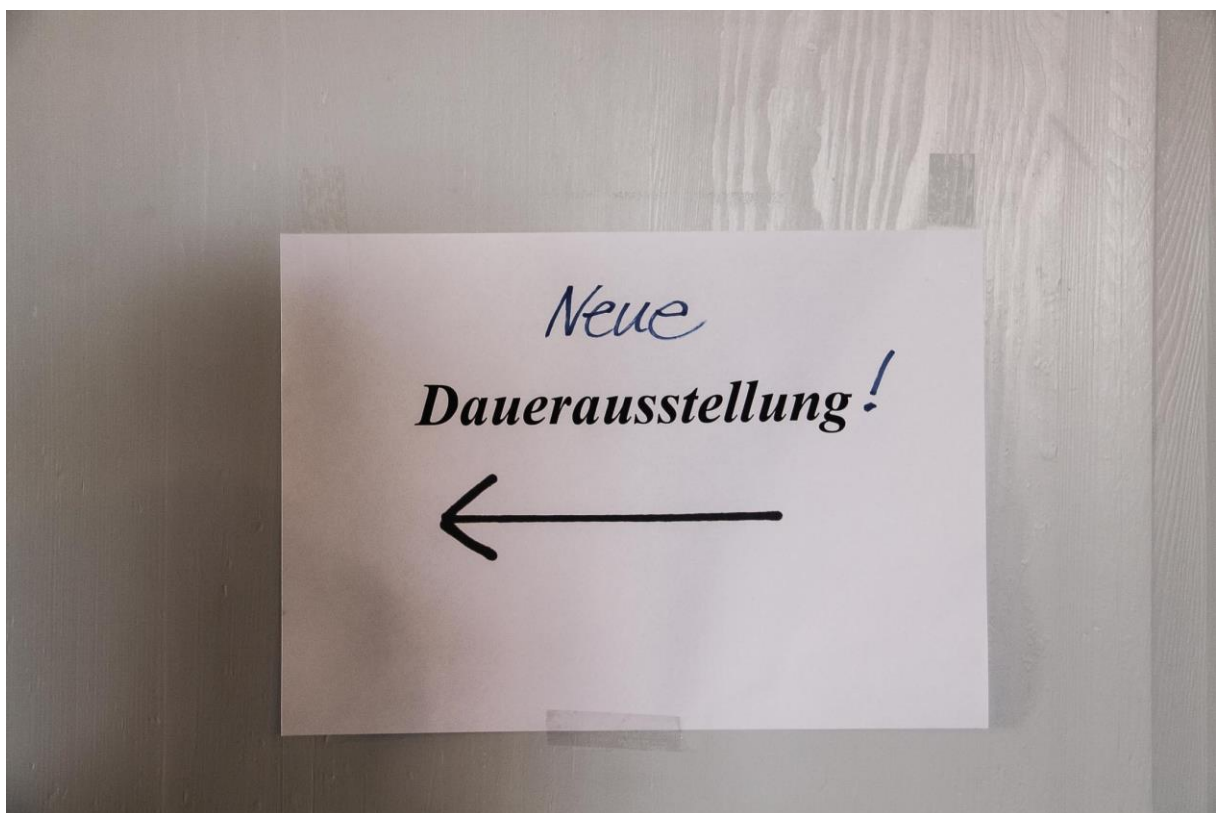


64 Auf den Wegen des Werratalmuseum Gerstungen ist man nie ganz falsch aber auch nie ganz richtig.

Bei diesem Rundweg kommen also richtungsweisend alle vier Navigationshilfen des Museums zusammen: die Nummerierung der Räume, die roten Pfeile, die Bereichsüberschriften und die ‚Vorsicht Stufe‘-Schilder. Die anderen an den Kreuzungsraum im Obergeschoss angrenzenden Bereiche sind keine Rundwege. Darum bedarf es hier auch keiner Kennzeichnung eines Anfangs. So stehen die Bereichsbeschreibungen lediglich als Information über die zu erwartenden Themen über den Türen dieser Bereiche und kennzeichnen einerseits den sich auf zwei hintereinanderliegende Räume erstreckenden Bereich ‚Werra-Keramik‘, andererseits eine ganze Reihe weiterer Bereiche, die sich entlang eines Ganges in an diesen anliegenden Räumen befinden (‚Jüngere Regionalgeschichte‘, ‚Bäuerliche und kleinbürgerliche Kultur‘, ‚Eisenbahn‘, ‚Sonderausstellung‘). Eine Reihenfolge dieser Bereiche ist jedoch nicht, wie im unteren Geschoss, durch die Bereichsbeschriftungen nahegelegt, sondern ergibt sich vielmehr durch ihre Lage am zentralen Flur, wobei stets zwischen sich gegenüberliegenden Räumen gewählt werden muss, ein Rundgang also nicht möglich ist. Wie auch im Handwerksmuseum Ovelgönne sind hier vom Flur abgehende Themenräume eingerichtet.

Die anderen vier Museen arbeiten nicht so intensiv mit Navigationselementen. Innerhalb der Ausstellungen finden sich lediglich im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel Reste von zwei Versuchen, ein Navigationssystem durch das Haus zu erstellen, einerseits über ein Muschelsymbol, andererseits über rote Vierecke. Beide Male wurde davon

allerdings wieder Abstand genommen (ohne die angebrachten Schilder komplett zu entfernen). Im Handwerksmuseum Ovelgönne gibt es lediglich einen Verweis in Form eines Din A4-Blatts mit der Aufschrift ‚Dauerausstellung‘ und einem Pfeildarunter, der vom Untergeschoss auf die Ausstellung im Obergeschoss verweist. Bei Eröffnung der neuen Dauerausstellung schrieb die Museumsleiterin zur Betonung mit Filzstift ‚Neue‘ darüber und platzierte ein Ausrufezeichen dahinter. Im Lötschental und im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt wird komplett auf fest installierte Navigationshilfen innerhalb der Ausstellungen verzichtet⁶⁶.



65 Hinweis auf die neue Dauerausstellung im Obergeschoss des Handwerksmuseum Ovelgönne.

All die angeführten Navigationselemente lassen sich darauf zurückführen, dass die Räumlichkeiten aus sich heraus keine klaren Laufrichtungen erkennen lassen und die Wege in den Außenbereichen nicht ohne Unterstützung zu finden sind. Diesem Orientierungsdefizit wird durch die Navigationselemente entgegengearbeitet. Dass dabei

66 Im Marxenhaus findet zwar eine Verortung der Besuchenden über die Grundrisse statt, eine Laufrichtung wird dadurch allerdings nicht vorgegeben. Im Lötschentaler Museum war mit einem Wanderweg-Schild in Pfeilform im ersten Obergeschoss, vor der Erneuerung der Ausstellung, ein richtungsweisendes Element gegeben.

an keinem der Museen alle Laufrichtungen durchgängig vorgegeben und Navigationsversuche teilweise wieder verworfen wurden, zeigt einerseits, dass klare Abfolgen nicht leicht vorzugeben sind und andererseits, dass eine Lesbarkeit der Ausstellungen auch ohne diese gegeben ist. Dies ist vor allem dem geschuldet, dass die Ausstellungen in eigenständige Themenbereiche untergliedert sind, deren Abfolge variiert werden kann, wobei die dadurch wechselnden Erzählstränge stets sinnvoll bleiben. Von den Museumsmacher*innen angelegte Navigationshilfen können von Besuchenden ohne weiteres missachtet werden; sie können sich gegen die vorgegebenen Wege entscheiden und eigene Handlungsräume wählen. Von den Besuchenden fordern die möglichen Wege, auch wenn Laufrichtungen durch Navigationselemente angezeigt sind, dass sie sich immer wieder orientieren und zwischen möglichen Wegen entscheiden. Navigationselemente sind immer zugleich Gestaltungselemente und verhalten sich darum ähnlich, wie die im folgenden Kapitel vorgestellte Infrastruktur, die Einbauten und Präsentationsmöbel.

6.3.2 Einbauten und Präsentationsmöbel

Als zentrale Gestaltungselemente, noch ohne Inhalte, auf der Ebene der mobilen Elemente, werden an den Museen Platten an den Wänden, Sockel, Vitrinen und Podeste eingesetzt. Hinzu kommen Möbel wie Schränke und Truhen, die in bis zu dreifacher Funktion genutzt werden: als Ausstellungsobjekte, Präsentationsmöbel und Depotraum, wie ich im Folgenden in Kapitel 6.4.1 ausführe. In erster Linie aber dienen all die Elemente dazu, Objekte in Szene zu setzen. Die Platten an den Wänden haben zudem – und manchmal auch ausschließlich – die Funktion einer zweiten Wand, um den Denkmalschutz zu gewährleisten oder weil sich mit Platten leichter arbeiten lässt als mit den strukturierten Wänden; Die Platten sind leichter zu verändern und die Wände werden dadurch nicht angegriffen. Die Platten werden durch Farben von den Wänden abgehoben, wodurch zugleich eine einheitliche Gestaltung erzeugt werden soll.





66 Im Forschungsverlauf nahmen die bunten Wände in den Ausstellungen zu, insbesondere rot war bei den Entscheidenden beliebt.

Eigenbau

Viele der Gestaltungselemente und auch Ausstellungselemente entstanden in Eigenbau und als Einzelanfertigungen, häufig durch die Museumsmitarbeiter*innen selbst. Eigenbau dieser Art findet sich an allen untersuchten Museen. Immer gibt es von Hand und selbst angefertigte Elemente, vor allem Vermittlungselemente und Zeigemöbel. Dass Elemente selbst gebaut werden, hat mehrere Gründe, die ineinandergreifen. Finanziell gesehen sind sie häufig günstiger in der Anfertigung, die personelle Situation lässt es zu, die Elemente selbst zu bauen, indem beispielsweise Maler*innen und Handwerker*innen zu den Museumsmitarbeiter*innen zählen, die anleitenden Personen haben häufig pädagogische

Kenntnisse, die bei der Anfertigung einfließen und die Art der Wissensvermittlung der Elemente bestimmen, auch unter Orientierung an Elementen, wie sie an anderen Museen zu finden sind und an denen sich orientiert wird. Diese Faktoren bestimmen auch die Grenzen der Umsetzbarkeit. Die Umsetzbarkeit bewegt sich, wie auch bei der gesamten (Um)Nutzung der Museen zwischen Finanzen, Personal, pädagogischen Kenntnissen und verfügbaren Materialien. Besonders stark von Eigenbauten geprägt sind das Werratalmuseum Gerstungen und das Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel. Im Werratalmuseum wurden vor allem Bildtafeln angefertigt, aber auch das Modell des Schlosses ist privat gefertigt und dem Museum überlassen worden. Im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel sind die Dioramen, die die Ausstellung bestimmen und weite Teile von ihr komplett ausfüllen, in Eigenarbeit entstanden, in vom Museumsinitiator Niggemann angeleiteten Arbeitsgruppen⁶⁷.



⁶⁷Die Professionalität der Ausführung variiert bei den Eigenbauten je nachdem, welche Akteur*innen sie ausführen. Wenn gelernte Handwerker*innen involviert sind ist die Ausführung ehr professioneller, anderenfalls sieht es auch gern etwas ‚selbstgebastelt‘ aus.



67 Handgemachtes im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel

Die eigenständige Gestaltung bringt eine starke persönliche Verbindung mit diesen Elementen mit sich. Dies ist vor allem am Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel der Fall, an dem der überwiegende Teil der Ausstellelemente in Eigenarbeit entstanden ist. Diese Elemente sind zudem sehr stark in die Raumstrukturen eingepasst. Beides zusammengenommen führt dazu, dass eine Veränderung der Elemente nur schwer durchzusetzen ist. Bis heute wurde die 1994 entstandene Ausstellung kaum verändert. Derzeit erschwert die persönliche Geschichte, die die Vereinsmitglieder mit den Ausstellelementen haben, die von den Museumsleiterinnen in Angriff genommene Neukonzeption. Die Vereinsmitglieder können sich nur schwer von den Elementen trennen und erwägen stärker eine Ergänzung um moderne Medien oder die Schaffung neuer Räume durch einen weiteren Anbau.

Sicherheit

Die Objektsicherheit steht in den Museen im Vordergrund, vor anderen Sicherheitsmaßnahmen. Sie wird jedoch stets nur bis zu einem gewissen Grad umgesetzt. In allen Museen könnten Objekte leicht entwendet oder zerstört werden. Komplette

Sicherheit und Überwachung der Museen sind nicht möglich, schon allein weil dazu die finanziellen Mittel fehlen. In allen Fällen wäre mehr davon möglich, ist aber nicht gewollt. Es werden die wichtigsten Objekte intensiver gesichert, ansonsten vertraut man den Besuchenden. Eine Einstellung, die sich wohl bewährt. An den Museen wurde noch nichts entwendet. Vielmehr wurde an einigen der Museen schon etwas in der Ausstellung ergänzt, das Besuchende mitgebracht haben. Dies kann an den relativ überschaubaren Besucherzahlen liegen oder mit der ‚Dorflichkeit‘ zusammenhängen, denn auf dem Dorf kennt man sich, ist wenig anonym und traut sich darum vielleicht nicht so leicht im Museum kriminell zu werden. Die Museumsakteur*innen sehen einen anderen Grund. Ihnen zufolge ist der Grund vor allem, dass ihre Besuchenden Anstand haben.

Im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt und dem Lötschentaler Museum sprechen sich die Verantwortlichen für weniger Absicherung aus (informelles Gespräch Antonetti, informelles Gespräch Precht). In aktuellen Präsentationen haben sie bereits bestehende Absperrungen und andere Sicherheitsmaßnahmen abgebaut. Sie wollen lieber die Vertrauensbasis zwischen ihren Besuchenden und dem Museum stärken und die Besuchenden näher an die Objekte heranbringen, getrennt von möglichst wenigen Barrieren. Die Objektsicherheit wird hier auch zu einer ästhetischen Frage, indem z.B. möglichst wenig hinter Glas gezeigt werden soll.

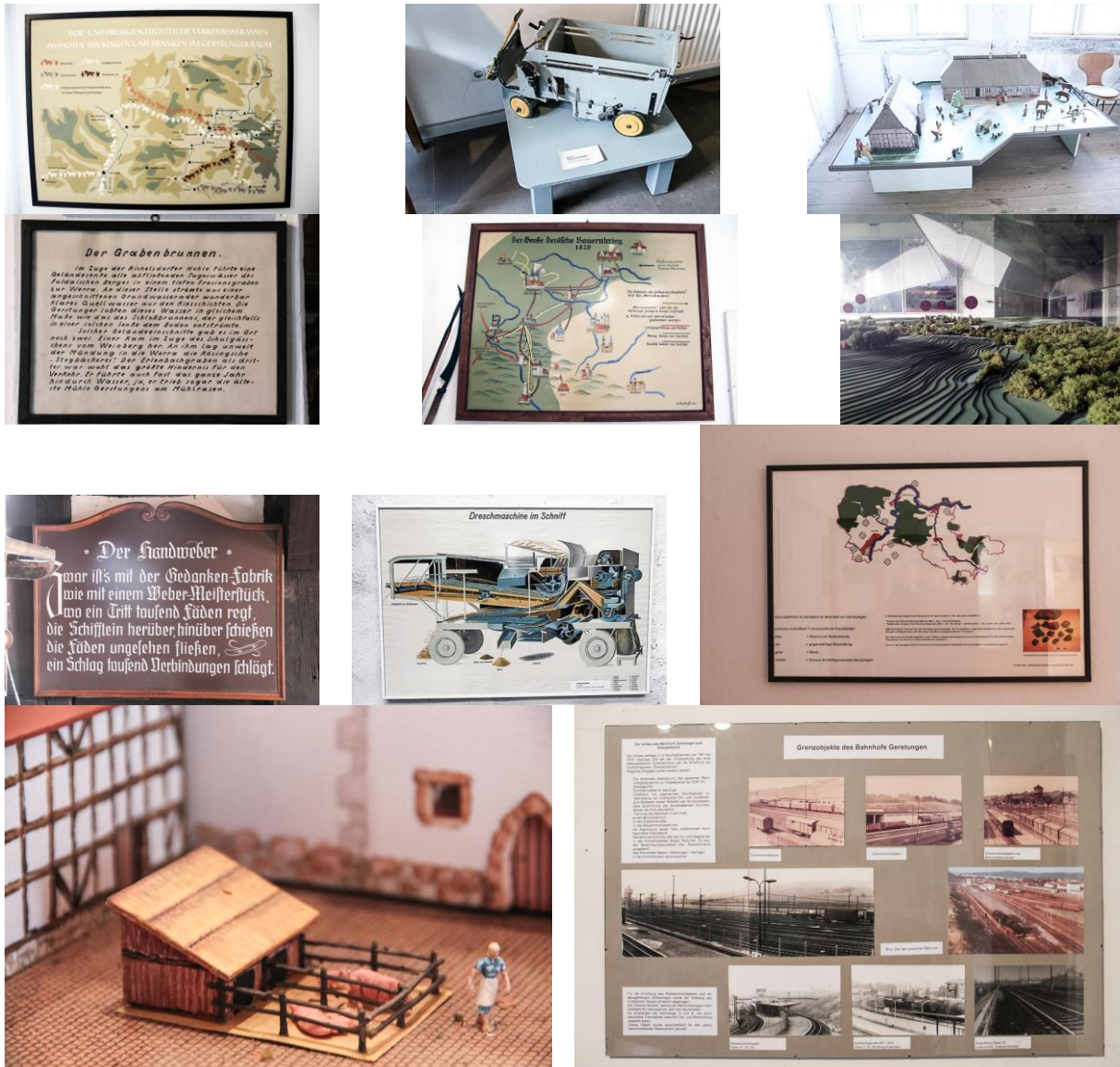
Die ausgestellten Objekte in den Museen sind insgesamt nicht von besonders hohem Kapitalwert sind. Raub würde sich, laut Aussage der Museumsleitungen, finanziell nur wenig lohnen. Die wertvollsten Objekte besitzt das Lötschentaler Museum. Aber auch diese sind keine Unsummen wert. Außerdem ließen sich die etwas wertvolleren Museumsobjekte ohnehin nicht leicht weiterverkaufen. Blicke noch die Möglichkeit, dass Sammelnde als potentielle Diebe zuschlagen. Aber auch dies ist bisher noch nicht vorgekommen. Viele der Objekte sind vermutlich auch für Sammelnde nicht attraktiv, da es sie häufig gibt.

Explizit angefasst werden soll in den Museen nur selten⁶⁸; Haptische Erlebnisse stehen in der Reihe der Sinnesaktivitäten in den Museen hinten an. Da das Personal nur selten die Besuchenden im Blick hat, sind diese aber auch nicht daran gehindert selbst Hand an zu legen.

68 Siehe folgendes Kapitel.

Die Sicherheit der Besuchenden wird eher auf das Nötigste reduziert. Selbstverständlich werden Auflagen wie Fluchtwege und Brandschutz erfüllt und Löcher im Boden gefährliche Stolperstellen oder Balken, an denen man sich den Kopf stoßen kann ausgewiesen. Über das Nötigste hinaus wird darauf vertraut, dass die Besuchenden selbst auf sich aufpassen können.

6.3.3 Vermittlungselemente





68 Vermittlungselemente in den Museen

Je nach ihrer Machart und Funktionsweise lassen sich die Vermittlungselemente in unterschiedliche Typen unterteilen. In den Museen finden sich Karten, Dioramen, Modelle, Themenräume, die lebensgroße Situationen nachbilden, Medienstationen und einige Hands-on Elemente. Den Karten, Dioramen, Modellen und Raumsimulationen ist dabei gemeinsam, dass sie Raum und Zeit verdichten, diese ‚stauchen‘. Die Vermittlungselemente sprechen bei Besuchenden unterschiedliche Sinne an. Es handelt sich insgesamt um für Museen ‚klassische‘ Vermittlungselemente. Die neuen Heimatmuseen nutzen keine Vermittlungselemente, die nur für sie üblich wären. In Anzahl und Typ variieren sie an den Museen. Besonders viele Vermittlungselemente gibt es im Werratalmuseum Gerstungen und dem Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel.

In eins zu eins-Präsentationen sind die Objekte originalgroß, beispielsweise in Themenräumen und Dioramen. Sie sind jedoch räumlich gestaucht, also auf weniger Raum untergebracht, als es im Original der nachgestellten Situation der Fall wäre. Im Fall der Dioramen, die nur im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel zu finden sind, werden die ‚gestauchten‘ Präsentationen mit Miniaturisierungen in Form von Wandmalereien

kombiniert, die ‚typische‘ Horizontlandschaft in klein abbildet. Im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt geht der Umfang der Inszenierungen über einzelne Räume sogar hinaus. Dort sind die gesamten Gebäude und große Teile ihrer Einrichtung als eins zu eins-Situationen inszeniert, wie begehbare Modelle. Vor allem die Mühle wirkt, durch ihre überdimensionalen Beschriftungen, wie ein übergroßes Modell.

In den eingesetzten Modellen werden keine originalgroßen und auch allgemein keine originalen Objekte eingebunden. Die Modelle sind stets Miniaturisierungen und Verdichtungen von Situationen und Abläufen.

Die Vermittlungselemente sind fast alle Einzelanfertigungen, häufig durch die Museumsakteur*innen selbst. Orientiert sind sie in der Regel, vor allem in ihrer pädagogischen Funktionsweise, an zur Zeit ihrer Anfertigung vorherrschenden Trends. Aber nicht alle in den Ausstellungen vorhandenen Modelle wurden direkt zur Vermittlung angefertigt. In den Museen finden sich auch Modelle als Objekte ohne medialen Zweck, die also nicht zur Vermittlung angefertigt wurden. Ebenso nehmen Modelle auch manchmal eine Doppelrolle als Objekt und Vermittlungselement ein; die Bedeutung vermischt sich dabei. Anders herum sind Vermittlungselemente inzwischen zu Objekten geworden, haben zu ihrer Vermittlungsfunktion auch die Bedeutung als Ausstellungsobjekt hinzugewonnen und stehen nicht mehr nur für den vermittelten Inhalt, zu dem sie angefertigt wurden, sondern auch für die Geschichte der Ausstellung.

Die Vermittlungselemente bleiben immer lang bestehen. Sie gehören zu den ältesten Elementen der Ausstellungen der Museen, was auch daran liegt, dass sie über die Zeit Objektstatus erhalten und persönliche Geschichten mit ihnen und ihren Hersteller*innen verbunden sind. Zudem werden sie behalten, weil sie in ihrer Information noch aktuell sind. Als weiterer Grund kommt für manche Vermittlungselemente hinzu, dass sie, um den Denkmalschutz zu gewährleisten, speziell für einzelne Raumbereiche angefertigt wurden. Dies macht sie schwerer ersetzbar und trägt dazu bei, dass sie über lange Zeit an den Orten belassen wurden.

Die Vermittlungselemente sind stets explizit bezogen auf Territorien, sowohl konkrete (z.B. Region), als auch abstrakte (z.B. Landschaft). Sie verorten das Museum so stark wie sonst keine andere Objektgruppe. Dabei sind in den Museen mehrfach Vermittlungselemente mit anderen Objekten und Verweisen auf den Außenraum des Museums verbunden, die

denselben Themenbereich darstellen. Diese mehrfachen Verweise muten auf räumlicher Ebene häufig an wie eine Matrioschka, eine russische Schachtelpuppe ursprünglich japanischer Herkunft, indem im Außenraum das Gebäude steht, im Gebäude die Vitrine, in der Vitrine das Objekt und die Verweise untereinander auf diesen Ebenen aufeinander referieren.

Interaktionsmöglichkeiten bzw. so genannte Hands-on Exponate gibt es an den Museen nur sehr wenige, anders als zu Beginn des Forschungsprojektes vermutet. Im Handwerksmuseum Ovelgönne kann Brotlegen mit Hilfe von mehlbefüllten Stoffschlangen geübt werden und das Zeitradd wird durch das Drehen einer Kurbel bedient, im Lötschentaler Museum kann man Masken anprobieren, im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel ist man aufgefordert, über Schalter zwei Audiospuren zu starten und ein Fischerhemd wie einen Rollladen hochzuziehen, um herauszufinden, wer der größte Naturschützer ist. Die Museumsakteur*innen greifen wesentlich mehr in die Ausstellungen ein. Bei Führungen nutzen sie die ausgestellten Geräte um diese vorzustellen, öffnen Schubladen, lassen die Besuchenden ausprobieren, was den Besuchenden nicht explizit erlaubt ist.

Außer den beiden Audiospuren im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel gibt es nur wenige weitere Audioelemente in den Ausstellungen. Im Werratalmuseum Gerstungen wird ein eingesprochener Text eines lokalen Schriftstellers zum Grenzbahnhof nach dem Start über einen CD-Player abgespielt, im Handwerksmuseum Ovelgönne gibt es seit kurzem Audiostationen im Ausstellungsbereich zur Apotheke, dem jüngst hinzugekommenen Bereich. Videos gibt es vor allem im Lötschentaler Museum, insgesamt an drei Stellen.

6.3.4 Objekte als Strukturelemente

Die Objekte lassen sich in zentrale Objekte und ergänzende Objekte unterscheiden, je nach ihrem Stellenwert im Gesamtensemble, in dem sie präsentiert bzw. eingesetzt sind. Hinzu kommen ‚verbindende Objekte‘ als weitere Kategorie. Dabei handelt es sich um Objekte, die sich durch die Ausstellungen ziehen und dadurch Verbindungen zwischen den Ausstellungsbereichen schaffen.

In Gesamtensembles, wie den Dioramen im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel, sind Objekte nicht immer zentral positioniert. Vielmehr ist der Übergang zwischen Präsentationselement und Exponat fließend. Die Rahmung von Objekten durch Ausstellungsmöbel ist zentral für die Wirkung. Inszenierungen mit schwereren und schwerer zu verändernden Ausstellungsmöbeln, wie die Präsentation von Objekten in einer schweren Vitrine zum 'Schützenverein' im Handwerksmuseum Ovelgönne wirken wesentlich fixierter, als beispielsweise die Präsentation in mehreren kleineren, gläsernen Vitrinen im Gestaltungsraum im Handwerksmuseum Ovelgönne, die wesentlich leichter zu verändern wirkt und letztlich auch ist.

Häufig sind vor allem die Objekte ausschlaggebend für die Abgrenzung von Themenbereichen, da allein durch die Positionierung der Gestaltungselemente keine klare Abgrenzung der Bereiche geschaffen wird. Diese wird erst durch die unterschiedlichen Objekte ersichtlich, die zu Themenbereichen und Themenklammern gegliedert werden. Dies führt dazu, dass Besuchende die Bereiche selbst erarbeiten müssen, anhand der Themen, die durch die Objekte repräsentiert werden, manchmal unterstützt durch Beschriftungen und Freiräume zwischen den Bereichen. Themenbereiche und Unterbereiche werden häufig in einem Raum untergliedert, was auf den ersten Blick nicht ersichtlich ist.

Umgekehrt verbinden wiederkehrende Objekttypen, die sich durch die Museen ziehen und an verschiedenen Stellen auftauchen, Ausstellungsbereiche. Es gibt sie an den Museen in unterschiedlicher Art. Im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel sind durch die Ausstellung hinweg an unterschiedlichen Stellen Vogelpräparate und Schiffsmodelle eingesetzt, im Werratalmuseum Gerstungen ziehen sich Steine durch die gesamte Ausstellung, im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt landwirtschaftliche Geräte. Im Handwerksmuseum Ovelgönne ist es etwas abstrakter. Statt konkreten Objekttypen sind es dort ästhetische Linien, die sich durch das Haus ziehen, Designobjekte im Handwerksmuseum Ovelgönne, Alltagsästhetik, insbesondere durch die Präsentationsweise, im Lötschentaler Museum.

Neben verbindenden Objekttypen werden auch durch die Materialität der Objekte Ausstellungsbereiche verbunden. Die meisten Objekte sind aus Holz und Metall, was insgesamt zu einer einheitlichen Verbindung zwischen den Ausstellungsbereichen aller

Museen führt. Davon ausgehend, dass der Querschnitt der Objekte einen Querschnitt durch die ‚Heimat‘ darstellt, können Holz und Metall aufgrund ihrer vorherrschenden Position als Materialien der Heimatmuseen betrachtet werden.

6.3.5 Texte und Tafeln

Texte und Tafeln werden auf zweierlei Weisen eingesetzt. Entweder sie liefern als eigenständige Objekte Informationen innerhalb von Ausstellungsbereichen oder sie tun dies als Ergänzungen zu den Objekten. In diesem Fall sind sie dazu angefertigt, Zusatzinformationen zu Objekten in den Ausstellungen zu liefern, vorhandene Informationen zu ergänzen und zu vertiefen. In beiden Fällen, als eigenständige Objekte und als Ergänzungen, beziehen sich die Texte und Tafeln auf den Themenbereich, in dem sie sich befinden und bleiben in dessen Rahmen, eröffnen also keine weiteren Themenfelder. An unterschiedlichen Typen lassen sich Texte, Bilder und Text-Bild-Tafeln, die fest angebracht sind, sowie ‚mobile Ergänzungen‘ in Form von Handzetteln, Audioguides und Museumsführern unterscheiden.

Die Museen arbeiten individuell mit unterschiedlichen Textebenen. Innerhalb der Museen unterscheiden sich diese zwischen den Räumen. Keines der Museen arbeitet durchgängig in allen Bereichen mit denselben Textebenen. Zusätzlich werden unterschiedliche Textformate eingesetzt, d.h. die Texte variieren in ihrem Trägermaterial, der Art der Anbringung und Präsentation, in Schriftarten und -größen und zwischen handgeschriebenen und computergenerierten Texten. Mal sind alle Objekte beschildert, mal nicht, es finden sich Raum- und Bereichstexte, Handreichungen und detaillierte Erläuterungen und dann wieder keinerlei Zusatzinformationen durch Texte. Zudem variieren sie in ihrer Länge. Allein die Objektbeschriftungen bieten dabei eine weite Spannbreite, zwischen längeren Texten, die die Objekte interpretieren und vertiefend erklären, bis hin zu Beschilderungen ohne jegliche Interpretation, die lediglich die Objektbezeichnung tragen.

Insgesamt finden sich in den Museen folgende Textformate und Beschriftungstypen: Raumtexte (in geringer Zahl), Bereichstexte, Objektbeschriftungen, längere

Objektbeschreibungen, Bildunterschriften, längere Bildunterschriften, Thementexte, Quellenangaben. Objektbeschriftungen sind dabei der häufigste Typ.⁶⁹

Die Anzahl, Art und Durchgängigkeit der Textebenen und auch der weiteren Ergänzungsmittel variieren, nicht nur von Museum zu Museum, sondern teilweise auch von Raum zu Raum bzw. von Bereich zu Bereich. Im Werratalmuseum Gerstungen werden beispielsweise Text-Bild-Tafeln in den ersten Räumen des ersten Obergeschosses und im Flur im zweiten Stockwerk eingesetzt. Diese wurden ursprünglich für Sonderausstellungen angefertigt und in die Dauerausstellung übernommen. Die restlichen Ausstellungsbereiche sind frei von solchen Tafeln, werten aber dafür mit anderen Elementen auf, z.B. mit mehr Karten oder vielen Objektbeschriftungen. Hinsichtlich der Textebenen ist das Werratalmuseum Gerstungen der extremste Fall. Dort finden sich auch unterschiedliche Beschriftungen in einzelnen Vitrinen.

Mehrsprachige Texte gibt es in zwei Museen. Das Lötschentaler Museum hat Handreichungen zum Museum auf Deutsch, Englisch und Französisch, die auf Anfrage an die Besuchenden herausgegeben werden, Das Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt bietet im Kassenbereich Überblicksflyer auf Deutsch, Englisch und Dänisch. In ihnen wird das Museum beschrieben und sie bieten einen Plan des Dorfs mit den Museumsinseln. Besuchende können diese einfach aus an der Wand angebrachten Flyerkästen mitnehmen.

6.3.6 Didaktische Räume

Eine besondere Form der Vermittlung ist die personelle Vermittlung. Sie ist zentraler Bestandteil aller Museen. Im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel wird sie besonders intensiv eingesetzt. Die als ‚Gästeführer*innen‘ geschulten Museumsakteur*innen bieten allen Besuchenden die persönliche Führung an. Da auf sie stark aufgebaut wird, sind aus Sicht dieser Akteur*innen viele Erläuterungen in den

⁶⁹ Raumtexte beziehen sich auf den ganzen Raum in dem sie sich befinden und geben einen Überblick über die in ihm zu findenden Bereiche, Bereichstexte bieten einen vergleichbaren Überblick über einzelne Bereiche in den Ausstellungsräumen, Objektbeschriftungen geben knapp an worum es sich bei einem Objekt handelt und bieten darüber hinaus einzelne Zusatzinformationen dazu, wie beispielsweise eine Datierung des Objekts oder den Fundort. Längere Objektbeschreibungen bieten darüber hinaus mehr Informationen zu einem einzelnen Objekt, beispielsweise wird in ihnen ausführlicher auf die Objektgeschichte eingegangen. Sie sind häufig als Fließtext abgefasst. Bildunterschriften und längere Bildunterschriften sind ähnlich den Objektbeschriftungen und längeren Objektbeschreibungen, nur zugehörig zu Bildern. Thementexte widmen sich einem in der Ausstellung zu findenden Thema, was nicht unbedingt einen ganzen Bereich umfassen muss; Quellenangaben verzeichnen woher ein Text oder ein Zitat stammen.

Ausstellungen zweitrangig, da sie die fehlenden Informationen ja haben. Die inhaltliche Vermittlung basiert hier stark darauf, dass jemand führt. Dass dies oft nicht der Fall ist und in Zukunft wohl noch schwerer zu leisten sein wird, da weniger neue Gästeführer*innen nachkommen, hat bisher keine Reaktionen hinsichtlich einer Umarbeitung der Ausstellungen hervorgerufen und trifft eher auf Unverständnis seitens der Verantwortlichen.



69 Trotz Beschriftungen wird das Nachdenken über Ausstellungsbereiche teilweise eher zum Grübeln über die Erschließung; nicht unanregend, aber anstrengend.

Allgemein werden Führungen an allen Museen angeboten. Meist werden sie von den festen Museumsmitarbeiter*innen, häufig von den Leitungen selbst angeboten. Dabei werden neben allgemeinen Führungen unterschiedlicher Dauer auch Themenführungen angeboten und es wird nach Möglichkeit auf individuelle Wünsche eingegangen. Über die Führungen hinaus bieten manche der Museen weitere Formate an. Das Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel beispielsweise Workshops mit Kindern.

Nur das Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel verfügt über einen festen Raum für die Didaktik. Im Handwerksmuseum Ovelgönne wird als temporäre Lösung die Werkstatt genutzt und es wird darüber nachgedacht, diese dafür auszubauen und dauerhaft zu nutzen. Im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt soll der neu erworbene Christesenhof für die Didaktik genutzt werden, da dieser freie Räume dafür bieten würde und zudem gut beheizbar ist und damit wesentlich wärmer als die restlichen Räume. Ansonsten besitzen die Museen keine eigenen Räume für die Museumspädagogik bzw. Didaktik. Diese findet immer direkt in den Ausstellungsräumen statt.

6.4 Vorder- und Hinterbühne: Und doch vermischt

Die in Kapitel 6.2. beschriebene Trennung von für Besuchende zugänglichen Bereichen und Funktionsbereichen für die Museumsakteur*innen wird bei der Einrichtung der Museen nicht für jeden Raum vollständig vollzogen. An allen Museen gibt es Räume und Bereiche, in denen sich die Vorder- und die Hinterbühne, also die Bereiche für Besuchende, mit denen der Museumsakteur*innen überschneiden. So dienen die Ausstellungsräume teils gleichzeitig als Depotplatz und Versammlungsort und die Eingangsbereiche bündeln sehr viele Funktionen, wie Shop, Ausstellung, Eingang, Garderobe – Funktionen, die in Museen mit mehr Fläche stärker entzerrt sind.

6.4.1 Die Ausstellung als Depot

Die Museen nutzen die Kapazitäten ihrer Depots fast vollständig aus. Zwar findet sich immer Platz für noch das ein oder andere Objekt, das aufgenommen wird, perspektivisch aber gestaltet sich das Erweitern der Sammlungen um neue Objekte aufgrund des Mangels an Raum als Herausforderung. Um Platz zu gewinnen nutzen die Museen die Ausstellungsräume zur Unterbringung von Objekten mit⁷⁰. Dies tun sie mehr oder weniger unsichtbar für Besuchende. Als Orte der Unterbringung werden dabei einerseits Zeigemöbel genutzt (Schubladen und Stauräume von Vitrinen, Unterbauten von Dioramen), andererseits Ausstellungsstücke wie Truhen und Schränke. Eine dritte Variante findet sich ausschließlich im Löttschentaler Museum: der gezielte Einbau eines Schrankes in

⁷⁰ Dabei werden vor allem Objekte aus der Sammlung untergebracht, aber auch Arbeitsmaterialien oder Sonstiges, das Platz benötigt.

den Ausstellungsbereich, um Depotraum zu schaffen. Im Lötschentaler Museum sind sonst weder Präsentationsmöbel noch Ausstellungsstücke zur Unterbringung von Sammlungsstücken in Benutzung. Das Depot des Museums ist tatsächlich von den Ausstellungsbereichen getrennt. Lediglich ein Schrank ist in den ‚Maskenraum‘ im Untergeschoss eingebaut und für Besuchende zu sehen. Hieran zeigt sich, dass auch an diesem Museum mit dem aufgeräumtesten Depot der Platz nicht für alles reicht und der Ausstellungsraum mitgenutzt wird.



70 Maskiert passt sich der Schrank im Lötschentaler Museum in den Ausstellungsbereich ein.

Der Schrank im Lötschentaler Museum ist, aufgrund des verwendeten neuen Holzes und der Bauweise, als Einbau erkennbar. Zudem ist er nicht einsehbar. Eher unauffällig in die Ausstellung integriert ist leicht ersichtlich, dass er nicht zur Ausstellung gehört, weder als Objekt, noch als Vermittlungselement. Dennoch haftet auch ihm der Ruch des ‚Störelements‘ an, wenngleich nicht im selben Maße wie bei prominent platzierten Feuerlöschern oder Telefonen.

Anders ist der Fall im Werratalmuseum Gerstungen. Der Übergang zwischen Ausstellungsobjekt und Depotplatz ist hier fließend, wenn in Schränken und Truhen, die in den Ausstellungen stehen Objekte gelagert sind und in Schubladen und Schränken Objekte und Arbeitsmaterialien. Ob ein Schrank eher in der Ausstellung steht, um etwas in ihm unterzubringen und dabei auch die Ausstellung unterstützt, oder ob er primär als Ausstellungsstück dient, ist nicht immer ersichtlich. Und auch ob man in manch ein Objekt nur hineinsehen kann, weil es z.B. Ausschnitte in der Türe hat, oder ob die Museumsmacher*innen diese Einblicke bewusst gewählt haben, bleibt rein anhand der Betrachtung ebenfalls offen. Am Werratalmuseum ist dies häufig der Fall, kommt aber auch

an den anderen Museen vor. Im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel lagern Vogelpräparate unter dem Salzwiesen-Diorama und im Handwerksmuseum Ovelgönne sind Objekte in den Abseiten des Sängersimmers deponiert.



71 Der Eingang zum Depot für die Vogelpräparate unter dem Salzwiesendiorama



72 Teilweise auch für Besucher ersichtlich, lagern versteckte Schätze in den Ausstellungsmöbeln.

Auch noch tiefer gehende Einblicke sind möglich: Bei den genutzten Ausstellungsmöbeln ebenso wie bei den Zeigemöbeln, deren Schubladen und Unterbauten zur Unterbringung von Objekten genutzt werden, sind Schubladen häufig nicht abgeschlossen und die

Schlüssel an Schränken stecken. Besuchende werden zwar nicht explizit dazu aufgefordert, diese Schubladen und Schränke geschlossen zu lassen, es wird ihnen aber auch nicht verboten. Nutzen sie die Möglichkeit und werfen einen Blick hinein – es könnte ja auch so gedacht sein – mischen sich Vorder- und Hinterbühne. Die Bandbreite an Objekten, die sie dabei entdecken können, reicht von solchen, die die Präsentationen in den Zeigemöbeln ergänzen und für eine bewusste Ergänzung gehalten werden können – im Werratalmuseum Gerstungen z.B. weitere geologische Artefakte, die keinen Platz mehr in der Vitrine fanden oder doppelt vorhanden sind – bis zu Arbeitsmaterialien – Klebstoff, Scheren, Schilder etc. – die ganz klar nicht zur Ausstellung gehören.



73 Ausstellungserweiterung oder Lager? Schubladen am Werratalmuseum Gerstungen.

6.4.2 Multifunktionale Eingangsbereiche

In den Eingangsbereichen der Museen bündeln sich besonders viele Funktionen. Musterbeispiel ist hierbei das Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel, dessen Eingangsbereich zugleich Kassenbereich, Shop, Ausstellung, Garderobe und Informationsstand ist. Er bündelt damit die meisten Funktionen der Eingangsbereiche der Museen.



74 Auch die Ehrenbüste für den verstorbenen Museumsgründer Wilhelm Niggemann findet im Eingangsbereich Platz, direkt neben dem neuen Museumszertifikat, das die aktuelle Leiterin errungen hat.

Weitere Funktionen hat der Eingangsbereich des Lötschentaler Museum. An diesem dient der Eingangsbereich als Versamlungs- und Veranstaltungsraum als Handbibliothek für Besuchende und zugleich als Sonderausstellungsraum. An Häusern mit mehr Fläche sind die Funktionen, die in den Eingangsbereichen den Neuen Heimatmuseen zusammenfallen räumlich stärker entzerrt und vor allem die Funktionsräume (Garderobe, Kasse, Toilette) sind den Ausstellungsräumen vorgelagert. An den Neuen Heimatmuseen steht man in der Regel bereits direkt nach Eintritt in der Ausstellung.



75 Der Eingangsbereich des Lötschentaler Museum

Die Multifunktionalität verlangt von Besuchenden ein hohes Maß an Orientierung, um herauszufinden, was es für Möglichkeiten gibt, wo sie entlanggehen sollen und was zu tun ist. Die se Orientierung wird ihnen in der Regel von einer empfangenden Museumsmitarbeiterin gegeben.

Vorder- und Hinterbühne mischen sich in den Eingangsbereichen, wenn Arbeitsbereiche der Museumsmitarbeiter*innen in diese verlagert werden. So können Besuchende im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel beispielweise ab und an den Museumsmitarbeiter*innen zusehen, die neben ihrer Empfangsarbeit anderes für das Museum erledigen.

6.4.3 Die Ausstellung als Versammlungsort

Am Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel, am Lötschentaler Museum und am Handwerksmuseum Ovelgönne dienen Ausstellungsräume zugleich auch als Versammlungsorte und umgekehrt. Am Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel wird der Raum des Neubaus, der vor allem für Vorträge und Versammlungen des Museumsvereins gedacht war inzwischen auch für Sonderausstellungen genutzt, da diese in

den anderen Räumen keinen Platz finden. Ursprünglich wollten die Museumsakteur*innen diese Doppelfunktion vermeiden. Aus Platzmangel hat sie sich aber doch ‚eingeschlichen‘.



76 Der Seminarraum des Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel mit zwei trotz anderer Vorhaben realisierten Ausstellungen

Am Lötschentaler Museum wird, wie schon in Kapitel 4.1. kurz erwähnt, der Eingangsbereich im Erdgeschoss des Museums einerseits für Wechselausstellungen genutzt, andererseits auch für Veranstaltungen und Treffen der Museumsakteur*innen, die hier zusammenkommen. Dieser Ort wurde vor allem gewählt, weil sonst im Museum nicht genug Platz für den Tisch ist, an dem sich getroffen wird.

Ein Tisch spielt auch im Handwerksmuseum Ovelgönne eine zentrale Rolle. Der ehemalige Tisch des Sängervereins ‚de Singers‘ dient hier zur Zusammenkunft. Er steht im ‚Sängerzimmer‘ als Teil der Ausstellung. In Doppelfunktion werden an ihm aber auch Sitzungen des Museumsvereins und andere Besprechungen abgehalten.



77 Der Stammtisch des Gesangsvereins behält die Tradition der Zusammenkunft bei, indem sich auch heute noch an ihm getroffen wird.

In den beiden anderen Museen, dem Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt und dem Werratalmuseum Gerstungen sind die Versammlungsräume von den Ausstellungen getrennt.

6.5 Arbeiten mit kleinen Räumen

Um in ihnen auszustellen, werden die vorwiegend kleinen Räume an den Museen auf vergleichbare Weise bearbeitet. Die Räume lassen sich vor allem aufgrund ihrer Tiefenstruktur, also der Tiefe, die die Präsentationen von den Wänden aus in den Raum hineinragen, nur auf bestimmte Weise nutzen: In der Mitte ist kein Platz und die Präsentationen werden an den Rand der Räume gedrängt. Die Bewegung wird beeinflusst, hin zu einer starken Nähe zu den Objekten, zu seitwärtigen Bewegungen und einem ständigen Richtungswechsel von rechts nach links. Zudem ist die Größe entscheidend für die Wirkungsweise der Präsentationen. Das sich einstellende Gefühl der Fülle stammt daher, dass die Wände und Durchgänge, Fenster und niedrigen Decken die Elemente und Objekte auf engem Raum zusammenziehen. Zusätzlich verengt wirken die Präsentationen durch die präsenste Bauweise, z.B. Balken der Gebäude und Störelemente.

Eine ‚perfekte‘ Unterteilung, in der alle Ausstellungsbereiche ausreichend Platz haben und genügend voneinander getrennt sind, ist in den Räumen nicht herstellbar. Sie wird zwar angestrebt, scheitert aber an den Raumsituationen und wird zudem nicht als absolut notwendig angesehen. Annegret Martens bringt den Einfluss der Räume und das Aufeinandertreffen von Gestaltungswünschen und Raumsituationen auf den Punkt indem sie während einer Führung im Erdgeschoss des Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel sagte, dass die Museumsakteur*innen bei der Gestaltung der Ausstellungen zwar ihre Ideen einbringen konnten, wie es dann umgesetzt wurde aber auch die räumlichen Gegebenheiten hergeben mussten. (Führung Martens)

Die Untergliederung der Ausstellungen findet auf zwei Weisen statt: Durch Themenräume und Themenbereiche. Themenbereiche werden häufiger eingesetzt, Themenräume sind im Vergleich eher die Ausnahme. Beiden gemeinsam ist, dass Themen zusammengenommen präsentiert werden. In Themenräumen jeweils ein Thema in einem kompletten Raum, bei Themenbereichen mehrere Themen in einem Raum, abgeteilt und gekennzeichnet durch Wände, Böden, Farben, Zusammenstellungen, Überschriften etc.. Die Unterteilungen

finden in Reaktion auf die Raumstrukturen statt. Häufig sind sie nicht auffällig genug, um die Themenbereiche auf den ersten Blick auseinander zu halten.



78 Da übt sich der Scharfsinn als Besuchender, während man die Bereiche analysiert.

Noch größere Bereiche als Themenräume gibt es nur im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt, mit seinen Häusern, die ganze Themen abdecken.⁷¹

Themenräume

Als Themenräume bezeichne ich Räume, in denen in Anlehnung an eine Originalsituation komplette Räume inszeniert sind, um geschlossen ein einziges Thema zu präsentieren. Solche Räume gibt es an allen Museen. Sie unterscheiden sich von Räumen, in denen mehrere unterschiedliche Themenbereiche nebeneinander präsentiert werden oder das ausgestellte Thema nicht über die Nachbildung eines Raumes dargestellt ist.

Am auffälligsten sind die Themenräume des Handwerksmuseums Ovelgönne und des Werratalmuseums Gerstungen, da diese als Räume mit Türen klar abgegrenzt und durch Beschilderungen die Themen angezeigt sind. Diesen gegenüber stehen offenere

Themenräume, wie die Küche im Lötschentaler Museum und die einzelnen Bereiche des Marxenhauses im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt. In beiden Fällen gehen die Themenräume von einem Flur ab. Im Handwerksmuseum Ovelgönne wirkt dieser aufgrund der zumeist geschlossenen Türen und der Schilder über den Themenräumen wie eine Ladenpassage. Dadurch wirken die Themenräume dort am ausgeprägtesten.

Im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt bietet sich zudem der besondere Fall ganzer Themenhäuser. Das Marxenhaus, der Transformatorenturm, die Räucherei, die Buttermühle und die Windmühle widmen sich jeweils einem, das in Verbindung mit der ehemaligen Gebäudefunktion steht. Die Christesen-Scheune dient als einziges Gebäude der Ausstellung mehrerer Themenbereiche, die nicht direkt in Bezug zum Gebäude stehen. Durch die Themenhäuser gibt es im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt eine größere Klammer als an den anderen Museen, eine Ebene mehr. Themenhaus – Themenraum – Themenbereich, wohingegen in den anderen Museen, dadurch dass sie sich nicht in so vielen Gebäuden befinden, lediglich die Ebenen ‚Themenraum‘ und ‚Themenbereich‘ existieren.

Grundsätzlich sind die Themenräume durch die gegebenen Raumstrukturen entstanden, auf welche sie eine Reaktion sind. Dabei zeigt sich an den Museen das Muster, dass zum einen abgeschlossene Räume eher zu Themenräumen werden als offene und dass die Größe eindeutig eine Rolle spielt. Je kleiner ein Raum ist, desto eher wird er als Themenraum genutzt. Wo einzelne, kleinere, eigenständige Räume zur Verfügung stehen, entstehen mehr Themenräume. Dies zeigt sich an den vielen Themenräumen im Werratalmuseum Gerstungen und dem Handwerksmuseum Ovelgönne, im Gegensatz zum Lötschentaler Museum und dem Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel, in denen durch die offenen Raumstrukturen wesentlich weniger Themenräume existieren.

71 S. Kapitel 4.4.



79 Themenräume in den Museen

Themenbereiche

An den Museen, die über weniger geschlossene, einzelne Räume verfügen, gibt es auch weniger Themenräume. Auffällig ist dabei auch, dass kaum Raumnachbildungen in den offenen Räumen inszeniert werden. Nach dem vorherrschenden Empfinden benötigt eine Raumnachbildung einen gesamten, geschlossenen Raum. Die Raumstruktur wirkt sich also direkt auf die Ausstellungsweise aus, indem in offeneren Strukturen wesentlich stärker mit einzelnen Themenbereichen und zudem wesentlich weniger mit Raumnachbildungen gearbeitet wird.

Durch dennoch eingesetzte Raumnachbildungen in offen strukturierten Räumen wird der Übergang zwischen Themenräumen und Themenbereichen fließend. Ein Beispiel, wie nah sich die beiden sind, ist der eben erwähnte Ausstellungsteil zur Stube im Lötschentaler Museum. Zuvor ein Themenraum mit eigenem Eingang, ist er in der neuen Ausstellung nach Wegnahme einer Wand ein Element in einem größeren Raum und zum Themenbereich geworden, der mit den anderen Themenbereichen des Raumes konkurriert. Eine eingezogene Wand, wie sie schnell angefertigt ist, macht hier einen großen Unterschied. Auch weist dieses Beispiel darauf hin, dass nicht immer klar zwischen Räumen und

Bereichen unterschieden werden kann bzw. muss. Immer wieder kommt es zu Mischformen.

Zur Abtrennung des Ausstellungsteils „Stube“ kommt zu der eingezogenen Wand hinzu, dass in diesem Teil Wände, Decke und Boden aus Holz sind. Damit und über einen sich durchziehenden, verzierten Balken in der Decke wird eine Verbindung zur anliegenden Küche hergestellt. Der Holzboden wird zwar noch ein wenig weitergezogen, in den an die Stube grenzenden Bereich ‚Schnee: Furcht und Existenz‘ (wo er den Anschein einer Berghütte verbreitet), wird dann aber im Rest des Raumes durch einen einheitlichen Teppichboden abgelöst.

Die Abgrenzung von Bereichen geschieht auf unterschiedliche Weise: durch das Zusammenstellen von thematisch zusammengehörenden Elementen, (Beispielsweise im Obergeschoss des Handwerksmuseum Ovelgönne), den Einsatz von Farben (Lötschentaler Museum), die Gestaltung der Böden, das Einziehen von Wänden (Lötschentaler Museum, Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt) und Bereichsbeschriftungen. Diese Maßnahmen werden auch in Kombination miteinander eingesetzt.

Dass sich dennoch Themenbereiche überschneiden, vermischen und nicht klar voneinander abzugrenzen sind, wird von den Museumsakteur*innen wenig reflektiert. Dabei bieten sich durch die Überschneidungen und Vermischungen Chancen, die eine Besonderheit von Neuen Heimatmuseen darstellen. Das ‚Nichtwissen‘ darum, ob es sich bei einem Gegenstand um ein Ausstellungsobjekt handelt schärft die Aufmerksamkeit. Werden Objekte oder Bereiche die von den Ausstellungsmacher*innen eigentlich nicht als zusammengehörig gedacht sind in der Wahrnehmung zusammengeführt, ergeben sich daraus neue Erkenntnisse und die Eigenleistung wird gefördert, um nur einige Beispiele zu nennen. Individuelle Verständnisse können erzeugt werden. Ein Handlungsbedarf, die Überschneidungen und Vermischungen zu reduzieren wird von den Museumsakteur*innen in den wenigsten Fällen gesehen. Gar nicht gesehen wird ein Bedarf gezielt mit ihnen zu arbeiten. Lediglich im Lötschentaler Museum wird darüber sehr bewusst nachgedacht. In den anderen Museen wird eher davon ausgegangen, dass die Besuchenden die Themenbereiche auseinanderhalten bzw. sinnvoll zusammenbringen. In dieser Offenheit entsteht die Möglichkeit, dass Besuchenden bei der Wahrnehmung der Ausstellungen eigene Deutungen entwickeln. Eine Möglichkeit, die so in vielen durchdesignten Museen

gar nicht erst gegeben ist, da die Deutungsweisen dort wesentlich stärker vorstrukturiert sind.

Sonderausstellungen

Sonderausstellungen finden sich in den Museen an zwei unterschiedlichen Orten. Entweder finden sie in festen Sonderausstellungsräumen statt, oder sie sind eingebunden in die Dauerausstellungen. In ihrer Häufigkeit und ihrem Turnus variieren sie. Im Lötschentaler Museum und im Handwerksmuseum Ovelgönne finden die Sonderausstellungen regelmäßig statt (im Lötschentaler Museum zweimal im Jahr, im Handwerksmuseum einmal, stets eröffnet zum internationalen Museumstag).

Die Sonderausstellungen sind immer auch ein Anziehungspunkt für Besuchende, weil sie etwas zeigen, das nicht immer da ist. Sie übernehmen teilweise auch die Rolle, Objekte aus der Sammlung zu präsentieren, die (noch) nicht in der Dauerausstellung gezeigt wurden. Teilweise werden aber auch Ausstellungen von außen in das Museum hineingeholt. Organisiert werden die Sonderausstellungen von den Leitungen und wissenschaftlichen Mitarbeiter*innen. Die anderen Akteur*innen haben damit wenig zu tun. In ihrer Planung und Durchführung sind sie sehr unterschiedlich.

Zwischenrésumé: Ausstellungssituationen/Raumbezogene Repräsentationsmuster

(Un-)Einheitlichkeit ist Programm. Sie ist Folge der (nicht) zur Verfügung stehenden Mittel, die eine Gesamterneuerung bzw. Konzeption nicht zulassen. Dies ist aber auch nicht immer erwünscht. Im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel verhindern beispielsweise Uneinigheiten zwischen Verein und Leitungen diese Erneuerung, noch bevor überhaupt Mittel eingeworben werden. Das inkrementelle Verändern hat Tradition, auch wenn man die gesamte Geschichte der Heimatmuseen betrachtet. Die Uneinheitlichkeit wird aber auch als Eigenheit des Museumstyps zelebriert und beibehalten, als ‚Heimeligkeit‘. In der Art der Ausstellungen, die diese ‚Heimeligkeit‘ hervorbringt, schlummern Chancen, da sie viele Freiheiten für eigene Interpretationen und Erkenntnisse lassen und Möglichkeiten der Eigeninitiative bieten. Dadurch, dass die Museen den Besuchenden als ‚heimelig‘ gefallen, engagieren sie sich gerne an ihnen und sind ihnen persönlich verbunden, was die Akteur*innen zu wertvollen und loyalen Mitarbeiter*innen macht.

Insgesamt entstehen die Ausstellungen entlang der erwünschten Präsentation, zwischen den Möglichkeiten, Raumvorgaben und den Entscheidungen der Akteur*innen, orientiert an Beispielen, beeinflusst durch externe Entscheidungsträger*innen, die vor allem auf die zur Verfügung stehenden Mittel einwirken. Die Elemente kommen in einer Mischung aus ‚selbst Hand anlegen‘, Aufträgen, zufällig Erhaltenem und übrig Gebliebenem zustande. Sie zeugen daher immer von Persönlichkeit und bringen eine eigene Poesie mit.

Die entstandenen Ausstellungen sind sehr dicht, was auf Raummangel, die wenig Platz für Ausstellungen lassenden Raumstrukturen, aber auch auf das Bedürfnis, vieles auszustellen und das Verdichten der Ausstellungen über die Zeit zurückzuführen ist. Das Lötschentaler Museum fällt bei alledem zumeist heraus, wird zunehmend entzerrt und einheitlicher, während sich die Arbeitsweisen der anderen Museen im Umgang mit den Räumen weiter ausprägen.

Ein gewisses Maß an Improvisation und Mischung von unterschiedlichen Stilen ist geduldet und wird teils als charmant belassen, auch wenn den Akteur*innen bewusst ist, dass dies auf Externe häufig improvisiert und unprofessionell wirkt und Vorurteilen gegenüber dem Heimatmuseum entspricht, vom denen man sich eigentlich offiziell abkehren will.

Erneuerungen sind hierarchisch gegliedert. Es gibt klare Vorstellungen davon, wofür freiwerdende Kapazitäten als erstes eingesetzt werden und was nachrangig behandelt wird. Die Gebäude tragen zwar auch ihren Teil dazu bei, aber insgesamt werden die Museen sehr an ihren Ausstellungen gemessen. An den Ausstellungen ergibt sich der Charme des Heimatmuseums, ebenso entsteht an ihnen ggf. der Eindruck von Professionalität oder, negativ ausgedrückt, hier setzen die meisten Vorurteile an: Das Rumpelige, Volle, Improvisierte und Unübersichtliche, Veraltete und nicht Durchgängige entsteht hier.

Gestaltungsweisen der einzelnen Museen:

Die Gestaltungsweisen der Museen lassen sich mit unterschiedlichen Begriffen beschreiben. Dabei ist nicht jedes Museum im Gesamten mit nur mit einem Begriff erfassbar. Räume unterscheiden sich in ihrer Gestaltungsweise und damit dem angewandten Begriff, um diese zu erfassen.

Im Werratalmuseum Gerstungen haben sich seit der Entstehung schrittweise unterschiedliche Schichten der Gestaltung angelagert, insbesondere in den Räumen im

Obergeschoss. Die erste Schicht stammt aus der Ersteinrichtung der Etage. Zu diesem Zeitpunkt war die Einrichtung sehr einheitlich. Die Gestaltung der Wände, die Nummerierung der Räume zur Navigation über den Türen und die Objektbeschriftungen waren einheitlich. Die Ausstellungsbereiche waren in ihren Themen klar unterteilt. Über die Zeit kamen nicht nur weitere Ausstellungsbereiche hinzu, sondern die bestehenden wurden auch durch das Einfügen neuer Objekte, die als in die Themenbereiche passend angesehen wurden, ergänzt. Die Themenklammern wurden angefüllt. Auffällig ist dabei, dass fast keine Objekte entfernt wurden, sondern lediglich weitere hinzukamen. Die Elemente der ursprünglichen Bereiche blieben erhalten. Der Grund dafür ist, laut Aussage der derzeitigen Museumsleiterin, ihr Respekt vor dem ‚Werk‘ ihrer Vorgänger*innen das somit sich selbst musealisiert. Sie sah sich nicht in der Position und nicht kompetent genug, um die eingerichteten Ausstellungen zu verändern, traute sich lediglich, die bestehenden Bereiche zu erweitern. Dass sie dabei auch die Beschilderungen weiter nutzte, hat vor allem den praktischen Grund, dass diese bereits bestanden und darum nicht neu angefertigt werden mussten. Dass dadurch unterschiedliche Beschilderungstypen parallel zueinander existieren, empfindet sie nicht als störend. Darin sieht sie keinen Grund, um eine einheitliche Ästhetik in der Beschilderung zu schaffen. Zur Nummerierung der Räume fügte sie eine zweite Navigationsebene ein, indem sie über den Türen, die vom zentralen Flur abgehen, Bereichsüberschriften anfügte, die über die anschließenden Themenbereiche informieren. Zuvor gab es keine solchen Überschriften, die den einzelnen Räumen klar Themen zuwies. Zugleich kennzeichnen diese Überschriften in einem Fall – dem Rundweg durch die bäuerliche Wirtschaft und die anschließenden Räume zum Handwerk – die gewünschte Laufrichtung. Eine dritte Ebene ergänzt diese Navigation. Rote Pfeile, die sich an mehreren Stellen in der Ausstellung befinden, zeigen Richtungen an, die gegangen werden sollen.

Insgesamt lässt sich die Gestaltungsweise dieser Ausstellung als Palimpsest fassen. Sie wird nach und nach überlagernd aufgebaut, wobei die älteren Schichten zwar teilweise entfernt, aber nicht vollkommen gelöscht werden. Die Zeitschichten sind durch ihre Gestaltungsweise teilweise direkt ersichtlich, andererseits konnten sie beim gemeinsamen Rundgang mit der Museumsleiterin identifiziert und dadurch ‚abgetragen‘ werden. Dabei erzählt die Ausstellung schrittweise ihre Entstehungsgeschichte.

Die Ausstellung im ersten Geschoss zeigt sich etwas anders. Sie wurde einheitlich zur selben Zeit erstellt. Dabei wurde auf bereits bestehende Ausstellungen zurückgegriffen, die neu zusammengestellt wurden. Die Räume wurden aber von Grund auf neu gestaltet, ohne dass Ausstellungsbereiche in ihnen verblieben und lediglich ergänzt wurden. Diese Vorgehensweise des Zusammenstellens und Anordnens von zuvor ausgewählten Elementen ähnelt der Vorgehensweise beim Anfertigen einer Collage.

Die Arbeitsweise im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt kann als postmoderne Camouflage beschrieben werden. Im Gegensatz zum Camouflage, bei dem das Objekt im Vordergrund steht und in der Umgebung aufgeht, indem es sich in den Untergrund integriert wird in der postmodernen Version der Hintergrund in den Vordergrund gestellt. Dies geschieht im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt, indem die Gebäude besondere Aufmerksamkeit bekommen und sich ihre Einrichtung als sekundär in die Gebäudevorgaben einfügt, wodurch die Verschmelzung dieser beiden Ebenen zustande kommt. Dies war vor allem bei der Ersteinrichtung der Ausstellungen der Fall. Inzwischen zeigt sich im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt eine Tendenz weg vom Einpassen und der Präsentation von mit den Häusern Hand in Hand gehenden Präsentationen, hin zu Brüchen, bei denen die Gebäude und die Ausstellungen wesentlich schwächer ineinandergreifen.

Im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel kann die Dauerausstellung grundlegend als modular beschrieben werden, da es sich bei den Ausstellungseinheiten zum größten Teil um abgeschlossene Einheiten handelt, die auch als solche konzipiert sind. Diese Einzelmodule sind an die Räume angepasst und werden in diese fest installiert. Dies trifft für alle Bereiche zu, bis auf das neu eingerichtete Schaudepot, das aber ohnehin eher den Anschein einer Sonderausstellung hat und den Bereich der Archäologie, den das Niedersächsische Institut für historische Küstenforschung gestaltet hat. Darauf ist zurückzuführen, dass dieser anders gestaltet ist, weniger modular, mit mehr einzelnen Präsentationsmöbeln und Objekten.

Die Gestaltungsweise am Lötchentaler Museum kann als zunehmend reduziert und aus einem Guss beschrieben werden. Waren die älteren Ausstellungen noch ‚voller‘ und vermehrt durch Ergänzungen über die Zeit geprägt, so wurde nach und nach mehr Raum

zwischen den Objekten geschaffen und Einheitlichkeit in der Gestaltung der Ausstellung geschaffen. Dies zeigt sich insbesondere noch einmal nach der letzten Umgestaltung der Dauerausstellung, bei der die Weitläufigkeit erhöht und die Brüche reduziert wurden, beispielsweise in den weniger unterschiedliche Farben verwendet und Wände entfernt wurden.

Die Gestaltung der Dauerausstellung des Handwerksmuseums Ovelgönne lässt sich als Kombination aus klassischer Museumspräsentation mit künstlerischer Prägung beschreiben. Die Ästhetik nimmt einen hohen Stellenwert ein und Elemente wie bunte Wände und besondere Beleuchtung, die vor allem in Kunstmuseen eingesetzt sind, werden verwendet. Objektbeschriftungen und das Herausheben von Einzelobjekten treten an manchen Stellen hinter der Inszenierung zurück, bei denen die große Anzahl gleicher Objekte im Vordergrund steht. Diese künstlerischen Einflüsse werden kombiniert mit Themenräumen, Vitrinenpräsentationen und dem Einsatz von Podesten, Tafeln und bunten Wänden, also ‚klassischen‘ Präsentationselementen.

7. Im Museum angekommen

Heimatmuseen waren immer Baustellen, in dem Sinne, dass sie ständig im Umbau begriffen waren. Und sie bleiben es voraussichtlich auch erst einmal noch eine Weile, trotz der Frage nach ihrer Zukunft, die sich zunehmend aufdrängt – vor dem Hintergrund alternder Museumsakteur*innen und knapper werdender Kulturbudgets. Bisher begegnete die Institution Heimatmuseum stoisch der Prognose, dass sie in Kürze verschwinden werde, indem sie sich teilweise veränderte aber meist schlichtweg bestehen blieb. Vielen ihrer Eigenschaften ist sie treu geblieben, wenn auch nicht immer geplant und beabsichtigt⁷². Dass die Baustelle Heimatmuseum bisher nie fertig gestellt wurde, liegt daran, dass sie trotz aller Bewahrungstendenzen immer wieder durch neue Impulse dynamisiert wird. Diese Dynamisierung umfasst nicht vorrangig immer neue Ausstellungen für das Publikum – was die zum Teil seit langer Zeit unveränderten Ausstellungen zeigen. Häufig formen außerhalb der Ausstellungen liegende Faktoren die Museen: neue Möglichkeiten ergeben sich durch neue Räume, die gewonnen werden, neue Objekte, die in die Sammlung gelangen, Ideen der Museumsakteur*innen, und für das Erhalten der Museen unabdingbare Notwendigkeiten, wie Reparaturen.

Für die Zukunft der Museen ist es relevant, in welche Zusammenhänge sie gestellt und welche Funktionen in der Gesellschaft sie wahrnehmen werden und können. Bewusst flächendeckend gelenkt wurden die Heimatmuseen bisher noch nicht – und vielleicht wird dies auch in Zukunft nicht der Fall sein. Heimatmuseen waren immer geprägt von Eigenheiten. Entsprechend dieser Beobachtung, findet man unter den fünf untersuchten Museen neben ihren Gemeinsamkeiten sehr viele Eigenheiten.

Ferner waren Heimatmuseen seit jeher geprägt von Individuen, die direkten Einfluss auf die Häuser haben und sie in ihrem Sinne gestalten; Sie verpassen ihnen ihre persönliche Note, mehr oder weniger beeindruckt und beeinflusst von Vorstellungen, wie ein Museum zu sein hat. Aufgrund des hohen Einflusses einzelner Akteur*innen im Heimatmuseum wird es auch in Zukunft für die Museen ausschlaggebend sein, wer die Museen besetzt und steuert. Neu (im Vergleich zu den alten Heimatmuseen) ist die Veränderung der Akteur*innenstrukturen hin zu einer stärkeren Professionalisierung in den Häusern. Diese Tendenz drückt sich aus in

72 S. Kapitel zwei

der Anstellung von akademisch qualifizierten Leitungen, in einem stärkeren Fokus auf der Integration von zeitgemäßem Design in der Gestaltung der Ausstellungen, im Einsatz moderner Präsentationsmittel und neuer Medien sowie in der vermehrten Beschäftigung mit Barrierefreiheit (auch über die eigene drohende Mobilitätseinschränkung durch das Altern der Museumsakteur*innen hinaus). Aus der Perspektive der Heimatmuseen sind diese Entwicklungen positiv zu sehen, denn sie werden durch die Ausrichtung an professionellen Maßstäben für Besuchende attraktiver und für Geldgeber*innen und sonstige Unterstützende förderungswürdiger. Expert*innen sehen in den Professionalisierungstendenzen einen Schritt, der die Zukunft von Neuen Heimatmuseen erleichtert und sprechen sich zudem dafür aus, die lokale Verbundenheit, die die Neuen Heimatmuseen insbesondere von anderen Museen unterscheidet, ansprechend zu präsentieren und zur Gewinnung von Unterstützung einzusetzen.⁷³ Diese beiden Punkte, die Professionalisierung und lokale Verbundenheit, sind zentral für den Erhalt von Heimatmuseen und Neuen Heimatmuseen.

In Kapitel fünf habe ich allgemeine Charakteristika der Museen vorgestellt und in Kapitel sechs den Weg von den Gebäuden zu den eingerichteten Museen nachgezeichnet. Daran anschließend widme ich mich im folgenden Kapitel speziell Veränderungen, die nach der Ersteinrichtung in den Museen stattgefunden haben. In Kapitel 7.1 gehe ich auf umfassendere Veränderungen seit der Ersteinrichtung ein. In Kapitel 7.2 widme ich mich beispielhaft den Veränderungen der Ausstellungen im Verlauf des Forschungsprojekts und zeige auf, welche Auswirkungen der Arbeitsstil der Museumsakteur*innen sowie die Akteur*innenkonstellation auf Veränderungen der Ausstellungen hat.

Die in Kapitel 7.2 ausgeführten Veränderungen der Ausstellungen im Verlauf des Forschungsprojekts sind in fünf Unterkapitel gegliedert. In jedem Unterkapitel widme ich mich dabei Veränderungen an einem der Museen. Die Veränderungen im Verlauf des Forschungsprozesses waren für mich direkt vor Ort beobachtbar und nachvollziehbar. Das praktische Erleben von Dynamik und Veränderung kontrastierte die ‚abstrakt‘ auf Texttafeln und Hinweisschildern und in Museumsdokumenten beschriebenen Veränderungen, die an den Museen zuvor, seit deren Gründung stattfanden. Die

⁷³ So beispielsweise von Thomas Antonietti und Udo Gößwald in informellen Gesprächen und bei Arbeits- und Beiratssitzungen im Rahmen des Forschungsprojekts.

beobachtbaren Veränderungen zeigen auf, dass es ‚vom Amtssitz zum Kindergarten‘ mehr bedarf als jenen Satz und waren für mich detaillierter nachvollziehbar. In die Museumsarbeit und Veränderungsprozesse an den Heimatmuseen sind verschiedene Akteur*innen involviert, es offenbaren sich Beziehungen und Verhältnisse innerhalb der Akteur*innenkonstellationen, die Objekte und Räume selbst spielen eine relevante Rolle. Diese Einflussfaktoren auf Veränderungsprozesse mache ich in Kapitel 7.2 sichtbar.

Grund dafür, dass ich die Veränderungen vom zweiten, im Vergleich zum ersten, Forschungsaufenthalt fokussierte und diese hinsichtlich deren Zustandekommen im Allgemeinen und hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Räumlichkeiten und Akteur*innen im Speziellen analysierte war, dass mir dieser wiederholte Besuch den direkten Vergleich der Häuser ‚früher‘ und ‚heute‘ ermöglichte. Dieser direkte Vergleich brachte mir den Vorteil, die Veränderungen sehr differenziert umfangreich und direkt untersuchen zu können, wie es mir für Zeiträume vor den Forschungsaufenthalten anhand der gegebenen Daten nicht möglich war. Zudem war mit den beiden Forschungsaufenthalten ein vergleichbarer Zeitrahmen gegeben. Für die Analyse wertete ich die Interviewausschnitte zu den Veränderungen gemeinsam mit meinen eigenen Begehungen und anderen Dokumentationen (Fotografien und Notizen) aus. Ziel der Analyse war es herauszufinden, wie es zu Veränderungen der Ausstellungen und Ausstellungshäusern kommt und wie dabei die Beeinflussung von Museumsakteur*innen, Architektur und Ausstellungen ist. Diese Bestandsaufnahme dient mir als Blaupause für das Verständnis des Status Quo gegenwärtiger Heimatmuseen, wohingegen Zunächst stelle ich die Ergebnisse der Untersuchung der einzelnen Museen vor. Am Ende des Kapitels fasse ich diese vergleichend zusammen.

7.1 Veränderungen nach der Ersteinrichtung

Dass Neue Heimatmuseen durchaus dynamisch sind und sich – entgegen jedweder Vorurteile – stets verändern, stellte ich bereits fest. Dass diese Dynamisierung jedoch eher eine Veränderung auf Raten ist, und überhaupt ganz anderes als vielleicht erwartet, zeigt das nun folgende Kapitel. Es beginnt mit einem Text dazu, wie unterschiedlich die Museumsakteur*innen bei der Planung von Veränderungen vorgehen. In den anschließenden Kapiteln zeige ich auf, dass durch Erweiterungen zwar die Funktionen der Räume ausdifferenziert werden, die Räume sich dadurch aber nicht grundsätzlich ändern.

Dass die Ausstellungen nie komplett abgebaut und durch neue Ausstellungen ersetzt werden ist die grundlegende Erkenntnis der folgenden beiden Teilkapitel. Statt die Ausstellungen durch neue zu ersetzen, werden bei Veränderungen der Ausstellungen immer Teile der alten Ausstellung beibehalten und weiterverwendet. Durch die Weiterverwendung sind die Ausstellungen immer allenfalls bereichsweise einheitlich. In den anschließenden beiden Kapiteln geht es um Gewohnheiten: Während das eine Kapitel zeigt, dass der Umgang mit den Räumen für die Museumsakteur*innen zur Gewohnheit wird, zeigt das andere, dass die in ihnen eingerichteten Ausstellungen für Besuchende ungewohnt sind.

7.1.1 Planungen: So unterschiedlich sind die Vorgehensweisen der Museumsakteur*innen

Bereits bei der Ersteinrichtung existieren unterschiedliche Vorgehensweisen in der Planung: Planung vor Baubeginn auf dem Papier, schriftlich und mittels Skizzen, steht der Planung im Kopf und beim Tun direkt im Raum gegenüber. Eine stärkere strukturierte Vorgehensweise, bei der erst geplant und dann umgesetzt wird, steht einer stärker organischen Vorgehensweise gegenüber, bei der Neues und Veränderung im direkten Ausprobieren entsteht. Teilweise kommen auch beide Formen zum Einsatz. Dass es von einigen der Häuser keine Pläne der Räume gibt, deutet darauf hin, dass entweder improvisiert wird, oder die Einrichtenden das Haus so gut kennen, dass sie auf Grund- und Aufrisse bei der Erstellung der Ausstellungen verzichten. Bei beiden Vorgehensweisen, der strukturierten und der organischen, kommt es zu temporären Lösungen, Improvisationen und Zufällen, die mit in die Ausstellungsplanung und –Gestaltung hineinspielen. Bestehen bleiben Teile aus unterschiedlichen Gründen, beispielsweise dem Respekt vor den Urheber*innen, dem Mangel an Möglichkeiten, einer Unsicherheit in der Expertise oder fehlender Entscheidungsgewalt. Die Fallbeispiele in 7.2 zeigen näher auf, wie auch Akteur*innenkonstellationen strukturierte und organische Entwicklungen beeinflussen.

7.1.2 Erweiterungen: Ausdifferenzierung der Raumfunktionen

An allen untersuchten Museen fanden über die Zeit räumliche Erweiterungen statt. Die Erweiterungen sind in erster Linie auf Platzmangel zurückzuführen. Depoträume, Funktionsräume und Platz zur Erweiterung der Ausstellungen stehen dabei im Vordergrund.

Ein zweiter Grund für Erweiterungen ist die Professionalisierung der Museen, in deren Zuge neue Funktionen erforderlich werden.

Erweitert werden die Museen nicht nur baulich, die Museumsräume werden auch durch die Hinzunahme von Außenanlagen erweitert. Durch Einschreibungen, beispielsweise die Platzierung von Museumsobjekten im Außenraum, direkte und indirekte Verweise auf das Museum, werden Außenanlagen als zu den Museen zugehörig gekennzeichnet und an diese angegliedert. Innerhalb der Ausstellungen wird die Reichweite der Museen erweitert, indem Inhalte umgedeutet werden. Zuvor eher auf das Lokale bezogene Objekte werden nun auf die Region bezogen. Die Reichweite der Ausstellung(sräume) wird erhöht ohne dass es zu Veränderungen in den Ausstellungen kommt, sondern durch Änderungen von Texten oder durch Sprechakte. Solche Ausweitungen auf die Region finden auch durch Umbenennungen der Museen statt, wenn diese beispielsweise den Namen der Region in ihren Titel aufnehmen. Insgesamt wirken die Expansionen in den Außenraum, wie ein ‚Ausgreifen‘ in die Region und Landschaft. Zusätzlich expandieren die Museen auch in den virtuellen Raum, indem sie auf ihren Webseiten Teile ihrer Sammlungen präsentieren und zusätzliche Informationen bieten, die sich mit den Ausstellungen doppeln oder diese gar erweitern, wie z.B. die Sammlung von Werratalkeramik im Internet.

Mit den Erweiterungen um weitere Räume und Gebäude geht eine stärkere Trennung der Bereiche nach Funktionen einher. Bei Gründung der Museen waren Ausstellungen, Depots, Büros und weitere Funktionsbereiche wesentlich stärker ineinander verschränkt oder näher beieinander verortet. Noch häufiger wurden Teile der Sammlungen in den Ausstellungen untergebracht. Büroräume waren improvisiert, auch in ihnen waren Exponate untergebracht, sanitäre Räume waren eher notdürftig vorhanden – insgesamt kam es zu einer Vielzahl von Verschränkungen.

In jedem der Museen gibt es inzwischen separierte Büroräume. Lediglich im Werratalmuseum Gerstungen grenzt das Büro der Leitung noch direkt an einen Ausstellungsraum und im Handwerksmuseum Ovelgönne schließt das Sekretariat an den als Ausstellungsbereich genutzten Eingangsflur an. Ansonsten liegen alle Leitungsbüros abseits der Ausstellungsbereiche. Das Landschaftsmuseum Angeln hat sogar ein eigenes Verwaltungsgebäude. Ebenso sind die Sammlungen der Museen zunehmend in separaten

Depots untergebracht. Seltener als zur Gründungszeit sind noch Sammlungsteile in den Ausstellungsräumen untergebracht. Für Besuchende sind die Sammlungen weitgehend unsichtbar.⁷⁴ Die sanitären Anlagen wurden an allen Museen ausgebaut, teilweise barrierefrei und nach Besuchenden und Museumsakteur*innen getrennt.

Wie bei den Räumen, die bei der Ersteinrichtung der Museen genutzt wurden, zeigt sich auch an den Erweiterungen dass die verfügbaren Räume komplett genutzt werden. Zum letzten Forschungsaufenthalt waren die Museen alle am Rande ihrer Kapazitäten angelangt; mehrfach wurde von den Museumsakteur*innen der Wunsch nach zusätzlichen Erweiterungen geäußert. Die Entzerrung von Funktionen auf verschiedene Räume oder zumindest in unterschiedliche Bereiche wird unter den Museumsakteur*innen als Zeichen der Professionalität angesehen. Die Qualität der Museumsarbeit wird dadurch gesteigert, dass die anfallenden Aufgaben in einer dafür ausgestatteten Umgebung erledigt werden können: ausgestattete Büros erleichtern z.B. die Planungs- und Verwaltungsarbeit, Depots bieten eine bessere Unterbringung und Übersicht über die Objekte. Auch wenn an manchen Museen eine komplette Inventarisierung und fachgerechte Unterbringung noch nicht abgeschlossen ist, so ist doch hinsichtlich der Depots eine wesentliche Verbesserung zur anfänglichen Situation festzustellen. Im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel und im Lötschentaler Museum sind fast alle Objekte digital erfasst, was auch auf die Zugänglichkeit der Objekte in den Depots zurückzuführen ist.

7.1.3 Erweiterungen II: Die Raumcharakteristika bleiben bei Expansionen erhalten

Erweiterungen entzerren zwar die Funktionen der Räumlichkeiten, heben die Mehrfachnutzung der Räume aber nicht komplett auf. Verschränkungen von Funktionen finden sich auch noch nach den Erweiterungen an den Museen. Von den Museumsakteur*innen werden sie als störend und veränderungsbedürftig empfunden.

Es ist festzustellen, dass ferner auch die durch die Charakteristika der Räumlichkeiten gegebenen Herausforderungen an Ausstellungen und Museumsarbeit durch die Erweiterungen reduziert werden, aber nicht in einem Maße, dass man von grundlegenden Veränderungen sprechen könnte. Die strukturgebenden Charakteristika bleiben weiterhin bestehen. Auch die hinzugekommenen Räumlichkeiten zeichnen sich architektonisch durch

⁷⁴ Vgl. Kap. 6.4.1.

Schwellen, Brüche etc. aus, mit denen es umzugehen gilt. Die neu hinzugekommenen Räumlichkeiten stellen die gleichen Anforderungen bei der Nutzung der Museen, wie die ‚alten‘ Räume: Dass diese Herausforderungen auch bei den hinzugekommenen Räumlichkeiten bestehen, lässt sich darauf zurückführen, dass es sich auch bei den Erweiterungen überwiegend um Gebäude oder einzelne Räume handelt, die ursprünglich einer anderen Funktion dienten und nun zu Museen umgenutzt wurden. Für die Untersuchung der Räumlichkeiten bedeutet dies, dass der Untersuchungszeitpunkt in Bezug auf die Charakteristika der Räumlichkeiten keine besondere Rolle spielt. Umgekehrt lässt sich die Aussage treffen, dass Neue Heimatmuseen auch durch Expansionen ihre grundsätzlichen räumlichen Strukturen und Besonderheiten nicht verlieren und ebenso bearbeitet werden müssen wie alle Räume. Die Problematik des ‚Eigentlich-ungeeignet-Seins‘ der Räume für Ausstellungen, Verwaltungsgebäude etc. umfasst nicht nur die Aneignung ‚fachfremder‘ Räume, sondern auch Um- und Neubauten. Neu geschaffene Anbauten sind dann als Museumsräume ungeeignet, wenn sie für Zwecke geplant wurden, die sie nicht komplett erfüllen. Beispielsweise wurde der Neubau im Nationalpark-Haus Fedderwardsiel als Versammlungs- und Veranstaltungsraum geplant und wird nun für Sonderausstellungen genutzt, für die er eigentlich nicht vorgesehen war. Durch diese Nutzung als Ausstellungsraum geht wiederum seine geplante Funktion verloren und es können nur bedingt Veranstaltungen stattfinden. Im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel besteht der Wunsch nach einer erneuten Erweiterung des Museums.

7.1.4 Veränderungen der Ausstellungen: Bestehende Elemente werden wiederverwendet

Im Unterschied zu anderen Museen werden an den Neuen Heimatmuseen bereits bestehende Ausstellungselemente sehr häufig wiederverwendet. Veränderungen in den Ausstellungen passieren in Abhängigkeit von verschiedenen Einflussfaktoren, die denen der Ersteinrichtung sehr ähnlich sind: Möglichkeiten, Zufälle, Grenzen etc.. Dazu gesellt sich jedoch der ausstellungsbestimmende, dass die Räume ja bereits eingerichtet sind und mit dieser Ersteinrichtungsweise umgegangen wird / werden muss.

Im Handwerksmuseum Ovelgönne wurden bei einer Erneuerung der Dauerausstellung im Untergeschoss einheitliche, taubenblaue Tafeln für Präsentationen verwendet. Dazwischen

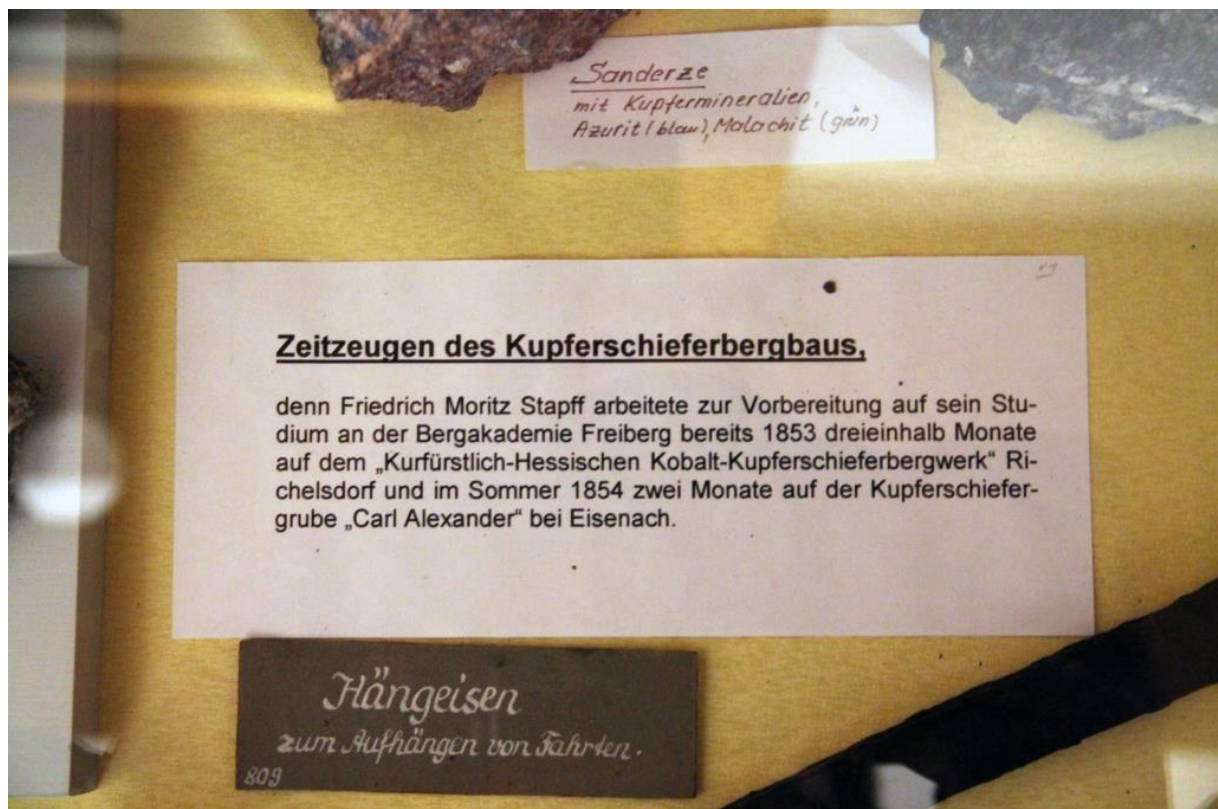
finden sich Elemente der alten Ausstellung. Dies ist ein typisches Beispiel dafür, dass Einheitlichkeit in den Ausstellungen zwar von den Museumsakteur*innen tendenziell gewünscht ist, paradoxerweise jedoch an vielen Stellen, an denen ihre Herstellung möglich wäre, schlussendlich darauf verzichtet wird, sie komplett umzusetzen. Neu geschaffene Elemente werden zwar vereinheitlicht, vor allem bei Erneuerungen, Altes bleibt dabei aber ‚untergemischt‘. Nur selten sind mangelnde Ressourcen der Grund dafür – dies würde naheliegen – vielmehr kommt es zu einer bewussten Weiterverwendung von bereits bestehenden Elementen und damit Durchmischung von Altem und Neuem. Im nachfolgenden Kapitel wird auf die Einheitlichkeit der Ausstellungen unter gestalterischen Gesichtspunkten noch näher eingegangen.

Die Veränderungen der Ausstellungen erfolgen Schritt- und Bereichsweise. Dabei kann man zwei Vorgehensweisen unterscheiden, die in Kombination zueinander zum Einsatz kommen: die ergänzende Vorgehensweise, bei der Elemente zu den bestehenden Ausstellungen hinzukommen und die ersetzende Vorgehensweise, bei denen bestehende Elemente ersetzt werden. Kompletterneuerungen, ohne die Weiterverwendung von bereits bestehenden Elementen, gibt es dabei an den Museen nicht. Auch wenn sehr große Bereiche erneuert werden, werden immer auch Teile der alten Ausstellung weiterverwendet. Diese Vorgehensweisen resultieren in zwei Stilblüten: Sich verändernde Ausstellungen, die unter Gestaltungsaspekten niemals verändert werden und niemals fertige Ausstellungen, die immer weiter bearbeitet werden.

7.1.5 Veränderungen der Ausstellungen II: Partielle Einheitlichkeit

Zum Zeitpunkt der Forschungsarbeit war keine der Ausstellungen durchgängig einheitlich gestaltet und keine der Ausstellungen befand sich mehr komplett im Zustand der Ersteinrichtung. Über die Zeit wurden alle Museen zumindest geringfügig umgestaltet, ergänzt und erweitert. Allen Museen ist dabei gemeinsam, dass sie nie komplett, in einem Arbeitsgang, verändert wurden, sondern Veränderungen stets nach und nach erfolgten und dass an allen Museen Teile der ersten Ausstellung bis heute erhalten blieben. Die Museen erzählen dadurch implizit auch eine Geschichte ihrer Ausstellungen. War Heimat zunächst eine wie immer residuale Bezugskategorie, so wird sie nun zum Zentrum eines zirkulären Abgrunds: die Museen erzeugen ihre eigene Referenz. Je stärker sie das tun, desto mehr lösen sie sich von jenen Gegenständen ab, deren Geschichte sie eigentlich erzählen wollten.

Besonders auffällig zeigt sich die Uneinheitlichkeit am Werratalmuseum Gerstungen. An dem sich Ergänzungen und Wieder- und Weiterverwendungen von Elementen aus allen Zeiten des Museums finden. Als ältestes Museum weist es die ältesten Ausstellungselemente auf, die bis heute in den Ausstellungen zu finden sind. Zu seiner Neueröffnung wurden Teile der Ausstellungen des Museums umstrukturiert und neue Bereiche zusammengestellt. Andere Bereiche, bzw. ganze Räume blieben über viele Jahre unverändert. Die Arbeitsweise, die bei der Einrichtung von Vitrinen und ganzen Ausstellungen über die Zeit erkennbar ist, kann als Collage beschrieben werden. Im Stil einer Collage wurden beispielsweise vorhandene Objektbeschriftungen weitergenutzt und mit neuen Beschriftungen kombiniert. So fügen sich verschiedene Beschriftungstypen zusammen, die in Papierwahl, Schriftart und gegebenen Informationen voneinander abweichen. Das extremste Beispiel für diese Vorgehensweise ist eine Vitrine, die sich dem Montangeologen Stapff widmet. In dieser finden sich Objekte, die mit sehr vielen unterschiedlichen Beschriftungen versehen sind.



80 Drei der vielen Beschriftungen in der Stapff-Vitrine.

Ebenso collagenartig gestaltet sich auch die Kombination der Ausstellungsmöbel. Vitrinen aus der Zeit der Ersteinrichtung des Museums werden mit neueren Ausstellungsmöbeln kombiniert. Bei der Überarbeitung vor der Neueröffnung des Museums achtete die Museumsleitung darauf, raumweise möglichst zueinander passende Ausstellungsmöbel zusammenzustellen. Durch diese Zusammenstellung schuf sie eine gewisse Einheitlichkeit. So finden sich nun beispielsweise im Bereich der Archäologie in einem Raum komplett neuere Vitrinen aus Holz und in einem zweiten Raum, passend zu den darin ausgestellten Funden aus der Ursprungssammlung des Museums, alte Holzvitrinen aus der Museumsgründungszeit. Insgesamt geht dieses Konzept, eine raumweise geschlossene Ästhetik hinsichtlich der Ausstellungsmöbel zu schaffen, weitgehend auf. Der Wechsel der Ästhetik fällt lediglich zwischen älteren und neueren Ausstellungsmöbeln von Raum zu Raum auf.

Eine dritte Ebene – neben Vitrine und Ausstellungsraum – auf der sich im Werratalmuseum Gerstungen Spuren alter Ausstellungselemente finden, ist die Ebene der Navigation. Im Obergeschoss sind über den Türrahmen Zahlen aufgemalt, die eine Reihenfolge für die Begehung der Ausstellung vorgeben. Diese stammen aus der Zeit der Ersteinrichtung des Geschosses. Später kamen rote Pfeile hinzu, die ebenfalls eine Laufrichtung anzeigen, die sich allerdings nicht mit der der Zahlen deckt. Als drittes Element sind zusätzlich noch rote Vierecke zu finden – von einem weiteren Rundgang, der den Besuchenden nahegelegt wird. Diese Vermittlungselemente konkurrieren miteinander um die Bewegung der Besuchenden im Raum und bringen unterschiedliche Lesarten der Ausstellungen mit sich.

Die Uneinheitlichkeit in den Ausstellungen und der Häuser ist, wie bereits zuvor erläutert, nicht auf mangelnde finanzielle Mittel zurückzuführen, sondern auf mangelndes Bewusstsein für die Vorteile der Einheitlichkeit. Wie am Werratalmuseum Gerstungen, wo auf die Einheitlichkeit der Vitrinen in einem Raum gesetzt wird, entsteht Einheitlichkeit eher ‚weil es naheliegt‘ (informelles Gespräch mit der Leitung), als strukturiert geplant.

7.1.6 Der Umgang mit den Räumlichkeiten wird zur Gewohnheit

Die Herausforderungen, welche die Einrichtung von Museen in den museumsuntypischen Gebäuden mit sich bringen, treten für die befragten Akteur*innen nach der Ersteinrichtung in den Hintergrund. Ihr Einfluss auf die Umgestaltung und Entstehung neuer Ausstellungsbereiche nimmt nach der Fertigstellung der Eröffnungsausstellungen ab. Dies

liegt einerseits daran, dass die Räume nicht mehr von Grund auf für die Nutzung als Museum aufbereitet werden müssen und auf viele im Rahmen der Ersteinrichtung entwickelte Elemente zurückgegriffen werden kann. Andererseits können die Erfahrungen der Ersteinrichtung und der erlernte Umgang mit den Räumen seitdem in die weitere Arbeit mit eingebracht werden. Bei der Befragung zu ihren Wünschen hinsichtlich der Räume wurde von den Museumsakteur*innen zwar häufig der Wunsch nach zusätzlichen Erweiterungen geäußert, komplett neue Gebäude wünschten sie sich aber nicht.

7.1.7 Die Ausstellungen für Besuchende: Alles andere als Gewohnheit

Die Räumlichkeiten der Museen und die in diesen entstehenden Ausstellungen stellen besondere Anforderungen an die Besuchenden. Körperliche Voraussetzungen und abverlangte Fähigkeiten sind komplexer als in anderen Museen. Navigation, Elementhöhen, Freiräume, Barrierefreiheit, Sitzgelegenheiten, Länge der Wege, Kinderhöhen, Wege für Rollstuhlfahrende – nichts ist genormt oder überhaupt selbstverständlich gegeben. Dass alle Museen die Besuchenden anders empfangen und ihnen unterschiedliche Fähigkeiten abverlangen liegt an der Individualität von Neuen Heimatmuseen. Die Häuser wurden nicht für den Betrieb als Museen und nicht für Museumspublikumsbetrieb erbaut. Die Räume sind daher nicht darauf ausgerichtet, dass sich Menschen durch sie bewegen, um in ihnen platzierte Objekte anzusehen, Texte zu lesen und Ausstellungen wahrzunehmen. Die Ausstellungen konnten beim Einfügen in die Räume nicht frei nach den Wünschen der Ausstellungsmachenden gestaltet werden, sondern immer nur in Aushandlung mit der Architektur und den räumlichen Gegebenheiten.⁷⁵ Dies brachte besonders viele individuelle Lösungen hervor, die als Eigenheiten wiederum individuelle Reaktionen von Seiten der Museumsbesuchenden fordern. Die Fragmentierung, die durch die Raumstrukturen und die collagenhaften Umbauten der Museumsakteur*innen entsteht, führt dazu, dass nicht alles auf einmal erfassbar ist. Durch die Brüche und den Wechsel in den Präsentationsformen ist ein ständiges ‚neu ausrichten‘ seitens der Besuchenden erforderlich; fortwährend wechselnde Techniken sind nötig, um den Raum zu ‚lesen‘. Gebäude und Störelemente sind stets präsent und mischen sich mit Elementen und Objekten der direkten Ausstellung.

Einerseits werden thematisch zusammengehörige Bereiche nicht zusammengebracht, wenn sie durch die Raumstruktur voneinander abgegrenzt sind und Übergänge fehlen. Andererseits müssen Bereiche auseinandergehalten werden, wenn sie durch den Raum zusammengedrängt wurden, obwohl sie thematisch nicht zusammengehören. Themenbereiche und Ausstellungsteile müssen also aktiv auseinanderdividiert werden und Irritationen müssen aktiv abgebaut werden. Das macht den Besuch zu einer ungewohnten Herausforderung. Gibt es wenige inhaltliche Erläuterungen zu den Objekten, bedeutet dies für Besuchende, dass sie sich selbst einen Sinn kreieren müssen, was die Objekte in jenem thematischen Rahmen bedeuten.

Dass alle Räume der Ausstellungen komplett ausgenutzt und oft auch vollgestopft werden, bietet den Besuchenden wenig ‚Erholungsraum‘. Stets schließt eine neue Präsentation an die vorige an, es geht immer weiter. Diese Fülle erfordert konstante Aufmerksamkeit.

Leserichtungen sind nicht immer vorgegeben, denn inhaltlich wechseln sich mitunter Chronologien und thematische Ordnungen ab. Muster, die das Verständnis der Orientierung fördern, müssen überhaupt erst erkannt werden, oder es muss selbst Orientierung geschaffen werden.

Das Gehen durch die Ausstellungen wird durch die räumlichen Strukturen der Räume sowie der Ausstellungsgestaltung mitgeprägt. Die an die Wände gedrängten Ausstellungen sowie die engen Räume erfordern während des Gehens teilweise eine seitwärtige Leseweise. Zur genauen Betrachtung müssen sich die Besuchenden zum Objekt ausrichten.

Zusätzlich sind schlechte Lichtverhältnisse anstrengend für die Augen und nehmen negativen Einfluss auf die Konzentration und die Wahrnehmung. Unzureichend beleuchtete Bereiche werden beispielsweise als ‚ein Ganzes‘ wahrgenommen. Durchblicke zwischen den Räumen und nach draußen nehmen die Fokussierung der Besuchenden von den Ausstellungen; Zusätzlich stellen sie Verbindungen nach draußen und zwischen Ausstellungsbereichen her, liefern inhaltliche Vorgriffe und Rückgriffe (was jedoch von den Museumsakteur*innen nur teilweise erwünscht wird).

⁷⁵ Das gilt jedoch nicht nur für Heimatmuseen. Als Beispiel sei die Dauerausstellung des Jüdischen Museums in Berlin genannt, die sich im obersten Stockwerk des Libeskind-Baus befindet. Heimatmuseale Qualitäten lassen sich also problemlos auch in der Reibung dekonstruktiver Architektur und störrisch beharrender Kuratation erreichen und zwar mitten im Zentrum der großen Touristenströme.

In den Museen wird vor allem der Sehsinn angesprochen: Das meiste wird ‚erschaut‘. Es gibt aber auch immer etwas zu riechen und zu hören. Das olfaktorische Erlebnis wird zufällig in die Ausstellungen gebracht, über die Gebäude und die Objekte, ohne dass dies von den Ausstellungsmacher*innen geplant wäre. Häufig machen die Gerüche die Gebäude präsent – der Dachstuhl im Werratalmuseum Gerstungen riecht nach Holz, die Räumerei nach Rauch, die Buttermühle nach Mauerwerk. Alle Gebäude bringen ihre eigenen Gerüche mit. Die gewollten Geräusche über Audiospuren in den Ausstellungen mischen sich mit Geräuschen, die die Besuchenden und Gebäude erzeugen – in allen Museen knarrende Dielen und ächzendes Bauwerk. Hinzu kommen Geräusche von außen, die in den Ausstellungen zu hören sind: die Kirchenglocken im Lötschentaler Museum, der Hafen im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel, der Kindergarten im Werratalmuseum Gerstungen.

In gewissen Grad finden sich die beschriebenen Herausforderungen an Besuchenden auch an den meisten anderen Museen. Die Besonderheit an Neue Heimatmuseen ist diesbezüglich, dass sie den Besuchenden besonders viel auf einmal abverlangen. Die Ausstellungen müssen regelrecht erarbeitet werden. Solche ungewohnten und multisensorischen Erfahrungsräume stellen auch für Menschen eine Herausforderung dar, die Museumsbesuche gewohnt sind und bereits Besuchsroutinen entwickelt haben, denn diese Routinen und Gewohnheiten sind in Heimatmuseen nicht einfach anwend- und auf diese übertragbar. Für die Analyse der Entstehung und (Um-)Gestaltung der Ausstellungen ist die Untersuchung der Wirkweisen auf die Besuchenden insofern relevant, als dass sich an ihnen zeigt, dass die Herausforderungen bei der Einrichtung der Ausstellungen allen voran die Architektur, sich als Herausforderungen an die Besuchenden fortsetzen. Heimatmuseen sind nicht nur besonders einzurichten, sie sind auch besonders zu begehen.

7.2 Veränderungen der Ausstellungen im Verlauf des Forschungsprojekts: Fallbeispiele

In den vorangegangenen Kapiteln wurden die Entwicklungsschritte der Museen von ihren Anfängen an vorgestellt. Das folgende Kapitel widmet sich nun Fallbeispielen für Veränderungen, die in jüngster Zeit an den Museen stattgefunden haben, respektive wird analysiert, wie diese Veränderungen zustande kommen,

Die Museen arbeiten bei der Gestaltung der Ausstellungen zu großen Teilen mit den vorhandenen Materialien, Elementen und Objekten; sie gehen also mit dem um, was da ist. Ebenso – und dies zunehmend – überlegen sich die Gestaltenden aber auch gezielt, was sie – zusätzlich zum Vorhandenen – benötigen, um ihre Vorstellungen umzusetzen und besorgen sich das Nötige. Mit den Begriffen von Claude Levi-Strauss (1968), beschrieben mischen die Museen zunehmend die Arbeitsweise des Bricoleurs mit der des Ingenieurs. Die Tendenz hin zum Ingenieur, der sich einen Plan macht und dann beschafft was er braucht wird als Professionalisierung angesehen. Sie bringt den Museen Anerkennung von Politik, Besuchenden und Fachleuten. Die Museumsmitarbeiter*innen stehen dieser Tendenz allerdings häufig skeptisch gegenüber, da sie die ‚Heimeligkeit‘ der Museen durch diese Professionalisierung gefährdet sehen. Auch die Beschäftigung von fachwissenschaftlichen Leitungen wird als Professionalisierung gesehen. Kompletzt professionalisiert und ästhetisiert wird an den Museen nicht, weil das Geld zu knapp ist – sowohl für ausschließlich fachwissenschaftliches Personal, als auch für umfassende Erneuerungen der Ausstellung. Im Ausblick auf die Zukunft und die Entwicklung der Museen und Ausstellungen haben die Museen unterschiedliche Vorstellungen. Von konkreten, kleineren und mittelfristig umsetzbaren Vorhaben, wie den geplanten Ausstellungen am Lötschentaler Museum, bis zu einem Achselzucken, wenn es um die Frage der Zukunft geht, ist alles vertreten.

Es zeigt sich, dass Veränderungen der Ausstellungen möglich werden, wenn Bereiche oder Räume innerhalb dieser für eine Neubesetzung frei oder ‚neu geschaffen‘ werden. Dabei spielt die emotionale Verbundenheit der über Ausstellungsveränderungen entscheidenden Akteur*innen zu bestehenden Ausstellungen eine zentrale Rolle. Erst wenn die Akteur*innen sich von den Ausstellungen ‚lösen‘ können oder von diesen ‚gelöst‘ werden, kann der Raum bzw. der Bereich verändert werden. Bei Räumen und Bereichen für Wechsausstellungen ist die emotionale Verbundenheit der Museumsakteur*innen zu den Ausstellungen von vorn herein geringer. Den an der Einrichtung Beteiligten ist von vorn herein bewusst, dass es sich um eine temporäre Ausstellung handelt, daher sind die persönlichen Investitionen in diese Ausstellungsform weniger stark. Der für Veränderungen notwendige Freiraum ist von Beginn an vorgesehen und akzeptiert. Hier zeigt sich deutlich, dass gerade in Heimatmuseen, oder kleinen Museen generell, die Qualität einer Ausstellung

und Aufwand der in eine Ausstellung gesteckt wird, in Abhängigkeit zum ‚Bekenntnis‘ und der emotionalen Involviertheit der Akteur*innen steht. Schließlich sind diese Museen viel mehr auf das Engagement der Einzelnen angewiesen, als die ‚Großen Museen‘, die mit größeren personellen Ressourcen ausgestattet sind.

Hinsichtlich der Dauerausstellungen zeigen sich zwei Extreme in der Bewertung der Ausstellungen als Entscheidungsgrundlage für deren Veränderungen: der ‚organische Maßstab‘ und der ‚strukturierte Maßstab‘. Beim ‚organischen Maßstab‘ bewerten die Akteur*innen Veränderungen vor allem aufgrund persönlicher Verbindungen zu den Ausstellungen und machen Entscheidungen von diesen abhängig. Meist sind es Erinnerungen, beispielsweise an die Zeit des Aufbaus der Ausstellungen und die investierte Arbeit, die in die Entscheidung über einen Umbau miteinfließen. Oder die Verbundenheit besteht dadurch, dass die Ausstellungen für die Akteur*innen zu einem gewohnten Teil ihrer Lebenswelt geworden sind. Bei Veränderungen geht sie als Erinnerungsträger verloren. Eine neue Präsentation kann den Verlust nicht ersetzen, da die gewachsene emotionale Verbindung nicht auf diese transferiert werden kann. Akteur*innen, die nach dem ‚organischen Maßstab‘ entwickeln, sind Veränderungen gegenüber daher eher konservativ eingestellt. Sie tendieren eher dazu, die Ausstellungen zu erhalten und zu bewahren. Die ‚Notwendigkeit‘ der Veränderung nehmen sie häufig als von außen an sie herangetragen wahr.

Akteur*innen, die den ‚strukturierten Maßstab‘ als Entscheidungsgrundlage anlegen, sind in erster Linie daran interessiert, die Ausstellungen bestmöglich (in Bezug auf extrinsische Richtlinien) zu verändern. Je nach ihren Vorstellungen von ‚Professionalität‘ sind sie beispielsweise an einer Verbesserung des Informationsgehalts, ansprechenderer Präsentation und dem Herausarbeiten von Alleinstellungsmerkmalen interessiert. Sie wollen die Ausstellungen für Besuchende oder Fachwissenschaftler*innen attraktiv machen oder Richtlinien möglichst genau umsetzen. Nicht selten werden mehrere Interessen zugleich verfolgt. In jedem Fall ist das Ziel eine Veränderung der Ausstellung, die als Verbesserung angesehen wird. Die Akteur*innen, die nach ‚strukturiertem Maßstab‘ bewerten, sehen sich vor allem als Dienstleister der Gesellschaft. Das Verwirklichen persönlicher Interessen oder eine emotionale Verbundenheit mit Ausstellungsbereichen zu pflegen und zu erhalten treten bei dieser Arbeitsweise in den Hintergrund.

Die untersuchten Museen lassen sich hinsichtlich der vorherrschenden Bewertungsmaßstäbe tendenziell in zwei Gruppen unterteilen. Entweder besitzen sie eine starke Leitung, welche teilweise andere Personen beratend hinzuzieht, meist aber die Entscheidungen nach dem ‚strukturierten Maßstab‘ eigenständig trifft, oder es existiert neben einer solchen Leitung eine Personengruppe (Verein oder Arbeitskreis), die mit an den Entscheidungen beteiligt ist und einen ‚organischen Maßstab‘ mit einbringt. Letzteres führt in der Regel zu Konfliktsituationen im Rahmen der notwendigen Aushandlungsprozesse.

Über diese Akteur*innengruppen hinaus spielen teilweise auch externe Akteur*innen eine Rolle, beispielsweise Expert*innen oder Personen der Gemeinde, die sich einbringen und die Entscheidungen durch ihre Meinung oder richtungsgebende Impulse beeinflussen, wie das Einbringen von Fachwissen, finanzielle Unterstützungen, Lob oder Kritik.

Äußere Umstände, die zu Umgestaltungen von Räumlichkeiten führen, geben häufig den entscheidenden Anstoß dazu, dass Veränderungen schlussendlich umgesetzt werden. So hat sich gezeigt, dass auch bereits über längere Zeit angedachte Veränderungen häufig erst dann zur Umsetzung kommen, wenn beispielsweise neue Räume hinzukommen, Ausstellungsbereiche verlegt werden müssen oder ein Abbau zwingend erforderlich ist. Dabei versuchen die Museen, die Umsetzung möglichst auf Schließzeiten zu legen, in die besuchendenfreie Zeit oder außerhalb der Saison.

7.2.1 Werratalmuseum Gerstungen: Mehr Platz für Keramik

Am Werratalmuseum Gerstungen wurde der Keramikbereich der Dauerausstellung vergrößert und somit die Werrakeramik als Alleinstellungsmerkmal des Museums weiter betont. Der Ausstellungsbereich, der sich der Keramik widmet, wurde um einen Raum erweitert und neugestaltet. Die Werrakeramikausstellung umfasst nun drei Räume.

Zu Beginn des Forschungsprozesses vermutete die Leiterin des Museums, dass es bis zu ihrem Ausscheiden aus der Position keine größeren Veränderungen der Ausstellung mehr geben würde (informelles Gespräch mit der Leitung). Im Interview erklärte sie zudem, dass es ihr schwerfalle, die bestehenden Ausstellungsbereiche zu verändern. Sie fühle sich in ihrer Expertise nicht sicher genug und habe großen Respekt vor dem Werk ihrer Vorgänger*innen, in das sie sich nicht ohne weiteres einzugreifen traue. Mehrere Gründe führten dennoch zur Veränderung des Keramikbereichs: Zum Beispiel der umfangreiche Bestand der Werrakeramik, mit dessen Aufarbeitung die Museumsleiterin ohnehin schon

länger beschäftigt war. Bereits während des ersten Forschungsaufenthalts wurden Teile der Sammlung aufgrund dieser Besonderheit im Rahmen des Projekts *museum-digital*, welches Objekte aus unterschiedlichen Museen Online zur Präsentation bringt und auffindbar macht, fotografiert und in dessen Datenbank eingefügt (museum-digital.de). Die Leiterin strebte darüber hinaus schon länger die Veröffentlichung eines Texts des ehemaligen Museumsleiters Arno Volland an, der die Sammlung maßgeblich angelegt hatte. Eine Mitarbeiterin des Thüringer Museumsverbandes, mit der die Leiterin in häufigem Austausch stand, unterstützte beide Vorhaben und bestärkte die Leiterin im Ausbau der Werrakeramik als Schwerpunkt. Weiterer Zuspruch und Unterstützung von mehreren Seiten folgten. Die Gemeinde, in Person des Bürgermeisters und der Hauptamtsleiterin, begrüßte das Vorhaben der weiteren Aufarbeitung der Sammlung und stellte ihre Unterstützung in Aussicht. Ein von der Gemeinde eingebrachter Architekt, der zudem Interesse am Thema Keramik mitbrachte, prüfte die Räumlichkeiten und unterstützte das Vorhaben auch in gestalterischer Hinsicht. Auch die Volkskundlerin Gabriele Speckels, eine Mitarbeiterin des Forschungsprojekts *Neue Heimatmuseen als Institutionen der Wissensproduktion*, fand Gefallen an der Keramik und beteiligte sich forschend und publizierend. Diese umfängliche Unterstützung ermöglichte es der Leiterin, die Entscheidung für die Aufarbeitung des Keramikbestandes zu treffen. Sie setzte die angestrebte Veränderung der Ausstellung über den Arbeitskreis Werratalmuseum hinweg um, der zu diesem Zeitpunkt üblicherweise als zweiter Part an Entscheidungen beteiligt war und mit einem ‚organischen Maßstab‘ eher konservierend auf das Museum einwirkte. Sie tat dies, da sie Veränderungen als notwendig für das Museum ansah und sich der Unterstützung unterschiedlicher Autoritäten sicher sein konnte. Die Museumsleiterin erwirkte die Erneuerung der Ausstellung, indem sie sich auf ihre Position als Museumsleiterin – und damit Hauptentscheidende – berief und es darauf ankommen ließ, im Zweifelsfall die Unterstützung des Arbeitskreises zu verlieren oder diesen gar gegen ihre eigenständigen Entscheidungen aufzubringen. Als Folge dieser Entscheidung löste sich der Arbeitskreis Werratalmuseum auf. Zur Umsetzung des Vorhabens rief die Museumsleiterin einen neuen Arbeitskreis in Leben, der fortan auch von ihr angeleitet und geführt wird.

Die Räumlichkeiten ‚verhielten sich in diesem Fall sehr kooperativ‘, könnte man sagen. Neben den beiden, bereits zur Präsentation der Keramik genutzten, Räumen befand sich der

Sonderausstellungsraum des Museums. Vom Sonderausstellungsraum aus konnte ein Durchbruch erbaut werden, um die drei Räume zu verbinden und einen dritten Raum für die Keramik hinzuzugewinnen – jedoch auf Kosten des Sonderausstellungsraums. Dadurch, dass der Raum ohnehin für wechselnde Präsentationen genutzt wurde, ließ er sich leicht umnutzen und die Leiterin war nicht gezwungen, in einen älteren Ausstellungsraum einzugreifen, was ihr die Entscheidung zusätzlich erleichterte. Die Umsetzung erfolgte nach dem zweiten Forschungsaufenthalt.

Am Beispiel des Werratalmuseum Gerstungen zeigt sich, wie am ‚organischen Maßstab‘ ausgerichtete Entscheidungen zustande kommen – und dass sie dies nicht leichtfertig tun. Veränderungen, die sich am ‚organischen Maßstab‘ orientieren, entstehen nicht einfach wegen eines besseren Arguments oder eines neuen Museumsstandards, sondern eine Vielzahl von Faktoren müssen zusammenfallen, die eine Entscheidung unterstützen. Insbesondere hervorzuheben ist in diesem Falle die personelle – strukturierte – Unterstützung durch verschiedene am Projekt Werrakeramik beteiligte Autoritäten; Ohne die strukturierte Beihilfe wäre diese organische Entscheidung der Museumsleitung niemals umgesetzt worden.



81 Der Durchbruch erfolgt aus dem zweiten Raum der aktuellen Keramikausstellung in den Sonderausstellungsraum hinein.

7.2.2 Löttschentaler Museum: Externe entscheiden über die Inhalte der Dauerausstellung mit

Auch im Löttschentaler Museum veränderte sich die Dauerausstellung. Eine Erneuerung der seit 2007 bestehenden Dauerausstellung war im Löttschental bereits angedacht, als sich die Gelegenheit zur Ausstellungsveränderung jedoch kurzfristig ergab. Das Leitungsteam hatte bereits mit der Konzeption für eine Umgestaltung der Ausstellung begonnen, als kurzfristig

Fördergelder für die Erneuerung von Fenstern, Heizungen und Böden des Museums erwirkt werden konnten (informelles Gespräch Antonietti). Die Umbauarbeiten wurden von 2012 bis 2013 durchgeführt was das Museum dazu nutzte gleichzeitig seine Ausstellung „zu überdenken und vollständig neu zu gestalten“ (Lötschentaler Museum, 2013).

Das Leitungsteam schuf darüber hinaus eine Möglichkeit auch Externe an der Konzeption der neuen Ausstellung zu beteiligen. Zur *Walliser Museumsnacht* 2012 wurde die alte Dauerausstellung verabschiedet. Im Zuge dieser Veranstaltung konnten interessierte Personen aus dem Publikum Ausstellungsobjekte benennen, die sie gerne auch in der neuen Dauerausstellung wiedersehen mochten (Lötschentaler Museum, 2013). Unter den wiederkehrenden Objekten befand sich unter anderem die Küche, die in der neuen Dauerausstellung erhalten blieb. Auf diese Weise wurden die emotionalen Verbundenheiten von Besuchenden zu Objekten und Ausstellungsbereichen bei der Neugestaltung der Dauerausstellung berücksichtigt.

Die Neukonzeption der Dauerausstellung wurde durch das Leitungsteam ohne weiteres ‚Einwirken‘ von Externen umgesetzt. Dabei griff das Team auf eigene Vorarbeiten und Ideen zurück, die es seit der Fertigstellung der letzten Dauerausstellung gesammelt und erarbeitet hatte. Zusätzlich zu diesen Ideen wurden auch Erkenntnisse aus dem Forschungsprojekt *Neue Heimatmuseen als Institutionen der Wissensproduktion* in die Konzeption eingearbeitet. Explizit handelt es sich bei diesen Erkenntnissen um Zwischenergebnisse aus den Forschungen zu Gender und zu Räumlichkeiten, respektive den möglichen Laufwegen für Besuchende in den Ausstellungen. Das Resultat der Miteinbeziehung der Forschungsergebnisse ist die Aufnahme und differenziertere Darstellung von Geschlechterrollen sowie die Gestaltung breiterer Laufwege in den Ausstellungsbereichen.



82 Oben die alte und die neue Dauerausstellung des Lötschentaler Museums.

Der Erneuerungsbedarf der Räumlichkeiten war letztlich ausschlaggebend für die Umsetzung der neuen Dauerausstellung, mit der sonst noch gewartet worden wäre (informelles Gespräch Antonietti). Ermöglicht wurde die rasche und problemlose Umsetzung aber nicht allein durch die finanzielle Unterstützung, sondern sie fußte auch auf der Expertise und Vorarbeit des Leitungsteams: Das Leitungsteam wusste auch zu einem überraschenden Zeitpunkt sehr genau, welche Fenster, Böden und Heizkörper im Museum benötigt werden und in welche Richtung die neue Dauerausstellung gehen soll.

Das Leitungsteam offenbart in seiner Flexibilität und Elaboriertheit beim Umbau der Dauerausstellung die Orientierung der eigenen Arbeitsweise am ‚strukturierten Maßstab‘. Eine besondere Ablösung von der alten Ausstellung existiert nicht, Ideen und Vorarbeiten werden kontinuierlich erarbeitet und können so jederzeit umgesetzt werden. Emotional hinsichtlich des Verlusts der alten Ausstellung sind in dieser Umwandlungsgeschichte lediglich die Besuchenden; doch deren emotionale Verbundenheit zur alten Ausstellung wird geschickt für die Neugestaltung genutzt und sogar noch Interesse an der neuen Ausstellung geweckt.

7.2.3 Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt: Freiraum und Kälte, die Gelegenheit schafft

Für das Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt unterscheide ich zwei Ursachen von Veränderungen im Zeitraum der Forschung. Einerseits Veränderungen, die durch die klimatischen Eigenschaften der Räumlichkeiten bedingt wurden und andererseits Veränderungen, die durch die Aufnahme und Präsentation von Sammlungen ermöglicht wurden.

Die Veränderungen, die aufgrund der klimatischen Bedingungen realisiert werden, sind keine Eigenheiten, die lediglich im Zeitraum des Forschungsprozesses existieren, sondern sie erstrecken sich über diesen hinaus: Jeden Winter wird es in Teilen der Ausstellungen so kalt, dass diese abgebaut werden müssen. Beim Wiederaufbau zur nächsten Saison besteht dann die Möglichkeit, die Bereiche umzugestalten. An diesen Ablauf gewöhnt, sammelt die wissenschaftliche Mitarbeiterin hierfür inzwischen über das Jahr hinweg Ideen, die sie dann erneut prüft und teilweise umsetzt.



83 Bild des Zwischenstadiums in der Christesescheune. Noch ist es kalt, aber langsam wird wieder eingeräumt.

Veränderungen, die durch Aufnahme und Präsentation von Sammlungen entstehen, existieren überhaupt nur deshalb, da das Museum über sehr viel Fläche für Wechsausstellungen verfügt. Dies erlaubt es ihm, sogar im Falle unvorhergesehen ans Haus herangetragene Sammlungen, auch kurzfristig mit Präsentationen zu reagieren. Dies konnte im Verlauf der Forschung mehrfach beobachtet werden konnte. Für die rasche Umsetzung dieser Präsentationen ist maßgeblich, dass die Entscheidungen von der Leitung und der wissenschaftlichen Mitarbeiterin eigenständig getroffen werden und diese mit den Räumlichkeiten bestens vertraut sind. Nur auf Grund dieser Selbstständigkeit und Selbstsicherheit können schnell Präsentationsflächen genutzt bzw. geschaffen werden. Auch der klimabedingten Ab- und Umbau der Ausstellung ist von der Eigenständigkeit der Entscheidungen der Verantwortlichen geprägt. Diese Eigenständigkeit bildet die verlässliche Grundlage dafür, dass die gesammelten Ideen auch zur Umsetzung kommen, wenn sie für gut befunden werden und nicht von weiteren Faktoren abhängig sind.

In beiden Fällen entscheiden die Leitung und die wissenschaftliche Mitarbeiterin vorwiegend nach ‚strukturierten‘ Gesichtspunkten, lassen aber auch ihr ‚Bauchgefühl‘ mit in die Entscheidungen einfließen, wenn es darum geht zu entscheiden, welche Ausstellungen gezeigt werden, wie lange bestehende Ausstellungen bleiben und auf welche Weise Wechsausstellungen integriert werden. Die Leitung und die wissenschaftliche Mitarbeiterin können deshalb sowohl am ‚strukturierten‘, als auch am ‚organischen Maßstab‘ ausgerichtete Entscheidungen treffen, weil ihre Entscheidungen nicht rechenschaftspflichtig sind, sondern die beiden die Freiheit der Selbstverantwortung genießen.

7.2.4 Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel: Plötzlich Platz für ein Schaudepot

Am Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel besteht die 1994 eingerichtete Dauerausstellung überwiegend noch in ihrem Originalzustand. Nur ein Raum wurde nach und nach so verändert, dass sich heute eine komplett neue Ausstellungseinheit in diesem befindet. Es handelt sich um einen Raum im ersten Stock des ehemaligen Zollamtgebäudes, in dem ursprünglich eine Ausstellungseinheit mit dem Titel ‚Butjenter Küche‘ zu sehen war, dort also eine Küche inszeniert war. Heute beinhaltet der Raum ein Schaudepot.

Die alte und die neue Ausstellungseinheit in diesem Raum gingen jedoch nicht direkt ineinander über. Vielmehr löste sich die ursprüngliche Ausstellungseinheit Schritt für Schritt auf, bzw. wurde aufgelöst. Die Idee, den Raum anders zu nutzen, wurde bereits seit einige Jahre vor dem zweiten Forschungsaufenthalt unter Mitgliedern des Fördervereins diskutiert und fand auch bei der damaligen Museumsleitung Anklang. Jedoch wurde sie nicht von allen Mitgliedern des Fördervereins mitgetragen. Manche Mitglieder wollten gerne die Küche erhalten. Sie beriefen sich dabei auch auf Aussagen von Besuchenden, welche diese als besonders beliebte Ausstellungseinheit hervorhoben. Nachdem dies über einen längeren Zeitraum zur Bewahrung der ursprünglichen Inszenierung geführt hatte, wurde der Raum doch irgendwann teilweise ausgeräumt, um vorübergehend Teile einer sich durch das Haus ziehenden Sonderausstellung dort zu präsentieren. Anschließend sollte die Küche wieder in ihren vorherigen Zustand gebracht werden. Nach diesen als temporär angedachten Umbauarbeiten waren die entscheidenden Akteur*innen doch so weit, den nun ohnehin schon ‚angegriffenen‘ Raum neu zu besetzen. Parallel fand am Haus eine zunehmende Auseinandersetzung mit der eigenen Sammlung und den in den Ausstellungen nicht präsentierten Themenbereichen aus dieser Sammlung statt. Diese Auseinandersetzung wurde unter anderem durch das Forschungsprojekt *Neue Heimatmuseen als Institutionen der Wissensproduktion* angestoßen. Anstatt die Küche nach dem Ende der Sonderausstellung wieder komplett aufzubauen, wurde nach dem Ende der Sonderausstellung der Raum komplett ausgeräumt, die Küche in ein Depot gebracht und ein Schaumagazin eingerichtet. Die Veränderungen kamen in diesem Fall zum einen durch die schrittweise Auflösung des Raumes zustande, der für die Akteur*innen auch ein emotionaler Ablösungsprozess von der Ausstellungseinheit ‚Butjenter Küche‘ bedeutete. Die parallele Entwicklung, dass sich mit

weiteren Teilen der Sammlung auseinandergesetzt und diese als präsentationswürdig erachtet wurden, trug zur Einrichtung des Schaudepots bei. Im Falle des Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel wurde eine am ‚strukturierten Maßstab‘ ausgerichtete Entscheidung, nämlich der Umbau des Küchenraums, lange Zeit durch dem ‚organischen Maßstab‘ entsprechende Empfindungen verhindert. Erst als eine emotionale Ablösung von dem Raum stattfand, konnte auch ein professioneller Umbau stattfinden. Dieses Beispiel zeigt auf, wie organische und strukturierte Empfindungen als sich einschränkende Gegenspieler einer Entscheidung agieren können.



84 Die Küche wird zum Schaudepot

7.2.5 Handwerksmuseum Ovelgönne: Die neue Apotheke und eine Dauerausstellung, die dauert

Am Handwerksmuseum Ovelgönne gab es zwei größere Veränderungen während der Forschungsphase: die Weiterentwicklung und Eröffnung der Dauerausstellung und die Übernahme weiter Teile der dem Museum gegenüberliegenden Apotheke in die Ausstellung.

Die Dauerausstellung war bereits seit einigen Jahren vor Beginn des Forschungsprojekts im Aufbau, konnte jedoch bislang nicht fertiggestellt werden. Als die derzeitige Leitung ihre Stelle antrat, konnte sie auf bestehende Konzeptionen ihrer Vorgängerin, auf den bestehenden (teilweisen) Aufbau der Dauerausstellung und auf für konkrete Vorhaben bewilligte Gelder zurückgreifen, welche unter der ehemaligen Leitung beantragt worden waren. Mit dem Stellenantritt der neuen Leiterin ging die Aufgabe einher, die Dauerausstellung fertigzustellen. Diese Aufgabe wurde ihr vom Heimat- und Kulturverein übertragen, dem Träger des Museums.

Hinsichtlich der genauen Umsetzung wurden keine Vorgaben gemacht. Die Leitung genoss dabei Gestaltungsfreiheit. Sie verschaffte sich einen Überblick über das gesamte Museum, über die bestehenden Planungen, mit den beantragten Geldern in Verbindung stehenden Auflagen, die Objektbestände, Räumlichkeiten, die bereits bestehenden Teile der neuen Dauerausstellung, und alles Weitere, das ihr für die Umsetzung relevant erschien. Anschließend setzte sie die Dauerausstellung vor allem dadurch um, dass sie diese direkt in den Räumen gestaltete. Konkret arbeitete sie dabei mit den Objekten, Präsentationsmitteln und mit Platzhaltern, v. a. in Form von Notizzetteln, auf denen sie Vorhaben für die jeweilige Stelle in der Ausstellung vermerkte und skizzierte. Dabei übernahm sie Teile der bereits vorhandenen Planung und Einrichtung, führte beispielsweise Themen weiter und ergänzte diese, entfernte Themen ganz, fügte aber auch Neue ein. Als die Dauerausstellung offiziell eröffnet wurde, fanden sich mit Hinweisen auf sich noch in der Entstehung befindende Ausstellungsbereiche noch vereinzelte Überbleibsel der Planung.



85 Hier ist noch Umbau...



86 ...und so wurde eröffnet

Die Räumlichkeiten beeinflussten die Fertigstellung der Dauerausstellung durch die in ihnen noch vorhandenen Gestaltungsspielräume. Die Leiterin musste nicht in eine abgeschlossene Ausstellung eingreifen und diese umbauen, sondern konnte an der sich im Aufbau befindlichen Ausstellung weiterarbeiten: Ein Aufbauprozess, im Gegensatz zu einem, bei der Umgestaltung einer bestehenden Ausstellung, zunächst notwendigen Abbauprozess. Da die Einrichtung einer Dauerausstellung ihre Stellenaufgabe war, kam die Umsetzung irgendwo zwischen Druck und Freiheit zustande und basierte auf den verfügbaren Mitteln.

Die Übernahme der Apotheke gestaltete sich auf andere Weise. Sie war in der langfristigen Planung des Museums nicht vorgesehen, geschah wesentlich spontaner und wurde vom Heimat- und Kulturverein initiiert und umgesetzt. Als die Apotheke schloss, brachte sich v. a. der erste Vorsitzende des Vereins ein und erwarb große Teile der Apotheke mit Hilfe vorhandenen Budgets (teilweise seines privaten). Es war auch vor allem der Verein, der entschied, die Apotheke in einem Raum im Untergeschoss des Museums unterzubringen,

der bisher als Versammlungsraum diente. Die Leitung war von diesen Entscheidungen weitgehend ausgeschlossen.



87 Die alte Apotheke als neuer Raum

Es waren hier zum einen die Gelegenheit und finanzielle Möglichkeit der Übernahme der Apotheke, welche die Veränderung zustande brachte, zum anderen der zur Verfügung stehende Raum. Da dieser im Grunde nur Tische und Sitzmöbel enthielt, konnte er schnell umgenutzt werden. Zwar ging er damit als Versammlungsraum verloren, die Apotheke aber konnte untergebracht werden.

Beide Umgestaltungen orientieren sich am ‚strukturierten Maßstab‘: Spontane Gelegenheiten werden genutzt, Gelder strukturiert beantragt und eingesetzt und Ausstellungen termingerecht eröffnet. Im Handwerksmuseum Ovelgönne gibt es keinerlei Sentimentalitäten hinsichtlich der Ausstellung, die die Einrichtung der neuen Dauerausstellung beeinflussen. Die Leitung allein entscheidet über die Einrichtung der Ausstellung. Erstaunlich ist jedoch vor diesem Hintergrund, dass die Entscheidungen was in das Museum aufgenommen wird nicht maßgeblich von der Museumsleitung getroffen werden (wie man vielleicht erwarten würde), sondern vom Förderverein des Museums, der sich letztlich über die Leitung hinwegsetzt, wenn es ihm notwendig erscheint.

Strukturierter und organischer Maßstab

Nach dem ‚strukturierten Maßstab‘ werden Entscheidungen über Konzeption und Organisation der Ausstellungen aufgrund von rationalen Überlegungen, offiziellen Maßstäben und feststehenden Faktoren getroffen. Entscheidungen nach dem ‚strukturierten Maßstab‘ richten sich nach subjektiven Empfindungen und persönlichem Geschmack. Entscheidungssituationen, in welchen die beiden Maßstäbe zum Einsatz kommen ergeben sich bei Veränderungen der Räumlichkeiten. Die Veränderungen werden in der Regel nicht gezielt durch die Entscheidenden herbeigeführt. Tendenziell handeln die Leitungen der Museen nach einem ‚strukturierten Maßstab‘, die anderen Museumsakteur*innen nach einem ‚organischen Maßstab‘. Entscheidungen werden jedoch nicht generell danach getroffen, ob sich die Leitung oder die anderen Museumsakteur*innen durchsetzen. Die beiden Vorgehensweisen bedingen und durchdringen sich auch gegenseitig. Die so getroffenen Entscheidungen zeigen dann Anteile beider Maßstäbe, beispielsweise bei organischen Entscheidungen, die strukturiert unterstützt werden. Möglicherweise ist es für die Heimatmuseen auch nicht wünschenswert, sie auf das alleinige Ideal eines ‚strukturierten‘ Vorgehens verpflichtet zu wollen. Vielleicht wäre es eher angebracht, den Museumsakteur*innen die unterschiedlichen Vorgehensweisen vor Augen zu führen und ihr In- und Miteinander zu pflegen. Eine Balance aus beidem könnte gerade die richtige Mischung sein.

8. Herausforderungen, denen sich Neue Heimatmuseen in Zukunft stellen (müssen)

Nachdem die Neuen Heimatmuseen ihren Weg von der Gründung bis in die Gegenwart gemacht haben, stehen sie heute, auf dem Weg in die Zukunft, vor verschiedenen Herausforderungen, die es für sie zu bewältigen gilt. Die Herausforderungen sind einerseits von den Museumsakteur*innen selbst auferlegt, werden andererseits als von außen auferlegt wahrgenommen. Die Museen müssen sich gefühlt diesen Herausforderungen stellen, um sich mit den ‚großen Museen‘ messen und überleben zu können. Die auffälligsten dieser Herausforderungen stelle ich im folgenden Kapitel dar. Sie zeigen sich in unterschiedlichen, zusammenhängenden Feldern und umfassen die Erschließung der Bestände, die Veränderbarkeit der Raumstruktur, die Einheitlichkeit der Gestaltung, die Organisationsstruktur, Ökonomie und Marketing und die Frage nach dem Platz der Museen in der Gesellschaft.

8.1 Erschließung der Bestände

Gestalterisch und in der Arbeitsweise entfernen sich die Neuen Heimatmuseen zunehmend von den alten Heimatmuseum. Besuchende sind heute nicht umsonst häufig verblüfft, dass sie ihr angestaubtes Bild dieser Institutionen nicht bestätigt finden. Dennoch findet sich auch immer noch vieles, das auch in den alten Heimatmuseen kennzeichnete. Fülle und Improvisation sind immer noch ein großes Thema in Bezug auf die Gestaltung von Ausstellungen und die Vermittlung. In den Ausstellungen ist es häufig voll, noch voller ist es jedoch in den Depots der Museen. Dass die vollen Depots teilweise nicht erschlossen sind und vor allem, dass die Sammlungen kaum genutzt werden, ist ein Mangel, der von Externen, so beispielsweise der Museumsberaterin Beate Bollmann, ebenso gesehen wird, wie von den Museumsakteur*innen selbst. Drei ‚Baustellen‘ sind in Bezug auf die Sammlungen beobachtbar. Erstens, sind zwar sehr viele Objekte vorhanden – viele davon sind aber keine Besonderheiten. Zweitens, ‚ruhen‘ die Bestände größtenteils ohne für Ausstellungen oder Bearbeitungen genutzt zu werden. Und drittens, steht die Erschließung der Depots üblicherweise hinter ‚dringenderen‘ Aufgaben an, beispielsweise hinter der Ausstellungsgestaltung. An allen untersuchten Museen wird die Aufgabe, die Depots zu erschließen mit unterschiedlichem Fortschritt angegangen. Vier Punkte sind den Museumsakteur*innen bei der Aufgabe der Depoterschließung Antrieb: Zum einen sehen

sie eine wohlsortierte und gut erschlossene Sammlung als Teil eines ‚guten‘ Museums an. Zum anderen kann eine solche Sammlung genutzt werden um neue Ausstellungen zu machen, die für Besuchende attraktiv sind und diese in Museum bringen. Zum dritten sehen sie, dass Geldgebenden und Unterstützenden attraktive Ausstellungen und sichtbare Veränderungen im Museum imponieren. Die Museen wirken dadurch dynamisch, was als förderungswürdiger angesehen wird, als ein Haus an dem oberflächlich betrachtet nichts passiert. Der vierte Punkt, der die Aufarbeitung der Depots für die Museumsakteur*innen attraktiv macht, ist die Hoffnung, dass dadurch Platz geschaffen wird, um die Sammlung erweitern zu können. Eine begründete Hoffnung wie sich an Depoträumen zeigt, die bereits geordnet wurden. Durch die Ordnung und Unterbringung der Objekte in Regalen nehmen diese weniger Raum ein und neue Objekte können hinzukommen. Am Lötschentaler Museum zeigt sich dies am eindrucklichsten. Dort wurde im Depotraum ein verfahrbares Archivregalsystem eingebaut, das Platz genug schafft sodass das Museum wohlbedacht, aber stetig neue Objekte aufnehmen kann. Ein solches Regalsystem existiert nur im Depot des Lötschentaler Museums und in keinem der anderen Kooperationsmuseen.

8.2 Verändern der Raumstruktur

Wenn sich in Neuen Heimatmuseen die Ausstellungen verändern, dann orientiert sich diese Umgestaltung an den vorhandenen Raumstrukturen, respektive wird in diese eingepasst: In eine vorhandene Nische wird ein Bild gehängt, ein ‚störender‘ Durchgang wird durch eine Vitrine verstellt. In die Raumstrukturen selbst wird kaum eingegriffen, beispielsweise durch professionelle Umbauten. Gleichzeitig existieren an Neuen Heimatmuseen aber Anforderungen der Veränderung der Raumstruktur. Zum Beispiel gewinnt das Thema Barrierefreiheit zunehmend an Relevanz. Diese Relevanz fußt auf der Altersstruktur der Besuchenden, aber auch auf Anforderung an ein ‚professionelles Museum‘, mit welchem sich häufig verglichen wird. Es wird bemängelt, dass man zwar wolle, aber nicht könne; Gelder und Strukturen seien anders als in den großen Häusern; Umbauten seien aufgrund des Denkmalschutzes und anderer Auflagen schwer zu realisieren.

Gleichzeitig sind aber auch Verharrungs- und Bewahrungstendenzen zu beobachten. Zum einen verhindern Organigramme, in denen die einzelnen Einheiten sich gegenseitig blockieren (Leitung vs. Förderverein vs. Bürgermeister), dass Veränderungen der Raumstruktur effizient vonstattengehen (wie zuvor bereits ähnlich beschrieben, fällt es am

„strukturierten Maßstab“ orientierten Entscheider*innen leichter, nicht nur Ausstellungen, sondern auch Raumstrukturen zu verändern, da sie emotional nicht so sehr an die gewohnten Strukturen gebunden sind); zum anderen hat man sich auch in den Räumlichkeiten eingerichtet. Wie in Kapitel sieben bereits erläutert, wird der Einfluss der Raumstruktur auf die Ausstellungen und den Arbeitsalltag im Neuen Heimatmuseum über die Zeit nach der Ersteinrichtung immer geringer und unsichtbarer. Kaum eine Ausstellung muss mehr von Grund auf aufgebaut werden (im Zuge dessen man nicht umher käme, sich intensiver mit der Raumstruktur auseinandersetzen), man gewöhnt sich einfach an die Räume und lernt, mit ihnen umzugehen. Bewohner*innen von Mietwohnungen kennen diese palimpsestartige Einrichtung der eben-nicht-eigenen vier Wände: ohne die grundlegende Struktur zu verändern, wird diese Schicht für Schicht überschrieben; über den hässlichen Boden werden Teppiche gelegt, in einen ungenutzten Durchgang wird ein Regal gestellt und in einer dunklen Ecke wohnt nun eine Lampenarmada, bis die ursprüngliche Struktur kaum mehr wahrnehmbar ist.

Die Neuen Heimatmuseen sind jedoch eher ein Palimpsest im Geiste (der Akteur*innen), eine figurative Einheit mit metaphorischem Wert, als materialisierte Überschreibungen der Raumstrukturen, hin zu ihrer Unkenntlichkeit. Denn für außenstehende Forschende sind in den Raum hineinragende Balken oder Bodenschwellen sehr deutlich als Strukturelemente wahrnehmbar, auch wenn diese in Ausstellungen ein- und umgebaut werden.

In seinem Essay *The Palimpsest of the Human Brain* von 1845 schreibt der Schriftsteller Thomas De Quincey, dass die Struktur ein verwickeltes Phänomen sei, das ansonsten unverbundene Einheiten verbinde. Wie alle Ausstellungsobjekte durch die sie umgebende Raumstruktur verbunden werden. Ferner vergleicht er das menschliche Gehirn mit einem Palimpsest, so wie die Räume Neuer Heimatmuseen vergleichbar in den Köpfen der Museumsakteur*innen existieren: „Everlasting layers of ideas, images and feelings, have fallen upon your brain softly as light. Each succession has seemed to bury all that went before. And yet in reality not one has been extinguished.“ (De Quincey 1845)

8.3 Vereinheitlichung der Gestaltung?

Die Museumsakteur*innen als Bricoleure gestalten Vitrinen wie Collagen und ganze Räume wie Palimpseste. Wie in Kapitel sieben erläutert werden Ausstellungen nie als Ganzes ausgetauscht, sondern bleiben immer in Teilen bestehen und werden sukzessive ergänzt

oder verändert. Im Zuge dieser Veränderungen entstehen Brüche und Uneinheitlichkeiten in der Gestaltung der Ausstellungen. Die Vorteile einer einheitlichen Gestaltung, der sogenannten Corporate Identity oder dem Corporate Design, sind laut Marketingexpert*innen die Folgenden: „Wiedererkennungseffekt“, „Einzigartigkeit“, der das Neue Heimatmuseum spezifisch als solches ausweist, „Abgrenzung vom Wettbewerb“, „Mitarbeitermotivation durch Identifikation“ (da alle Museumsakteur*innen an der existierenden Gestaltung mitgearbeitet haben, erfüllt sich dieser Punkt vermutlich bereits), „Vermittlung von Professionalität“, „Kosteneinsparung“ durch ein einheitliches Design, das ständige Neuentwürfe erspart. (Löschke o.D.)

Sicherlich fallen neue taubenblaue Hinweisschilder, neben zig anderen unterschiedlichen Gestaltungselementen, erst einmal ins Auge, dennoch ist fraglich, inwieweit gerade die Nivellierung dieses sichtbaren Entstehungs- und Gestaltungsprozesses die Attraktivität von Neuen Heimatmuseen steigert. Liegt nicht –trotz der andersartigen Hinweise von Marketingexpert*innen – gerade in der Improvisation, im Selbstgemachten, in der Collage und dem Palimpsest die Magie von Neuen Heimatmuseen, derer man sich als Museum auch bewusst sein und diese bewusst einsetzen könnte? Dieses Kapitel endet mit der offenen Frage danach, wie Neue Heimatmuseen und deren Ausstellungen wohl aussähen und wirkten, setzten sie bei deren Gestaltung konsequent auf DIY und Differenz.

8.4 Ökonomie und Marketing

Der Kulturbereich ist seit jeher einer der ersten, der von den Rotstiften immer knapperer kommunaler Kassen angegriffen wird. Aus diesem Grund müssen sich gerade Neue Heimatmuseen, die ja ein Imageproblem haben, sehr anstrengen, wenn sie etwas vom Öffentliche-Gelder-Kuchen abhaben wollen. Vor dem Hintergrund der Finanzierung, oder besser gesagt, vor dem Primat des Sparens, stellt sich den Museen zunehmend die Frage nach Alleinstellungsmerkmalen und der Positionierung auf dem Kultur-Markt. Im Marketing spricht man von einem USP wenn es um Alleinstellungsmerkmale geht, dem sogenannten Unique Selling Point; bei diesem USP handelt es sich um genau jenen Punkt, der Konsument*innen letztendlich vom Kauf eines Produktes überzeugt. In Neuen Heimatmuseen muss dieser USP, allerdings nicht nur vermarktet werden, sondern häufig erst entwickelt.

Darüber hinaus leiden Neuen Heimatmuseen an der gleichen Krankheit, wie der gesamte Kultursektor: Anders als in der freien Wirtschaft, wo der USP in der Regel an die nächste Einheit des Verwertungsprozesses kommuniziert wird, also Verbraucher*innen, Konsument*innen etc., reicht es im Museum nicht, Besuchende anzusprechen – denn von Eintrittsgeldern und Erinnerungspostkarten allein wird noch kein Museum finanziert. (Im Lötschentaler Museum wird die sagenhafte Summe von einem Drittel des benötigten Gesamtbudgets vom Museum selbst erwirtschaftet.) Neue Heimatmuseen müssen sich mit dem Marketing ihres USPs an die öffentliche Hand wenden, sprich, die öffentliche Verwaltung, politische Gremien und potenzielle Stiftungen ansprechen, die sich als Financiers mit in den Erhalt eines Museums einbringen möchten. (Schönau 2006, 21) Überzeugen kann man jene Financiers am besten, indem man sie von der Relevanz der eigenen Existenz überzeugt. Und Relevanz beweist man wiederum am besten durch hohe Besucherzahlen. An dieser Stelle beißt sich dann auch die Katze in den Schwanz: denn hohe Besucherzahlen sind – auch bei allem Engagement der Leitungen – in schlecht finanzierten Häusern schwer zu erreichen. Eine zusätzliche Bedingung, die von Seiten der Geldgeber an die Museen gestellt wird, ist die der Professionalisierung der Organisationsstruktur, worauf im folgenden Kapitel zur Organisationsstruktur näher eingegangen wird.

Zwar existiert in allen Häusern eine aktive Auseinandersetzung mit potenziellen Geldgebern, doch wird diese Auseinandersetzung eher als lästiges Übel empfunden. Ein Bewusstsein dafür, dass es neben attraktiven Museen auch der aktiven Vermarktung dieser bedarf, wobei dann Worte wie USP fallen könnten, ist in den Neuen Heimatmuseen kaum existent. Trotz aller Marketinganlaufschwierigkeiten zeigt sich aber auch in allen Häusern, dass auch mit wenig Geld Raum für Veränderungen und Innovationen (a.k.a. Improvisationen) existiert, um- oder angebaut wird. Bei solchen Veränderungsmaßnahmen in den Neuen Heimatmuseen ist es oftmals doch eher entscheidend, wer die Entscheidungsgewalt über Veränderungen trägt, als wie viel Budget dafür derzeit zur Verfügung steht. Ohne Ideen und Jemanden, der verantwortlich ist, geht es nicht vorwärts und es kommt zur Blockade.

8.5 Steigerung der Effizienz der Organisationsstruktur

Als am Lötschentaler Museum die derzeitigen Leitungen den Museumsbetrieb übernahmen, wirkten noch viele andere Museumsmitarbeiter*innen an der

Entscheidungsfindung mit. Heute trifft die Leitung die wichtigen Entscheidungen fast ausschließlich allein. Nur in manchen Fällen bindet sie den Stiftungsrat ein, wenn es beispielsweise um finanziell große Entscheidungen geht. Bei speziellen Fachfragen werden Expert*innen eingebunden, die Leitung hat auch immer ein Ohr für Ideen und Anliegen von Museumsmitarbeiter*innen, Besuchenden und anderen Personen. Letztlich entscheidet aber sie, was am Museum passiert, auch hinsichtlich der Gestaltung der Ausstellungen. Die Entscheidungs pyramid hat in diesem Fall eine klare Spitze. Dies war nicht immer so. Über etwa zehn Jahre hinweg, seit dem Stellenantritt der derzeitigen Leitungen arbeiteten diese aktiv daran, sich als Entscheidende zu etablieren. Ein langwieriger und nicht immer einfacher Prozess, der aber letztlich zu einer eindeutigen Verteilung der Entscheidungsgewalt am Museum geführt hat (Interview Antonietti – Kalbermatten). Das Ende einer Entwicklung, die auch an den anderen Museen beobachtet werden kann.

Die Leitungen nehmen an den Museen zunehmend eine stärkere Position ein. Mehr und mehr sind sie es, die die wichtigen Entscheidungen an den Häusern allein treffen und damit auch die Entscheidungen hinsichtlich der Gestaltung der Ausstellungen. Die anderen Museumsakteur*innen, die an den Museen zeitweise starken Einfluss bei der Entscheidungsfindung hatten, rücken zunehmend in den Hintergrund.

Das Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt ist dabei nah am Beispiel des Lötchentaler Museums. An diesem haben, wie am Lötchentaler Museum, die Leitungen fast ausschließlich eigenständige Entscheidungsgewalt inne. Hier hatte die Leitung von der Eröffnung des Museums an eine sehr starke Position in der Entscheidungsfindung. Von der Kulturstiftung Schleswig-Flensburg eingesetzt, waren die Leitung und die wissenschaftliche Mitarbeiterin im Grunde stets nur dieser Rechenschaft schuldig. Zwar war es auch notwendig sich z.B. mit den Dorfbewohner*innen zu verständigen, die Entscheidungen über das Museum traf aber die Leitung, in Abstimmung mit der Kulturstiftung, ähnlich wie das Lötchentaler Museum mit dem Stiftungsrat. Der Arbeitskreis der Volkskundlichen Sammler*innen des Kreises Schleswig-Flensburg, der zu Beginn größeren Einfluss auf das Museum hatte, weil dieses auf seine Gegenstände als Objekte angewiesen war, ist heute, anders herum, angewiesen auf das Museum, um seine Objekte bewahren zu können. Die Leitungen nehmen diese nur noch in Ausnahmefällen an.

An den übrigen Museen bildet sich die Leitung zunehmend als starke Instanz in der Entscheidungsfindung heraus. Ein Grund dafür sind die Anforderungen der Geldgeber. Die Leitung im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel wird vom Nationalpark bezahlt. Dieser ist an einer professionellen Leitung interessiert. Eine Professionalisierung auf Leitungsebene ist also in diesem Fall wichtig für das Fortbestehen des Museums, das ohne die Unterstützung des Nationalparks voraussichtlich keine Zukunft hätte. Die Finanzierung über den Nationalpark verschafft der Leitung eine gewisse Unabhängigkeit vom Museumsverein, der lange Zeit die Entscheidungen am Museum getroffen hat. Zugleich ist die Leitung aber nicht unabhängig genug, um alle Entscheidungen eigenständig zu treffen. Der Einfluss des Museumsvereins ist nach wie vor groß. Der Verein erhält diesen Einfluss schon allein dadurch, dass er die Finanzen verwaltet und seine Mitglieder Empfang, Führungen, die Aufarbeitung der Depots und viele andere Aufgaben übernehmen. Ein weiterer Grund ist, dass die mit entscheidenden Museumsakteur*innen wissen, dass die Museumsleitung gewisse Freiheiten braucht, um gestalterisch handeln zu können. Am Handwerksmuseum Ovelgönne entscheidet die Leitung weitgehend über das Museum, z.B. die Ausstellungsgestaltung und das Veranstaltungsprogramm. Dies wurde ihr vom Heimat- und Kulturverein so aufgetragen. Komplette unabhängig ist die Leitung bei ihren Entscheidungen aber nicht. Der Verein schaltet sich ein, wenn er es für nötig hält und trifft auch eigenständige Entscheidungen über den Kopf der Leitung hinweg. Am Werratalmuseum entwickelte sich die starke Leitung dadurch, dass diese erkannte, dass dem mit entscheidenden Arbeitskreis die Druckmittel fehlten, um die Entscheidungsposition zu behalten. Nach dieser Erkenntnis war es ihr möglich sich unabhängig vom Arbeitskreis zu machen. Die Entscheidungsgewalt liegt seither bei der Leitung, die so nur noch größere Projekte mit der Ortsverwaltung abstimmen muss. Der neue Arbeitskreis, den sie gründete, dient ihr zur Unterstützung, hat aber keine Entscheidungsgewalt. Zur Frage, ob das Hinwegsetzen der Leitung über einen lange am Museum aktiven Verein richtig ist, gibt keine richtige oder falsche Antwort. Vergleichend wird seit Platons *Republik* argumentiert, dass ein Alleinherrscher im Sinne des Volkes, besser für das Funktionieren des Staates sei, als eine Demokratie. Einig sind sich die Leitungen und die anderen Museumsakteur*innen stets darin, dass die Museen sich verändern müssen, wenn sie in Zukunft bestehen wollen, ob sie dies nun wollen oder nicht.

Die Vorstellungen, wie diese Veränderungen aussehen, wie sie entstehen, wer sie erarbeitet, entscheidet, verantwortet und umsetzt, gehen dabei allerdings auseinander, was auch daran liegt, dass Vereinsmitglieder immer älter werden und modernere auf teilweise antiquierte Vorstellungen treffen. Sicher ist, dass dem Museum nicht geholfen ist, wenn die Beteiligten sich gegenseitig blockieren. Ein Problem, das sich offenbar in einem solchen Ausmaß findet, dass professionelle Museumsberater*innen sich ihm angenommen haben und Workshops zur Lösungsfindung anbieten.

8.6 Platz in der Gesellschaft? Mehr als Museum

Hinsichtlich des Vergleichs mit den ‚alten Heimatmuseen‘ zeigt sich, dass die Neuen Heimatmuseen über die Tradition der Umnutzung von Gebäuden mit zuvor anderen Funktionen auch weitere Punkte weiterführen. So z.B. die Mischnutzung von Museum und anderen Funktionen, z.B. zu Hochzeiten und anderen Veranstaltungen. Ein wesentlicher Unterschied zeigt sich darin, dass frühere Heimatmuseen teilweise nur aus Ausstellungen bestanden. So gesehen sind sie auch eher als Heimat-Ausstellungen zu benennen. Sie nahmen nur einen Teil der Häuser ein, in denen sie gezeigt wurden. Überwiegend wurden Räume der Gebäude von anderen Funktionen bestimmt (Schule, Rathaus, Gemeindehaus). Die Traditionslinien werden nicht bewusst verfolgt und angestrebt (keines der Museen zielt darauf ab, die Traditionslinien weiterzuführen), dass dies dennoch geschieht, ist den Museen nicht klar bewusst. Die Wahl der Gebäude kann aber auch darauf zurückgeführt werden, dass früher wie heute für solche Museumsgründungen am ehesten schon bestehende Gebäude zur Verfügung gestellt werden und wurden (um diese zu nutzen, nachdem sie außer Funktion geraten sind und um sie zu erhalten, auch wg. des Denkmalschutzes) und auch, um innerhalb der Gebietsreformen oder in der Region einen kulturellen Ort zu haben, der sich zentral der Geschichte widmet, ganz gleich ob nun der der Region, des Ortes oder einzelner Personen.

In ihrer Funktion haben sich die Museen zur Region hin geöffnet. Sie verstehen sich in der Regel als kulturelle Zentren und Anlaufstelle für die Geschichte der Region und streben einen Ausbau hinsichtlich dieser Funktion an. Dem zugrunde liegt ein Verständnis nach dem sie sich stärker als Regionalmuseum sehen, denn als Heimatmuseum. Der Begriff der ‚Heimat‘ wird in seiner aktuell exzessiven Verwendung unter der Prämisse einer Rückkehr zum Bodenständigen und Selbstgemachten akzeptiert und als Trend wird wohlwollend

konsumiert, wenn auch nicht intensiv aktiv verfolgt (Unewatt: Blumengärten, Bauernmarkt, ‚Manufaktur-Stil‘ in der Gestaltung des Dorfes und der Gaststätte).

Der Objektbestand der Museen stammt überwiegend aus der Gründungszeit. Nachdem den Museen seit der Gründung weniger gesammelt wurde. Erst in jüngerer Zeit zeigen die Museen ein Bestreben nach Einbindung aktueller Entwicklungen und Erweiterung der Sammlung um Objekte aktueller Geschichte.

Zusammenfassung der Herausforderungen

Die Sammlungen, Finanzen, Raum, (Corporate) Design, Organisation und der Platz in der Gesellschaft: Viele Herausforderungen werden von den Museumsakteur*innen als große Belastung wahrgenommen. Häufig empfinden sie diese als von außen an sie herangetragen und am falschen Maßstab gemessen. Bei genauerem Hinsehen, müssen diese Herausforderungen eventuell gar nicht alle perfekt gemeistert werden. Stagnation bereitet nicht den Weg in die Zukunft der Neuen Heimatmuseen, aber der ständige Vergleich von Äpfeln und Birnen – also Neuen Heimatmuseen und ‚großen Museen‘ – auch nicht. Heimatmuseen sind was sie sind, attraktiv in ihrer Unperfektheit; sie brauchen nicht so umfassende Finanzen, sondern ihr Potenzial liegt im Engagement der beteiligten Akteur*innen. Eine mit Herzblut gestaltete Ausstellung oder engagierte Führung von Zeitzeug*innen kann viel attraktiver sein, als der modernste Ausstellungsstandard mit Audiointerviews von Menschen, die nicht vor Ort sind. Sich Vorbilder zu suchen, sich inspirieren zu lassen und Kniffe anderer Museen abzuschauen schadet sicher nicht, sich zudem aber auf sich selbst zu besinnen und seine Stärken neu zu nutzen bringt sicherlich weiter als sich ständig selbst mit kleinem Selbstbewusstsein in den Schatten zu stellen. Das heißt nicht, dass die Museen sich nicht verändern, attraktiv machen und mit der Zeit gehen müssen, damit Besuchende kommen und sie als Orte in der Gesellschaft Bestand haben. Aber es heißt mit Sicherheit, dass sie es sich selbstbewusst leichter machen können.

9. Rückblick und Schlussfolgerungen

„Die Faszination liegt im Konkreten. Abstrakt sind Heimatmuseen Scheiße.“

(Kümmel-Schnur 2016)

Was mir Albert Kümmel-Schnur da in einem Gespräch im Sommer 2016 sagte, war vielleicht überspitzt, brachte mich aber immer wieder zum Nachdenken. Man lernt nichts über Heimatmuseen, wenn man sich ihnen von außen, aus der Distanz oder gar ‚vom hohen Roß‘ hinab nähert. Heimatmuseen sind, wie die Heimat selbst, nur aus der Nähe erfahrbar, wenn auch oft nur aus der Ferne wertzuschätzen. Der Blick muss also immer wechseln: man muss sich nah ran trauen, offen, neugierig, vielleicht auch mit dickem Fell. Und dann aber muss man sich wieder zurückziehen. Es ist ein Weg zwischen der Skylla der Provinz und des Provinziellen, all dem Kleinkrämerischen und Kleinkarierten, die das mit sich bringt, und der Charybis einer Museologie, die diese Museen bestenfalls als Restkategorie gelten lassen will und ihnen einen baldigen schnellen Tod voraussagt.

Meine Forschung begann mit vielen Vorurteilen, mit Klischees und Hypothesen zu meinem Themenfeld, das zu Beginn grob umrissen war als ‚Räume Neuer Heimatmuseen. Die Museen kannte ich zu diesem Zeitpunkt nur oberflächlich. Interessant waren sie aus dieser Perspektive. Aber faszinierend wurden sie erst mit der Zeit die ich an ihnen verbrachte und in der ich mich mit ihnen beschäftigte. Die untersuchten Museen sind sich in vielem ähnlich, aber nicht in allem gleich. Bei ungefähr jedem Vergleich der fünf Museen gibt es Abweichungen untereinander, die auf die individuellen Ausprägungen der Museen verweisen. Der Vergleich der Museen, der sich durch die Arbeit zieht, ist trotz der Individualität der Museen produktiv, da er einen Rahmen für viele Museen gibt, die wenig beachtet im Schatten der ‚großen Häuser‘ existieren. Über diese Grundlage hinaus geben die punktuellen, individuellen Vertiefungen zu den Museen ein Gefühl für die verborgenen Qualitäten der Museen, die durch genauere Beschäftigung mit den Museen hinter oberflächlichen Vorurteilen sichtbar werden. Insgesamt liefert die vorliegende Arbeit gemeinsame und einzigartige Ergebnisse in Bezug auf die fünf untersuchten Museen, hinsichtlich ihrer historischen Entwicklung, grundlegenden Charakteristika, Gebäudenutzung, Einrichtung und Veränderungen der Ausstellungen, Akteursstrukturen und zukünftigen Herausforderungen.

Aller Gegenüberstellung der fünf untersuchten Museen voran stand die Erkenntnis, dass Heimatmuseen in der Literatur eine Sonderstellung unter den Museen zugewiesen wird. Eine wenig vertiefte Erkenntnis, die sich vor allem darin ausprägt, dass Heimatmuseen anders sind als andere Museen. Gewinnbringend, um die Heimatmuseen genauer zu fassen war einerseits die Arbeit mit dem Begriff ‚Neue Heimatmuseen‘, andererseits das Herausarbeiten der Traditionslinien aus der Geschichte der Heimatmuseen und zum dritten die Auseinandersetzung mit dem Heimatbegriff. Entlang dieser drei Ansatzpunkte führte ich eine Reihe an für meine Forschung relevanten Eigenschaften zusammen hinsichtlich derer sich die fünf untersuchten Museen nahestehen. Es handelt sich um sowohl allgemein für Heimatmuseen als auch speziell mit deren Räumen in Verbindung stehende Eigenschaften. Diese Eigenschaften, die ich in den ersten beiden Kapiteln sowie in Kapitel fünf darstelle, bilden bereits grundlegende Ergebnisse für den Rest meiner Arbeit. Den Begriff ‚Neue Heimatmuseen‘ zu nutzen war hilfreich, um die Gruppe der untersuchten Museen in ihren Eigenschaften zu definieren, weiter auszudifferenzieren und abzustecken inwieweit sei repräsentativ für weitere Museen ist. Zu Beginn meiner Forschung waren Neue Heimatmuseen definiert als kleine Museen im ländlichen Raum, gegründet oder neu aufgestellt in den 80er Jahren, mit zumindest einer Spezialisierung auf (z.B. Handwerk), verstärkter Tendenz zur (Um-)Nutzung alter (Dorf-)Gebäude als Ausstellungsräumlichkeiten, verändertem Bezug zu Natur und Landschaft, der ökologische Aspekte in den Vordergrund rückt, die selbstreflexive Momente aufweisen, deren Sammlungen das Natur- und Kulturerbe einer Region repräsentieren und neue Sammlungsrichtungen darstellen. (Ellwanger/Speckels 2010, 1f)

Die angeführten Gemeinsamkeiten bestätigten sich im Rahmen meiner Forschung. Darüber hinaus konnte ich auf ihnen aufbauend weitere Charakteristika als Ergebnisse festhalten, allen voran die in Kapitel zwei vorgestellten Traditionslinien der Heimatmuseen. Entlang dieser Bahnen zeigt sich, dass sich Heimatmuseen inzwischen über einen lokalen Bezug hinauszunehmend mit der Region beschäftigen. Sie dehnen also ihren Bezugsraum aus. Den universellen Informations-Anspruchs hinsichtlich ihrer Umgebung, den die Museen alle zeigen, weiten sie dabei ebenfalls aus – das ‚lokale Universum‘ wird zum ‚regionalen Universum‘, die Gegenstände in den Ausstellungen mit weitgreifenderen Erzählungen und

Bedeutungen belegt. Als weitere Charakteristika zeigt sich entlang der Traditionslinien, dass Heimatmuseen männliche Gründer haben, in etwas alle Gebäudetypen nutzen an die sie gelangen können⁷⁶ und, das für die jüngste Zeit, dass sie derzeit in der Krise stecken.

In Gesamtbetrachtung hat es sich für meine Arbeit bewährt den Begriff ‚Neue Heimatmuseen‘ als Fragerichtung zu verwenden. Zwar bietet er zu viele Überschneidungen mit anderen Benennungen, um als trennscharfe Definition einer klaren, einheitlichen Gruppe zu dienen, aber er bietet sich als Orientierung an, um die sich überschneidenden Museumstypen, die zusammenfallen oder aneinander angrenzen, klarer zu kategorisieren und abzugrenzen. Dies ist zwar keine endgültige Lösung um all die sich ähnelnden Museen komplett erfassen können, aber zumindest ein weiterer Schritt hin zu einheitlicheren, klareren Kategorien, die im besten Fall auch international Bestand haben. Der Heimatbegriff war in Zusammenhang mit der Arbeit mit dem Begriff ‚Neue Heimatmuseen‘ hilfreich, um zu erkennen, auf was die Museen sich beziehen und was die Museumsakteur*innen mit ihnen verbinden, wie weit sie räumlich ausgreifen und was die Eckpunkte ihrer Inhalte sind und in welchem Bewusstsein sie geschaffen wurden. Vor dem eingeführten theoretischen Hintergrund bewegte ich mich gefühlt immer wieder in der kleinräumigen Lebenswelt die Korfkamp anführt, von der sich die Museumsakteur*innen Geborgenheit und Sicherheit erhoffen. (Korfkamp, 2014, 6)

Den festgehaltenen Charakteristika ist gemeinsam, dass sie in Zusammenhang mit den Räumen stehen, auch wenn sie dabei teilweise über die Architektur hinausgehen. Die Gebäude prägen die Entwicklung der Museen und die Entstehung der Ausstellungen. Sie sind Grundlage für beides. Mit ihnen muss stets gearbeitet werden und sie sind schwer zu verändern. Darum beziehen sich die festgehaltenen Charakteristika auf die Architektur direkt. Da jedoch nicht einfach die Gebäude die Ausstellungen prägen, sondern die

⁷⁶ Allein die fünf untersuchten Museen nutzen mehr als ein Dutzend unterschiedlicher Gebäudetypen. In der durchgeführten Umfrage unter Vergleichsmuseen waren es etwa 35: Gerichts- und Gefängnisstandort, Pfarrhaus, Verwaltungsgebäude, Werkskaufhaus eines Hochofenwerkes, Schmiede, Sommerresidenz, Windmühle, Gebäude der Stadtwerke, Schulhaus, Bürgerliches Wohnhaus, Villa, Burg, Zollpackhaus und Zollamt, Rathaus, Metallgießerei, Bäckerei, Nebenerwerbslandwirtschaft, Speicher, Hökerei/Kaufhaus, Unterkunft für Umsiedler, Bürgerhaus, Pastorat, Schlachtereier, Forsthaus, Bauerngehöft, Militärdepot, Amtshaus, Metallwerkstatt, Feuerwehrhaus, Gutshaus, Gewerbe, Lehrerwohnhaus, Städt. Sparkasse, Jugendzentrum, Landwirtschaftlicher Betrieb. (Preller 2014a)

Entstehungsprozesse der Museen und Ausstellungen darüber hinausgehen, gehen auch die Charakteristika über die Architektur hinaus. Aus diesem Grund machte es auch Sinn, die Räume über die Architektur, also ihre materielle Komponente zu untersuchen.

Die Museen entstanden alle aus privaten Initiativen vorwiegend männlicher Gründer. Unterstützt wurde die Entstehung von fachlichen Experten, Organisationen und Privatpersonen sowie in jedem Fall von den Gemeinden, in der die Museen liegen. Die Wege zur Umsetzung der Museumsidee und der Aufbau der Museen prägen sich zwischen Gruppenprozessen und starken Einzelpersonen, angeleiteter Laienarbeit und professioneller Teamarbeit aus. Erste Sammlungen waren für die Gründung der Museen von zweierlei Bedeutung: entweder waren sie ausschlaggebend für die Museumsgründung oder die Museen bauten zwar auf ihnen auf, wären aber auch ohne die erste Sammlung gegründet worden.

Als Kerngebäude dienen Gebäude, die zum einen meist bereits in Verbindung mit der Museumsidee standen, zum anderen ihre ursprüngliche Funktion verloren hatten und dadurch eine neue Besetzung als Museum frei werden. Außer dem Neubau des Lötschentaler Museums wurden alle als Museen genutzten Gebäude vor dem 19. Jahrhundert errichtet. Über die Kerngebäude hinaus wurden alle Museen seit ihrer Gründung um weitere Gebäude oder Räume erweitert. Die Museumsgebäude heben sich aufgrund ihrer Bauweise und vorherigen Funktionen von den übrigen Gebäuden vor Ort ab und sind in der Ortsmitte angesiedelt. Die Ortschaften selbst wiederum, befinden sich in Tourismusregionen. In ihren Ausstellungen beziehen sich alle Museen auf die sie unmittelbar umgebende Region. Sie verstehen sich dabei als zentralen Anlauf- und Informationspunkte für die Region. Über die von ihnen genutzten Außenbereiche und dort platzierte Ausstellungshinweise werden fließende Übergänge zum Museumserlebnis geschaffen und Vorbeigehende eingebunden. Im Abgleich mit Idealvorstellungen von Museumsgebäuden zeigen sich die genutzten Gebäude ‚untypisch‘. Sieben Punkte machen das Untypische aus: die Wege, durch die Ausstellungsräume, Durchblicke, die präsenste Gebäudearchitektur und Infrastruktur, die Grundrisse der Räume, Denkmalschutz, Klima und – zusammengekommen – Schwellen, Schleusen und weitere Hindernisse.

Wege durch die Ausstellung verlaufen nie als komplette Rundwege, sondern beinhalten stets auch Kreuzungen und Sackgassen. Treppen sowie Ein- und Ausgänge werden von den

Besuchenden immer doppelt begangen. Erzählstränge in den Ausstellungen werden durch den Verlauf der Wege beeinflusst. Geradlinige Narrationen werden gebrochen, und es ergeben sich ungeplante Erzählungen mit vielen Prolepsen und Analepsen. Durchblicke zwischen den Räumen, in Form von Fenstern und Türen brechen und ergänzen die Erzählstruktur der Ausstellungen zusätzlich. Die Gebäudearchitektur führt zu vielen Verweisen in den Ausstellungen und zu Bezügen zum Außenraum. Die Architektur der Museumsgebäude ist in den Ausstellungen sehr präsent. Infrastrukturelle Elemente sind in den Räumen sichtbar. Beides, die Architektur und die Infrastruktur mischen sich ungewöhnlich häufig mit den Ausstellungselementen. Jeder der Räume der Museen ist schon allein architektonisch, durch Grundriss und Größe individuell. Zudem variiert die Höhe der Räume. Die Verwinkelung der Räume erfordert Einpassungen der Ausstellungsarchitektur und führt zur Untergliederung und Aufspaltung von Themenbereichen. Unterschiedliche Böden bringen zusätzlich Begrenzungen und Verbindungen zwischen Bereichen in die Räume. Manche der Museumsgebäude sind denkmalgeschützt. Dass manche der Museumsgebäude denkmalgeschützt sind schränkt das Bearbeiten der Gebäude ein, wenn der Denkmalschutz den Umbau von Gebäudeteilen oder das Bearbeiten von Wänden oder einzelnen Architekturelementen verbietet. Das Klima in den Räumen beeinflusst welche Objekte ausgestellt werden, wenn anfällige Objekte es aufgrund von klimatischen Bedingungen nicht ausgestellt werden. Zudem beeinflusst das Klima auch die Öffnungszeiten der Museen, die zwischen der Frage, wann es in den Räumen erträglich ist, der Tourismussaison in der jeweiligen Region, den Vorstellungen der Akteur*innen dafür, wann das Öffnen sinnvoll ist und das Museum für den Publikumsbetrieb besetzt sein kann sowie Vorstellungen der Geldgeber ausgehandelt werden. Flexibel zeigen sich alle Museen, indem sie zusätzlich zu den Öffnungszeiten nach Voranmeldung für Besuchende öffnen. Im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt führt die Kälte im Winter zu Veränderungen der Ausstellungen, weil Teile der Ausstellungen abgebaut werden müssen und beim Wiederaufbau über das Jahr hinweg gesammelte Ideen umgesetzt werden.

Die Räume der Gebäude werden alle bearbeitet, bevor in ihnen ausgestellt wird. Die Architektur der Gebäude stellt dabei Anforderungen, denen die Museumsmacher*innen bei

der Einrichtung der Ausstellungen begegnen müssen. Unter Berücksichtigung der Eigenschaften der Gebäude werden in vier Schritten Ausstellungen geschaffen: Es werden Vorbereitungsmaßnahmen getroffen, die Räume werden mit Gestaltungsmitteln und Ausstellungsmöbeln eingerichtet, es werden Inhalte eingefügt und Navigationselemente ergänzt.

Im Zuge der vorbereitenden Maßnahmen maximieren die Museumsakteur*innen Ausstellungsflächen, indem Fenster und Treppenhäuser verschlossen werden. Durch das Verschließen wird vor allem Wandfläche gewonnen, die dann als Ausstellungsfläche genutzt wird. Brandschutz wird installiert und es werden Bereiche gekennzeichnet, die nicht von Besuchenden begangen werden sollen. Nach Möglichkeit wird die Beleuchtung verbessert. Über die vorbereitenden Maßnahmen kommen unabdingbar Störelemente in den Räumen hinzu, vor allem in Form von Brandschutzeinrichtungen, aber beispielsweise auch durch Bewegungsmelder, Sicherheitstüren und Beleuchtung. Funktionsräume und Bereiche für Besuchende werden abgeteilt, um klare Arbeitsbereiche zu schaffen. Objektschutz erfolgt im Zuge der vorbereitenden Maßnahmen vor allem für die wichtigsten und wertvollsten Objekte. Alle Objekte können nicht gesichert werden. Der Aufwand wäre für die Museen zu hoch. Eine ‚Gesamtsicherung‘ ist aber auch gar nicht erwünscht. Den Besuchenden wird vertraut und bisher sind keine Objekte gestohlen worden. Vielmehr gibt es eine Tendenz dazu Sicherungen zu reduzieren, damit die Besucher näher und direkter an die Objekte herankommen. Außenräume werden in der Vorbereitung mit Hinweisen zum Museum versehen. Perfekt optimiert werden die Räume insgesamt nicht. Zwischen Wunsch und Möglichkeit klafft immer eine Lücke. In ihrer Gestaltung werden die Räume nicht ‚aus einem Guss‘ optimiert, vielmehr kommt es zu raumspezifischen Einzellösungen.

Unter den Museumsakteur*innen herrscht ein Raumverständnis vor, demnach die Gebäude mehr als Hülle angesehen werden, nicht als bestimmende Instanz. Dass die Gebäude auch mitwirken, wird wenig beachtet und wenig gezielt genutzt. Am deutlichsten zeigt sich ein Verständnis dafür am Lötschentaler Museum. Sonst gibt es dafür keine Hinweise, dass von der Einflussnahme der Gebäude ausgehend an deren Einrichtung herangegangen wird. Raum mit Martina Löw sowohl als materiell wie symbolisch zu verstehen gab mir einen theoretisch-methodischen Rahmen, um die Ausstellungen auch in ihrer Bedeutung zu

analysieren und nicht lediglich in ihrer physischen Gemachtheit zu sehen. Die Ausstellungen füllen nicht nur materiell die Räume des Museums, sondern sind auch ein Teil der Lebensgeschichte der Museumsakteur*innen. Dass die Räumlichkeiten selbst als Aktanten auftreten zeigt sich daran, dass sie durch ihre Architektur Vorgaben machen, auf die die Museumsmitarbeiter*innen reagieren. So wird etwa ein Bild in eine Nische gehängt, weil es dort genau hineinpasst: Von den Maßen, nicht vom Inhalt.

Ausstellungen als Medien und Instrumente der Wissensvermittlung zu betrachten half mir zu analysieren wie die Museumsmitarbeiter*innen die Ausstellungen vorbereiten und einrichten. Insgesamt herrscht bei der Gestaltung der Ausstellungen Uneinheitlichkeit. Ein gewisses Maß an Improvisation und Mischung von unterschiedlichen Stilen ist geduldet und wird teils als charmant aufgefasst. Erneuerungen sind hierarchisch gegliedert. Die entstandenen Ausstellungen sind sehr dicht, manchmal auch einfach voll. Übervoll. Die Gestaltungsweisen der Museen lassen sich einerseits als einem Palimpsest ähnliche Schichtung, als postmoderne Camouflage, modular und zunehmend reduziert beschreiben. Andererseits gibt es auch Bereiche aus einem Guss oder Ausstellungen, die eine klassische Museumspräsentation mit künstlerischer Gestaltung kombinieren.

Die Ausstellungen entwickeln sich zwischen Planung und Zufall, in Wechselwirkung zwischen den Akteur*innen, der Architektur und den Ausstellungselementen, die in die Räume eingefügt wurden. Die Elemente der Ausstellungen können hinsichtlich ihrer Veränderbarkeit in *fixe Elemente, stabile Elemente, mobile Elemente* und *fluide Elemente unterschieden werden*. Ihre Geschichte ist den Museen unterschiedlich wichtig und ihre Entstehung thematisieren die Museen innerhalb der Ausstellungen vorwiegend nur an wenigen Punkten, mit Ausnahme des Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt. Während dort die Geschichte der Gebäude und damit des Museums in den Ausstellungen sehr präsent gemacht wird, geschieht dies in den anderen Museen nur punktuell, am meisten noch in Ovelgönne.

Insgesamt lassen die Räume wenig Fläche für Ausstellungen. Die Raummitte kann oft nicht genutzt werden und durch Türen und Fenster bleiben wenige Wände zur Verfügung. Die Grundrisse nehmen zusätzlich Fläche, weil sie oft nicht rechteckig sind. Die Architektur der Gebäude bringt viele Brüche mit sich, die sich in den Ausstellungen und später in der Rezeption der Ausstellungen fortsetzen. Große Objekte passen oft gar nicht erst in die

Gebäude, was auch die Sammlungspolitik der Museen beeinflusst, die auf Großobjekte eher verzichten. Eine Ausnahme stellt das Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt dar, wo mehr Platz vorhanden ist. Denkmalschutz und Klima kommen teilweise zusätzlich beeinflussend hinzu und schränken die Möglichkeiten der Einrichtung der Ausstellungen zusätzlich ein. Ausnahmslos jeder Raum muss aufgrund seiner Eigenheiten individuell gestaltet werden.

Auch bei der Entwicklung vom Raum zur Ausstellung kommt es zu raumspezifischen Einzellösungen. Die Räumlichkeiten wirken sich auf die Positionierung von Ausstellungselementen aus, was sich wiederum auf die weitere Ausgestaltung auswirkt. ‚Typische‘ Gestaltungsweisen können dabei nicht immer von Vorbildern übernommen werden. Trends fließen darum nur bedingt mit in die Gestaltung der Ausstellungen ein. Manche Gestaltungsweisen, z.B. Displays, die auf Abstand von den Objekten setzen oder Präsentationen in der Raummitte funktionieren in den Gebäuden der Museen schlicht nicht, oder nur in angepasster Form, andere Trends, wie der vermehrte Einsatz digitaler Medien oder ein durchgängiges Design sind nicht finanzierbar oder zwar punktuell von den Museumsakteur*innen vorstellbar, aber nicht durchgängig. Die Ausstellungen setzen sich aus Elementen zusammen, die ihrem Typ nach für Museen absolut gewöhnlich sind. Machart, Anzahl, Zusammenstellung, Dichte im Raum, Anordnung sind allerdings besonders. Über die Zeit entsteht eine heterogene Mischung von Elementen aus unterschiedlichen Zeiten. An Vermittlungselementen finden sich an den Museen vor allem Karten, Dioramen, Modelle, Themenräume, die lebensgroße Situationen nachbilden sowie Medienstationen. Hands-on Elemente gibt es in den Ausstellungen nur wenige und den Besuchenden ist das Anfassen der Objekte nicht explizit erlaubt. Die Museumsakteur*innen bedienen sich mancher Exponate bei ihren Führungen. Viele der Vermittlungselemente sind handgemacht, was eine weitere Besonderheit ist. Die handgemachten Vermittlungselemente sind die langlebigsten Elemente der Ausstellungen. Sie beziehen sich stets explizit bezogen auf Territorien. Wie die Vermittlungselemente entstehen auch Einbauten und Präsentationsmöbel teilweise in Eigenbau, was eine starke persönliche Verbindung der Museumsakteur*innen zu diesen Ausstellungselementen mit sich bringt. Texte und Tafeln werden auf zweierlei Weisen eingesetzt. Entweder sie liefern als eigenständige Objekte Informationen innerhalb von Ausstellungsbereichen oder sie tun

dies als Ergänzungen zu den Objekten. Die Texte an den Museen sind nicht einheitlich: Die Museen arbeiten individuell mit unterschiedlichen Textebenen. Innerhalb der Museen unterscheiden sich diese nicht selten Raum zu Raum. Die Objekte in den Ausstellungen lassen sich in zentrale, ergänzende und verbindende Objekte unterscheiden. Letztere verbinden Ausstellungsbereiche indem sie immer wieder in den Ausstellungen zu finden sind oder indem über sie bestimmte Materialien immer wieder auftauchen. Objekte grenzen auch Ausstellungsbereiche ab, die allein durch ihre Gestaltung nicht voneinander unterschieden werden könnten. Insgesamt gibt es an den Museen innerhalb der Ausstellungen keine stringente Navigation. Die Räume selbst geben keine eindeutigen Laufrichtungen vor, die eingesetzten Navigationselemente konkurrieren miteinander. In jedem Museum werden die Besuchenden persönlich empfangen und bekommen eine Einführung. Persönliche Vermittlung in Form von Führungen ist zentrale Praxis aller Museen.

Neue, individuelle Lösungen, die bei der Einrichtung der Ausstellungen gefunden werden, brechen mit den Gewohnheiten, die sich Besuchende beim Besuch ‚typischer‘ Museen angeeignet haben. Die Bewegungsmöglichkeiten von Besuchenden werden durch viele Schleusen, Schwellen und Hindernisse auf die Probe gestellt. Manche Räume sind für bewegungseingeschränkte Personen nicht oder nur schwer begehbar.

Bei den Veränderungen der Ausstellungen gibt es eine Entwicklung hin zu getrennten Funktionen. Diese ‚Entzerrung‘ der Funktionen bringt allerdings keine nutzbaren Freiräume; Die Räume bleiben weiterhin komplett genutzt. Auch insgesamt bleiben die Raumcharakteristika erhalten. Bei den festgestellten Veränderungen zeigte sich darüber hinaus, dass bestehende Elemente wiederverwendet werden, es nur partiell zu Einheitlichkeit kommt und dass der Umgang mit den Räumen für die Museumsakteur*innen mit der Zeit gewohnt wird.

Einmal eingerichtet verändern sich die Ausstellungen nie komplett. Die Veränderungen erfolgen schritt- und bereichsweise, entweder durch die Ersetzung bestehender Elemente oder durch ihre Ergänzung. An jedem Museum wurde mindestens einmal die Ausstellung umgearbeitet, in der Regel in Zusammenhang mit Erweiterungen der Räume. An den fünf Kernmuseen zeigte sich, dass die Mischnutzung von Räumen zwar weniger wird, wenn

mehr Räume hinzukommen, dass sie aber an allen Museen auch über jegliche räumliche Erweiterung hinaus weiter praktiziert wird. Die Erzählungen und Darstellungen der Museumsgeschichten zeigen, dass auch die Weiterentwicklungen, wie schon die Entstehung der Museen von Zufällen durchzogen sind. Diese Zufälle spielen bei der Entstehung der Museen eine große Rolle. Sie fallen mit Planungsprozessen zusammen, so dass sich die Museen zwischen Planung und Zufall entwickeln. Frei werdende Gebäude, kurzfristig zur Verfügung stehende (finanzielle und personelle) Mittel, kurzfristig an die Museen gelangte Objekte und Konvolute, die eine Würdigung durch Ausstellung verlangen, zum Teil in Kombination. Solche Zufälle begleiten die zentralen Entwicklungsschritte der Museen.

Während des Forschungsverlaufs konnte ich Veränderungen an allen fünf Museen beobachten: Im Lötschentaler Museum brachte der Wunsch nach Entwicklung Planung hervor, die auf kurzfristige Gelegenheit traf, als Gelder für den Museumsumbau nutzbar wurden. So konnte die neue Dauerausstellung früher als gedacht realisiert werden, Im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt ermöglicht gewohnter Umgang mit den Räumen einerseits routinierte Veränderung, wenn jedes Jahr aufgrund der Kälte Ausstellungsbereiche abgebaut und neu wiederaufgebaut werden. Andererseits ermöglicht es der ebenso routinierte Umgang mit den Räumen auf Neueingänge kurzfristig mit Ausstellungen zu reagieren, da die Museumsakteur*innen um freie Flächen wissen und diese kurzfristig einrichten können. Kälte und Freiraum schaffen hier Gelegenheit, die mit Gewohnheit und Habitus zusammengeht. Im Werratalmuseum Gerstungen verband sich das Wissen um die Bestände mit einem Bestreben nach Strukturiertheit und der Unterstützung von außen. Diese Kombination führte zur Erweiterung des Ausstellungsbereichs der Werrakeramik die als Alleinstellungsmerkmal erkannt worden war. Am Handwerksmuseum Ovelgönne zeigt sich, dass auch mehrere Instanzen zugleich Entscheidungen treffen können, die das Museum produktiv verändern, auch auf völlig unterschiedliche Arbeitsweisen. Während die Leitung die Dauerausstellung schrittweise fertig stellte füllte der Heimat- und Kulturverein einen Raum des Museums durch den Ankauf der Apotheke quasi ‚mit einem Schlag‘ neu. Im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel ermöglichte die sukzessive Lösung von der Ausstellung in einem Raum zusammen mit der Auseinandersetzung mit der Sammlung eine neue Präsentation in Form

des Schaudepots. Das Loslösen von der alten Ausstellung und die Beschäftigung mit der Sammlung sind den Mitarbeiter*innen zuzuschreiben, die Einrichtung des Schaudepots der Leitung. So gesehen ist dies eine gelungene Zusammenarbeit der oft nicht einfachen Konstellation.

Entscheidend für die Entwicklungen der Museen sind stets die beteiligten Akteur*innen. Hinsichtlich der Akteursstruktur sind vier Punkte besonders auffällig: viele der Akteur*innen wirken ehrenamtlich an den Museen mit, jedes Museum hat inzwischen mindestens eine bezahlte Leitungsstelle, gegenüber den männlichen Gründern sind heute vor allem Frauen als Museumsleitungen eingesetzt oder Teil eines zweiköpfigen Leitungsteams, die Leitungen besitzen einen zum Museum passenden akademischen Hintergrund und die Museen richten sich zunehmend an als für Museen als professionell geltenden Maßstäben aus indem sie von einer organischen zu einer strukturierten Arbeitsweise übergehen. Die veränderte Arbeitsweise lässt sich mit Jannelli (2003) und Levi-Strauss (1969) auch als Tendenz von der Arbeitsweise des Bricoleurs hin zu der des Ingenieurs fassen. Dieser Wechsel bringt eine stärkere Strukturiertheit mit sich, die sich auch in den Ausstellungen widerspiegelt.

Professionalisierung erfolgt aber nicht nur über die Ausrichtung an Richtlinien, sondern vor allem durch professionelle und professionalisierte Leitungen in Entscheidungsposition, die Entscheidungen zunehmend unabhängig von anderen Akteur*innen treffen und langfristig an den Häusern beschäftigt sind. Auf solche langfristig am Museum beschäftigten und ausgebildeten Leitungen ist zurückzuführen, dass das Lötschentaler Museum und das Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt, bspw. vom Beirat des Forschungsprojekts und in der Wahrnehmung der anderen Museumsleitungen, als am professionellsten angesehen werden. Im Lötschentaler Museum ist das Leitungsteam seit mehr als zehn Jahren unverändert, im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt seit der Eröffnung des Museums. Die anderen Museen befinden sich in Zwischenstadien, in denen zwar die Leitung eine starke Position besitzt, aber auch viel mit den anderen Museumsakteur*innen ausgehandelt wird. Am Handwerksmuseum Ovelgönne zeigt sich diesbezüglich, dass mehrere Instanzen zugleich an einem Museum entscheiden können, nämlich die Leitung ebenso wie der Heimat- und Kulturverein. Am Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel kommt es

teilweise zu gemeinsamen Entscheidungen, aber ebenso auch zu Blockaden, da die Entscheidungsgewalt nicht klar ausgehandelt ist.

Über die Professionalisierung der Leitungen hinaus wird versucht, wie ein ‚richtiges‘ Museum zu sein, nicht das staubige Image zu bedienen, das dem Heimatmuseum und der Heimatstube anhaftet. Auf der Ebene des Personals zeigt sich dies im Ansatz, das Personal anhand von Schulungen, Fortbildungen und Veranstaltungen zur Weiterbildung zu professionalisieren. Auf Gestaltungsebene wird sich an großen Museen und aktuellen Trends orientiert, die verzögert an die Neuen Heimatmuseen kommen. Der Einsatz von Farben wird übernommen aus dem Kunstmuseum, das Verlegen von Teppichböden und das Anfertigen von Dioramen aus dem Naturkundemuseum, der Medieneinsatz bzw. der Wunsch danach – z.B. der Einsatz von QR-Codes im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt, von Videos und Hörstationen im Lötschentaler Museum sowie Hörstationen und dem Zeitrad im Handwerksmuseum Ovelgönne – ist an vorherrschenden Trends in großen Museen orientiert. Auch das ‚Ausdünnen‘ der Ausstellungen durch weniger Objekte, wie beispielsweise im Lötschentaler Museum, der Aufbau eines Schaudepots, wie im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel und schausammlungsartiger Präsentation, wie im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel und im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt, sind Trends, die von anderen Museen übernommen werden. Ebenso die interaktive Wissensvermittlung, die in der Neukonzeption am Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel stark gemacht wird und beispielsweise über das Zeitrad im Handwerksmuseum Ovelgönne vorhanden ist, folgt solchen Trends. Teilweise orientieren sich die Museen zudem an Richtlinien wie denen der ICOM und Museumsverbänden, aber auch an anderen Vorgaben: Das Lötschentaler Museum richtet sich bewusst an ICOM-Richtlinien aus, zudem an den Richtlinien des ‚Verbandes der Museen der Schweiz‘, der ‚Vereinigung der Walliser Museen‘ und dem ‚Museumsnetz Wallis‘, in denen es Mitglied ist oder mit denen es als Partner zusammenarbeitet. Das Werratalmuseum Gerstungen orientiert sich vor allem am Museumsbund Thüringen, der wiederum am DMB und der ICOM orientiert ist. Das Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel hat die Zertifizierung durch den Museumsverband Bremen-Niedersachsen durchlaufen und ist an den Richtlinien des Nationalparks Wattenmeer orientiert. Das Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt sieht

die unterschiedlichen Richtlinien, die für Museen existieren, als für die kleinen Museen ohnehin nicht erfüllbar an. Dennoch ist die Vorstellung von professioneller Museumsarbeit eine der in der den Richtlinien ähnliche, auch wenn die Erfüllung der Richtlinien nicht aktiv angestrebt wird.

Meist empfinden die Museen Richtlinien als Druck, weil sie sich auf diese Weise in Konkurrenz mit größeren Museen gestellt sehen, die die Auflagen erfüllen und durch mehr Mittel und Unterstützung professioneller arbeiten können. In diesem Zusammenhang erwähnen sie auch Anforderungen an professionelle Arbeit, die indirekt an die Museen herangetragen werden und den Druck erhöhen, beispielsweise durch Besuchende, die Anderes gewohnt sind oder Gemeinden, die mit Besuchendenzahlen argumentieren und mit Vorstellungen professioneller Museumsarbeit. Auch die Akteur*innen des Lötschentaler Museums denen die Richtlinien der ICOM als Orientierung für ihre Arbeit dienen, sehen für die Neuen Heimatmuseen und auch vergleichbare Häuser andere Qualitäten als herausragend, die über Richtlinien und Zertifizierungen nicht erfasst werden, z.B. Heimeligkeit, Überschaubarkeit, Gemütlichkeit, das Individuelle, Persönliche, etwas Rumpelige im Gegensatz zu den großen Häusern. Es werden also insgesamt Empfehlungen, die unabhängig von den untersuchten Museen entwickelt und ausgesprochen wurden verfolgt oder sind zumindest präsent und haben dadurch Einfluss auf die Entwicklung der Museen.

Trotz der veränderten Arbeitsweise und der Ausrichtung an Maßstäben, die als professionell gelten, bleibt die Zukunft der Museen weitgehend offen. Die Herausforderungen, denen sie sich in Zukunft stellen (müssen) haben sie teilweise selbst gewählt, teilweise werden sie von den Museumsakteur*innen als von außen auferlegt empfunden. Die zentralen Herausforderungen sind die Erschließung der Bestände, der Umgang mit der Raumstruktur der Museen, der Bereich Ökonomie und Marketing, die Organisationsstruktur der Museen und die Frage nach dem Platz in der Gesellschaft.

Handreichungen à la Eidmann geben diesen Institutionen heute keine Orientierung mehr für die Zukunft. Sie helfen, die Museen zu verstehen, ebenso, wie es der Blick in ihre Geschichte tut. Aber darüber hinaus erfordert das Verstehen Auseinandersetzung: Wege und Lösungen müssen entwickelt werden, man bekommt nicht alles vorgekaut. Die

Forschung hält den Museen derzeit nur wenige Spiegel vor, aus denen sie lernen könnten. Forscher*innen gegenüber sind die Museumsakteur*innen eher skeptisch. Sie vermuten, dass diese denn nur *über* die Museen sprechen wollen, anstatt *mit* ihnen; nur Forschungsobjekt will man nicht sein. Das gilt aber für jede Arbeit mit ethnographischen Anteilen: das Feld hat den Feldforscher, die Feldforscherin nicht gesucht und braucht sie – scheinbar – nicht. Erkennt, dass man sich wirklich interessiert, so wie mir als Forschendem glücklicherweise erging, ist man stolz über die Aufmerksamkeit und sieht diese als Bestätigung für die Wichtigkeit der Museen. Und tatsächlich beeindruckt die Aufmerksamkeit durch die Forschung auch Außenstehende, wie beispielsweise den Bürgermeister in Gerstungen. Da ist man als Bürgermeister stolz auf das Museum, auch wenn man in der Kneipe nach dem dritten Bier nicht weiß, ob man das Museum langfristig unterstützen kann: „Wissen Sie, alle wollen irgendwas. Die einen wollen Straßen, die anderen wollen Sport, und wieder andere wollen Heimatmuseum. Und für nichts ist Geld da.“ (informelles Gespräch Hartung 2013) Solchen Aussagen gilt es als Heimatmuseum selbstbewusst entgegenzutreten mit dem Wissen um den eigenen Wert und Kreativität, die die Stärken der Heimatmuseen nutzt, anstatt nur die Fehler zu sehen. Wege in die Zukunft gibt es viele; Eigeninitiative ist gefragt. Hinsichtlich der Krise zeigte sich, dass die Museen der Frage nach ihrer Zukunft an unterschiedlichen Punkten und mit verschiedenen Ansätzen begegnen. Während das Lötschentaler Museum mit Strukturierung und Planung die Zukunft angeht wird beispielsweise am Handwerksmuseum Ovelgönne eins nach dem anderen abgearbeitet und dann weiter gesehen: Erst die Dauerausstellung, dann das nächste und um den Freiraum dafür zu gewinnen nur noch eine Sonderausstellung im Jahr. Im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt besteht eine konkrete Idee, um die Region neu zu hinterfragen. Karen Precht würde gerne Interviews mit Jugendlichen führen, die beschlossen haben in Angeln zu bleiben. Sie möchte wissen, was sie dazu bewegt und was sie vorhaben während die anderen jungen Leute wegziehen. Im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel setzt man auf eine neue Dauerausstellung, im Werratalmuseum Gerstungen erst einmal auf die Werrakeramik und eine Anbindung an den Tourismus. So sind die Vorgehensweisen unterschiedlich, um dem Krisenzustand zu begegnen. Die Voraussetzungen, um die Museen attraktiv zu machen, sind bei genauer Betrachtung gut. Geld ist dabei weniger wichtig als Ideen und Menschen vor Ort, die sich mit den Museen

identifizieren und gerade das ‚heimelige‘ die Nähe zum alltäglichen und nahen, das auch Orhan Pamuk (2014) für die Zukunft der Museen herausstellt könnten tatsächlich das sein, was die Neuen Heimatmuseen attraktiv macht.

10. Ausblick

Ich komme gern aufs Land. Wenn ich mich heute durch Dörfer bewege, sehe ich, oder besser, ahne ich in den Scheunen, Häusern und Ställen die verborgenen Sammlungen und versteckten Kleinmuseen. In den Köpfen der Menschen kann ich mir das Engagement dafür vorstellen die ihnen lieb und teuer geworden Erinnerungen ihres Ortes festzuhalten und andere Menschen daran teilhaben zu lassen; kann mir das Interesse vorstellen, an den Dingen, die den anderen Menschen, wenn sie sie überhaupt wahrnehmen, unwichtig erscheinen. Ich bin fast sehnsüchtig, danach zu sehen, wie die Menschen ihre Ideen in verzwickte Raumsituationen einbringen. Freue mich darauf, Geschichten erzählt zu bekommen oder selbst welche zu erkennen.

Heimatismuseen sind immer nur so trocken, wie die Menschen die ihre Geschichten erzählen. Und die Menschen sind es, die darüber entscheiden, wie ein Museum ist. Egal wie sehr die Architektur, die Objekte oder die Elemente der Ausstellung mitwirken. Mit den Akteur*innen steht und fällt das Museum. Unterstützt werden kann es durch Wissen um sich selbst und durch eine ersthafte Beschäftigung mit den Museen als besondere Ausprägung, die nicht weniger zu leisten vermag als alle anderen: Wissen zu produzieren.

Das grobe Muster, das sich aus dem Vergleich der untersuchten Museen ergibt bietet eine bisher nicht verschriftlichte Grundlage und Orientierung hinsichtlich Museumsräumen. Wer Heimatismuseen kennt erkennt vieles wieder, so ging es mir bei jedem Gespräch, Vortrag und Workshop. Nun ist es festgehalten, kann reaktiviert und weiter genutzt werden.

Auf museumspraktischer Ebene bietet sich durch meine Untersuchung die Chance, Erkenntnisse gezielt in der Museumsarbeit anzuwenden. Die Museen können sich über die Arbeit selbst reflektieren und so besser kennenzulernen, ebenso durch die aus dem Forschungsprojekt hervorgegangenen Leitfäden. Durch die Untersuchung der Veränderungen ergeben sich Rückschlüsse als praxisnahe Hinweise und ein gezieltes Herbeiführen von Dynamiken ist möglich. An den untersuchten Museen hat dies schon Früchte getragen.

Anderen Forschenden kann meine Arbeit Grundlage sein, um tiefer in diese Art Museen einzutauchen. Dazu gibt meine Arbeit hoffentlich den nötigen Halt, damit sie nicht alle Kräfte nur darauf zu verwenden, an der Oberfläche genug Luft zu bekommen, abzusaufen oder desorientiert umhergetrieben werden. Persönlich würde ich mich freuen, wenn die

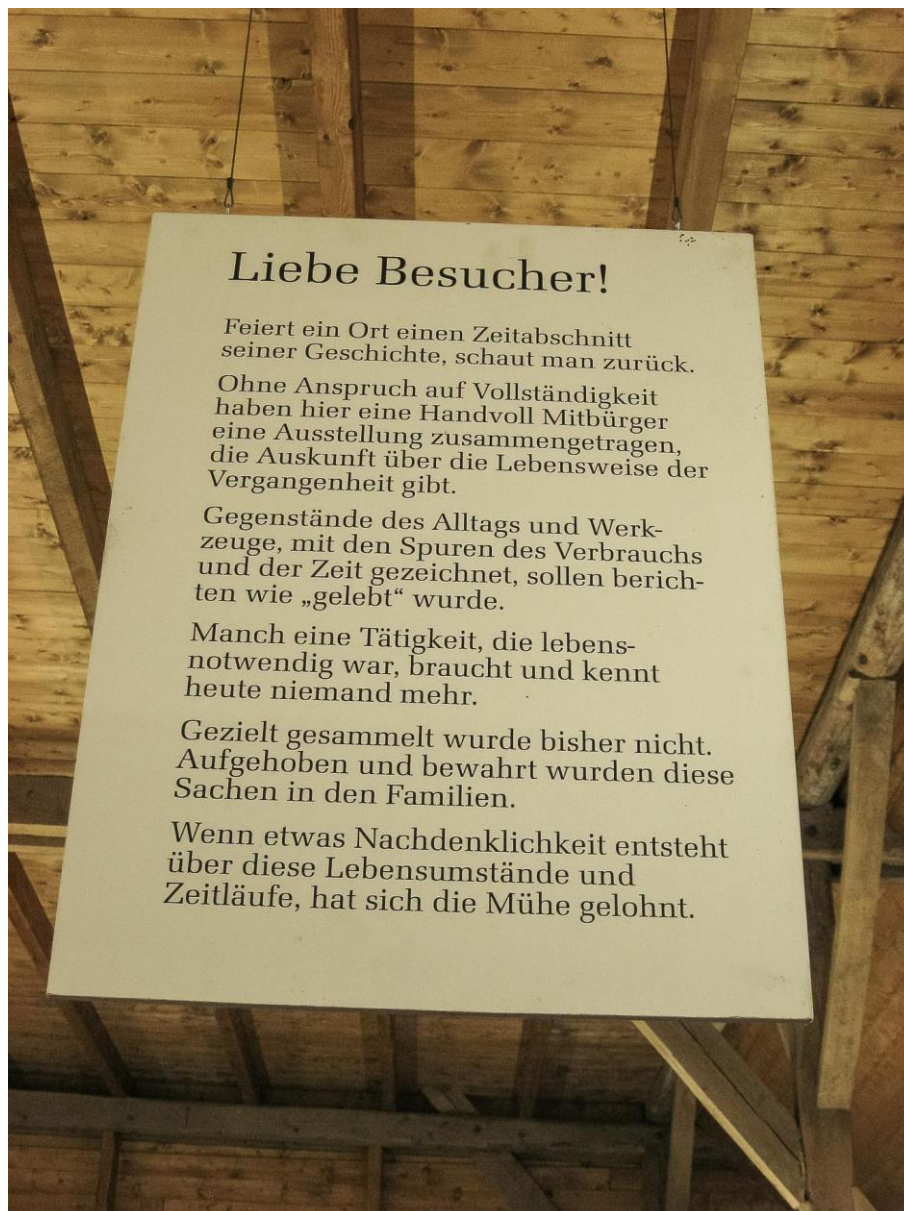
Frage nach den körperlichen Aneignungsweisen vertieft werden würde, welche die Ausstellungen mit sich bringen. Diese kommt in meiner Arbeit leider zu kurz. Ergebnisse einer solchen vertiefenden Untersuchung könnten bei einer Umgestaltung der Neuen Heimatmuseen, ganzer Museen oder einzelner Bereiche, als richtungsweisend, hin zu einer besseren Zugänglichkeit, Nutzbarkeit und Barrierenreduzierung eingebunden werden.

Zentral für die Zukunft der Museen ist deren Positionierung in einer zunehmend globalisierten Welt, in der das Lokale und Regionale sich verändert. Seit der Gründung der Museen ist sehr viel passiert. Die flächendeckende Verbreitung des Internets, weltweite Vernetzung, Veränderung der Arbeitsweisen in der Region, Strukturwandlungsprozesse, das zunehmende Abwandern junger Leute vom Land in die Städte, Veränderung der Wirtschaft und der klassischen Arbeitszweige in den Regionen sind nur einige Punkte. Auch die Museumswelt hat sich seither geändert. Dabei stellt sich die Frage, ob die Museen sich unter den aktuellen Veränderungen beispielsweise dem zunehmenden Verlangen nach Professionalisierung, ihren Charakter bewahren, sich anpassen, neue Wege gehen oder überhaupt erhalten bleiben können – ob sie eine Zukunft in der heutigen Welt haben. Schon jetzt schließen erste Museen, in Deutschland beispielsweise im Emsland, es kommt zu Zusammenlegungen/Zentralisierung von Sammlungen als Maßnahme zur Erhaltung, zu Änderungen der Ausrichtung und Funktion beispielsweise über die Adressierung anderen Publikums, anderen Veranstaltungen und Änderungen der Inhalte. Vorzeigeprojekt in Deutschland ist dabei das Museum Neukölln, auf das oft referiert wird. Am neuen Standort in Berlin-Britz zeigt es sich als Vorbild für Barrierefreiheit, bedachte Sammlungspolitik und kreative Wege, in dem es die persönlichen Geschichten zu den Objekten aufnimmt, Ressourcen geschickt einsetzt – z.B. bei seinem Umzug an den neuen Standort mit einer Spedition kooperiert, die diese als Schulungsmaßnahme durchführt – gut vernetzt ist und ansprechendes Design und modernen Medieneinsatz in seiner Dauerausstellung einbringt. Ähnlichem Beispiele für gelungene Ansätze an Regionalmuseen gibt es auch international, beispielsweise das Museu de Maré in Rio de Janeiro, Brasilien oder das District Six Museum in Kapstadt, Südafrika: Museen, die sich aufgrund ihrer Sammlungspolitik, starker Leitung, dem Rückhalt in Bevölkerung und Region, professioneller Inventarisierung, guter Vernetzung, Ausrichtung an Standards, moderner Präsentation, Transparenz oder dem Einsatz der Webseite als Ausweitung der Arbeit in den virtuellen Raum hervortun. Im

Verlauf meiner Forschung deutete sich an, dass Museen wie die fünf von mir untersuchten weltweit vergleichbar existieren und vor denselben oder zumindest sehr ähnlichen Herausforderungen stehen. Ich wäre ich von einer praxisorientierten Untersuchung auf internationaler Ebene begeistert, die danach fragt, was für Orte in der Gesellschaft Heimatmuseen in Zukunft sein können. Eine solche internationale Forschung könnten Erkenntnisse und Perspektiven hervorbringen, die die Zukunft von sehr vielen dieser Museen weltweit wesentlich beeinflusst.

Letztlich liegt aber die Zukunft der Museen auch in den Händen der einzelnen handelnden Akteur*innen und ich selbst bin dabei, auch über die vorliegende Arbeit hinaus nicht ausgeschlossen. Und so führt mich mein Weg zum Ende dieser Arbeit wieder zurück in den Odenwald, genau gesagt in das Dorf Erlenbach, den Geburtsort meiner Frau. Erlenbach ist ein Ort mit 300 Einwohner*innen und es hat, fast möchte ich sagen ‚natürlich‘ ein Heimatmuseum. Zum 900-jährigen Jubiläum des Ortes gab, so wird sich dort erzählt, jede*r im Ort ein Objekt und das Museum wurde unter dem Namen ‚Museumsscheune und Heimatmuseum Erlenbach im Odenwald‘ eröffnet.⁷⁷ Der Grund warum ich genau auf dieses Museum komme ist ein Text, der auf einem Schild im Eingangsbereich des Museums hängt:

⁷⁷ Soweit keine große Besonderheit, solche Museen gibt es zuhauf, z.B. auch das Heimatmuseum im Weinort Erlenbach mit Ortsteil Tiefenthal, das nicht nur namentlich zu Verwechslung einlädt, sondern dessen Museum, ebenfalls in einer Scheune, auf den ersten Blick kaum von dem im anderen Erlenbach zu unterscheiden ist.



Liebe Besucher!

Feiert ein Ort einen Zeitabschnitt seiner Geschichte, schaut man zurück.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit haben hier eine Handvoll Mitbürger eine Ausstellung zusammengetragen, die Auskunft über die Lebensweise der Vergangenheit gibt.

Gegenstände des Alltags und Werkzeuge, mit den Spuren des Verbrauchs und der Zeit gezeichnet, sollen berichten wie „gelebt“ wurde.

Manch eine Tätigkeit, die lebensnotwendig war, braucht und kennt heute niemand mehr.

Gezielt gesammelt wurde bisher nicht. Aufgehoben und bewahrt wurden diese Sachen in den Familien.

Wenn etwas Nachdenklichkeit entsteht über diese Lebensumstände und Zeitläufe, hat sich die Mühe gelohnt.

88 Direkt über dem Eingang empfängt dieser Text alle Besuchenden.

An keinem Ort meiner Reisen durch Heimatmuseen in den letzten Jahren hat sich so vieles was Heimatmuseen ausmacht so komprimiert gebündelt. Und kein Forschungsbericht hat so gezielt auf den Punkt gebracht, was die Museumsakteur*innen hier selbst formulieren: Ein paar Menschen schauen zurück, machen ein Museum aus alltäglichen Gegenständen um von früher zu berichten und freuen sich, wenn sie damit ein bisschen zum Denken anregen. Man könnte dieses Schild genauso in viele Heimatmuseen hängen. Mit leichten Abwandlungen in fast alle. Der zunächst etwas naiv wirkenden Text würde ihnen guttun, denn er ist Ausdruck einer Zufriedenheit dieses Museums mit der eigenen Arbeit, die sehr oft hinter dem mangelnden Selbstbewusstsein der Akteur*innen an den Heimatmuseen

verschwindet, die ihr ganzes Herzblut geben und sich dann dafür entschuldigen. Ich kann ein positiv gestimmtes Nachdenken über diesen Text als Ende des meinigen darum nur ans Herz legen und übernehme dabei gerne die bescheidene Haltung: „Wenn etwas Nachdenkliches entsteht [...] hat sich die Mühe gelohnt.“ (Heimatmuseum Erlenbach 2010)



89 So sieht es im Heimatmuseum Erlenbach aus.

Ich habe den fünf Museen versprochen wiederzukommen, in zehn Jahren, um zu sehen, ob es sie noch gibt und wenn ja, wie sie sich entwickelt haben. Gerne melde ich mich dann auch bei Ihnen wieder, liebe Lesenden, und teile Ihnen meine neuen Erkenntnisse mit. Bis dahin wünsche ich viel Spaß mit dem neuen Blick bei dem einen oder anderen Museumsbesuch.

Quellenverzeichnis

Alle Onlinequellen wurden zuletzt am 17.06.2016 abgerufen.

Bellwald, Werner/Antonietti, Thomas, 2002: Sammler und Museen – Zum Verhältnis von Privatsammlung und Volkskundemuseum. In: Dies. (Hg.): Vom Ding zum Mensch – Theorie und Praxis volkskundlicher Museumsarbeit – Das Beispiel Wallis. Baden: hier+jetzt. S. 48-88.

Bollmann, Beate, 2013: Bearbeitung von Bausteingruppe IV ‚Partizipative Begleitforschung und gemeinsame Entwicklung von Evaluationsinstrumenten‘ im Rahmen des Projektes ‚Neue Heimatmuseen als Institutionen der Wissensproduktion‘ – Forschungsbericht 2011/12 ‚Einstiegs- und Definitionsphase“. Unveröffentlicht.s

Busch, Katrin, 2007: Hybride – Der Raum als Aktant. In: Kröncke, Meike et al. (Hg.): Kultureller Umbau – Räume, Identitäten und Re/Präsentationen. Bielefeld: transcript. S. 13-28.

Buschmann, Heike, 2010: Geschichten im Raum – Erzähltheorie als Museumsanalyse. In: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: transcript Verlag. S. 149-169.

Bussenius, 2014: Von der Hauptstadtposse zur Erfolgsgeschichte – Die Entstehung des Jüdischen Museums Berlin 1971–2001. Schriften des Jüdischen Museums Berlin – Band 001. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Denzin, Norman, 1970: *The Research Act – A Theoretical Introduction to Sociological Methods*. Chicago: Aldine.

De Quincey, Thomas, 1845: The palimpsest of the human brain, siehe https://ebooks.adelaide.edu.au/d/de_quincey/thomas/suspiria-de-profundis/chapter2.html.

Deutscher Museumsbund e.V. / ICOM-Deutschland, 2006: Standards für Museen. Kassel (u.a.).

Dorner, Elke, 2006: Daniel Libeskind – Jüdisches Museum Berlin. Berlin: Gebr. Mann Verlag.

Duden 2013: Duden – Die deutsche Rechtschreibung. Berlin: Dudenverlag.

Eidmann, Heinrich, 1909: Heimatmuseum, Schule und Volksbildung. In: Volk, Georg (Hg.): Die Volkskultur: Veröffentlichung zur Förderung der außerschulmäßigen Bildungsbestrebungen (Ausgabe 11). Leipzig.

Ellwanger, Karen / Speckels, Gabriele, 2010, Forschungsantrag Neue Heimatmuseen als Institutionen der Wissensproduktion. Unveröffentlicht.

Ellwanger, Karen et al., 2013: 3. Forschungsbericht – Forschungsprojekt „Neue Heimatmuseen – Institutionen der Wissensproduktion“. Unveröffentlicht.

Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2012: Forschungsbericht II – Zusammenfassung der Erhebung an den Kooperationsmuseen. Unveröffentlicht.

Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen 2013: 3. Forschungsbericht – Forschungsprojekt „Neue Heimatmuseen - Institutionen der Wissensproduktion“. Unveröffentlicht.

Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen, 2014^a: Lötschentaler Museum – Museumsbiografie. Unveröffentlicht.

Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen, 2014^b: Werratalmuseum Gerstungen – Museumsbiografie. Unveröffentlicht.

Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen, 2014^c: Handwerksmuseum Ovelgönne – Museumsbiografie. Unveröffentlicht.

Forschungsprojekt Neue Heimatmuseen, 2014^d: Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt – Museumsbiografie. Unveröffentlicht.

Flick, Uwe, 2008: *Triangulation – Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer VS.

Flügel, Katharina, 2005, Einführung in die Museologie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Foucault, Michel, 1992: *Was ist Kritik?*. Berlin: Merve.

Foucault, Michel, 1978: *Dispositive der Macht: über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve.

Girtler, Roland, 2001: *Methoden der Feldforschung*. Wien (u.a.): Böhlau.

Glaser, Barney/Strauss, Anselm, 1998 [1967]: *Grounded theory – Strategien qualitativer Forschung*. Bern: Huber.

Handwerksmuseum-ovelgönne.de: Heimat- und Kulturverein Ovelgönne e.V. (o. J.): Zur Geschichte des Museums, siehe <http://www.xn--handwerksmuseum-ovelgönne-50c.de/geschichte/>.

Handwerksmuseum Ovelgönne, 2014^a: Das Museumsgebäude. Ausstellungstext im Eingangsbereich des Handwerksmuseum Ovelgönne. Dokumentiert als Fotografie Ove-A-004.

Handwerksmuseum Ovelgönne 2014^b: Das Handwerksmuseum Ovelgönne. Ausstellungstext im Eingangsbereich des Handwerksmuseum Ovelgönne. Dokumentiert als Fotografie Ove-A-004.

Handwerksmuseum Ovelgönne, 2014^c: Ausstellungstext im Obergeschoss des Handwerksmuseum Ovelgönne, Vitrine zum Uhrmacherhandwerk. Dokumentiert als Fotografie Ove_A_OG_129.

Handwerksmuseum Ovelgönne, 2014^d: Einleitender Text zur Dauerausstellung im Obergeschoss des Handwerksmuseum Ovelgönne, Treppenhaus. Dokumentiert als Fotografie Ove_A_OG_135.

Harth, Annette / Scheller, Gitta, 2012: Das Wohnerlebnis in Deutschland – Eine Wiederholungsstudie nach 20 Jahren. Wiesbaden: Springer VS.

Hartung, Olaf (Hg.), 2010: Kleine deutsche Museumsgeschichte – Von der Aufklärung bis zum 20. Jahrhundert. Köln: Böhlau.

Heimatmuseum Erlenbach, 2010: Ausstellungstext über dem Eingang. Dokumentiert als Fotografie neu n wochen 117.jpg.

Herrmann, Dennis, 2014: „Wir konnten ja unsere Ideen einbringen und wie es dann umgesetzt wurde, das mussten auch die Gegebenheiten dann hergeben“ – Räume Neuer Heimatmuseen, Auswirkungen, Strategien und beteiligte Instanzen. Unveröffentlicht.

Hooper-Greenhill, Eilean, 1992: Museums and the Shaping of Knowledge. London (u.a.): Routledge.

Houzz.de: Houzz-Wohnreport 2015. Wie die Deutschen ihr Zuhause gestalten, Typoskript, siehe http://info.houzz.com/rs/houzz/images/20150304_Houzz%20Studie_neu.pdf

Institut für Museumsforschung, 2013: Heft 67 – Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2012. Berlin.

Jannelli, Angela (Hg.), 2012: Wilde Museen – Zur Museologie des Amateur museums. Bielefeld: transcript.

Korff, Gottfried, 1990: Aporien der Musealisierung – Notizen zu einem Trend, der die Institution, nach der er benannt ist, hinter sich gelassen hat. In: Zacharias, Wolfgang (Hg.): Zeitphänomen Musealisierung – Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung. Essen. S. 57-71.

Korff, Gottfried, 2002: Merkwelt Wissenschaft/Staging Science. Text im Rahmen des Workshops „Ausstellungen als Instrument der Wissensvermittlung“ (26.-27.04.2007) am Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik an der Humboldt-Universität zu Berlin. Typoskript, siehe <http://www.kulturtechnik.hu-berlin.de/sites/default/files/AaldW-Korff.pdf>.

Korkamp, Jens, 2014: Heimat in einer entgrenzten Welt. Unveröffentlicht.

Kümmel-Schnur, Albert, 2016: Albert Kümmel-Schnur in einem Skypegespräch am 26.05.2016.

Kümmel-Schnur, Albert, 2012: Workshop am Institut für Materielle Kultur, Universität Oldenburg. Unveröffentlicht.

Kümmel-Schnur, Albert/Schüttpelz, Erhard, 2003: Signale der Störung. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Legewie, Heiner, 2006: Rezension Strübing, Jörg: Grounded Theory – Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung des Verfahrens der empirisch begründeten Theoriebildung. Wiesbaden: Springer VS, 2004. In: Forum Qualitative Sozialforschung, Vol 7, No. 2, Art. 1 – März 2006, Typoskript, siehe <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/rt/printerFriendly/105/219>.

Lévi-Strauss, Claude (Hg.), 1968: Das wilde Denken. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Löschke, Rita, o.D.: Diese Vorteile bietet ein Corporate Design.

<http://www.experto.de/marketing/diese-vorteile-bietet-ein-corporate-design.html>.

Lötschentaler Museum, 2013: Lötschentaler Museum – Neue Dauerausstellung – Projektbeschrieb. Unveröffentlicht.

Loetschentalermuseum.ch^a: <http://www.loetschentalermuseum.ch/museum-intern/leitbild>.

Loetschentalermuseum.ch^b: <http://www.loetschentalermuseum.ch/home>.

Loetschentalermuseum.ch^c: <http://www.loetschentalermuseum.ch/angebot>.

Loetschentalermuseum.ch^d: <http://www.loetschentalermuseum.ch/partner>.

Löw, Martina (Hg.), 2001: Raumsoziologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Merton, Robert /Kendall, Patricia : Das fokussierte Interview. In: Hopf, Christel/Weingarten, Elmar (Hg.): Qualitative Sozialforschung. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979 [1946], S. 171-204.

Museum-digital.de: <http://www.museum-digital.de/>

Museumsbund.at: Museumsbund Österreich / ICOM Österreich, 2012: Museum Selbstbewusst. Gegenwart und Zukunft der Museen in Österreich. Typoskript, siehe <http://www.museumsbund.at/pdfs/MuseumSelbstbewusst.pdf>.

Museum-unewatt.de: <http://www.museum-unewatt.de/entstehungsgeschichte-konzept.html>.

Muttenthaler, Roswitha / Wonisch, Regina (Hg.), 2006: Gesten des Zeigens – Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld: transcript.

Nordseejadeweser.de: <http://www.nordseejadeweser.de/nc/de/nordsee-jade-weser-entdecken/orte/ovelgoenne/>.

Pamuk, Orhan, 2014: A MODEST MANIFESTO FOR MUSEUMS. Siehe <http://en.masumiyetmuzesi.org/page/a-modest-manifesto-for-museums>.

Pieper, Katrin, 2006: Die Musealisierung des Holocaust – Das Jüdische Museum Berlin und das U.S. Holocaust Memorial Museum in Washington D.C. – Ein Vergleich. Köln (u.a.): Böhlau.

Pomian, Krzysztof, 1988: Der Ursprung des Museums – Vom Sammeln. Berlin: Wagenbach.

Precht, Karen, 2003: Sammeln und Ausstellen im Landschaftsmuseum Angeln. In: Clausen, Jochen (Hg.): Zehn Jahre Unewatt – Bilder und Berichte zum Landschaftsmuseum Angeln. Schleswig: Schriften der Kulturstiftung des Kreises Schleswig Flensburg, Band 7. S. 69 -75.

Preller, Lisa, 2014^a: Neue Heimatmuseen – Institutionen der Wissensproduktion. Übersicht und Mengenauswertung des Rücklaufs der Vergleichsmuseen. Teil 1 – Vorgegebene Antwortmöglichkeiten. Unveröffentlicht.

Preller, Lisa, 2014^b: Ein Beitrag zur Untersuchung regionaler Museen mithilfe eines quantitativen Fragebogens. Unveröffentlicht.

Prinz, Johanna, 2011: Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel – Museumskonzept. Unveröffentlicht.

Rosenthal, Gabriele, 2011: Interpretative Sozialforschung – Eine Einführung. Weinheim/München: Juventa.

Roth, Martin, 1990: Heimatmuseum: Zur Geschichte einer deutschen Institution. Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd. 7. Berlin: Gebr. Mann.

Schlechter, Susanne, 2015: Zur Bedeutung des Forschungsprojekts "Neue Heimatmuseen als Institutionen der Wissensproduktion" für das Handwerksmuseum Ovelgönne. Unveröffentlicht.

Schneider, Bernhard, 1999: Daniel Libeskind – Jüdisches Museum Berlin – Zwischen den Linien. München (u.a.) Prestel.

Schönau, León W., 2006: Braucht Kultur Marketing? Wieviel Marketing verträgt Kultur, um Kultur zu bleiben? – Profi-Talk mit Prof. Jörn Merkert, Tanja Mühlhans, Swantje Neumann, Ulrich Schreiber, Volkmar Strauch und Thomas Gierl. In: usp – menschen im marketing 3. Berlin. S. 20-25.

Scholze, Jana, 2004: Medium Ausstellung – Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Bielefeld: transcript.

Schütze, Fritz, 1977: Die Technik des narrativen Interviews in Interaktionsfeldstudien – dargestellt an einem Projekt zur Erforschung von kommunalen Machtstrukturen. Arbeitsberichte und Forschungsmaterialien Nr. 1 der Universität Bielefeld, Fakultät für Soziologie.

Stiftung Lötschentaler Museum, 2007: Statuten der Stiftung Lötschentaler Museum, Kippel. Unveröffentlicht.

Strauss, Anselm/Corbin, Juliet, 2010: Grounded Theory – Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Weinheim: Beltz.

Strübing, Jörg, 2004: Grounded Theory – zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung des Verfahrens der empirisch begründeten Theoriebildung. Wiesbaden: Springer VS.

- Strunk, Heinz, 2014: Junge rettet Freund aus Teich. Reinbek: Rowohlt.
- te Heesen, Anke, 2012: Theorien des Museums – zur Einführung. Hamburg: Junius.
- te Heesen, Anke, 2005: Die Natur als Objekt – Von der privaten Sammlung zum öffentlichen Museum. In: Enke, Roland (Hg.): Nationalschätze aus Deutschland – Von Luther zum Bauhaus. München (u.a.): Prestel. S. 278- 287.
- Thompson, Michael, 2003: Mülltheorie – Über die Schaffung und Vernichtung von Werten. Essen: Klartext.
- Thürlemann, Felix/Ganz, David, 2010: Das Bild im Plural: mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart. Berlin: Reimer.
- Tuma, René et al., 2013: Videographie – Einführung in die interpretative Videoanalyse sozialer Situationen. Wiesbaden: Springer.
- O’Doherty, Brian, 1986: Inside the White Cube – The Ideology of the Gallery Space. San Francisco: The Lapis Press.
- Weinland, Martina, 1997: Das Jüdische Museum im Stadtmuseum Berlin. Eine Dokumentation. Berlin: Nicolai.
- Weschler, Laurence, 1998: Mr. Wilsons Wunderkammer. München: Hanser.
- Winter, Valerie; 2010: Die Deutsche Museumslandschaft (1800-2005) – Untersuchung der Populationsevolution und des Einflusses wirtschaftlicher Entwicklungstrends anhand eines Dichteabhängigkeitsmodells für einen meritorischen Sektor. . Dissertation zu Erlangung des Doktorgrades der Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät der Universität Augsburg. Typoskript, siehe http://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/files/1591/Dissertation_Valerie_Winter.pdf.

Vieregg, Hildegard, 2006: Museumswissenschaften – Eine Einführung. Paderborn: Fink.

von Frankenberg, Pablo, 2013: Die Internationalisierung der Museumsarchitektur: Voraussetzungen, Strukturen, Tendenzen. Berlin: G + H.

Führungen

Führung Martens: 11.06.2013, Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel.

informelle Gespräche

informelles Gespräch Antonietti: 2013. Lötschentaler Museum.

informelles Gespräch Hartung: 02.2013, Gerstungen.

Informelles Gespräch Seyfferth: 2014. Telefongespräch.

Interviews

Interview Antonietti/Kalbermatten: 25.6.2012, Lötschentaler Museum.

Interview Bachmann: 18.04.2012, Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt.

Interview Clausen: 19.04.2012, Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt.

Interview Deharde: 19.11.2011, Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel.

Interview Drude^a: 19.02.2013, Werratalmuseum Gerstungen.

Interview Drude^b: 16.02.2012, Werratalmuseum Gerstungen.

Interview Gästeführer*innen: 20.11.2011, Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel.

Interview Hartung/Hartung: 17.02.2012, Werratalmuseum Gerstungen.

Interview Museumsleitung Ovelgönne: 15.03.2012, Handwerksmuseum Ovelgönne.

Interview Precht: 16.04.2012, Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt.

Interview Prinz: 20.11.2011, Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel.

Interview Volland: 16.02.2012, Werratalmuseum Gerstungen.

Interview Vorstand: 17.01.2012, Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel.

Abbildungen

Die Abbildungen der Google-Maps-Karten erfolgt nach Googles „Fair Use“-Kriterien.

Google: © 2016 GeoBasis-DE/BKG (©2009), Google.

Alle weiteren Abbildungen stammen aus dem Forschungsprojekt *Neue Heimatmuseen als Institutionen der Wissensproduktion* oder vom Autor.

Anhang: Beispiel für Interviewleitfaden bei zweitem Forschungsaufenthalt

Interview Karen Precht, wiss. Mitarbeiterin, Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt, April 2014

Interviewleitfaden Zweiter Forschungsaufenthalt

Sechs Themenblöcke: Geschichte des Museums, Außenbereiche, Führungen, Akteur_innen und Ort, Räume und Veränderungen, Zukunft

Geschichte des Museums

Wann entstand die Idee/Wer gab den Anstoß für das Museum?

Wie kam das Museum in die heutigen Gebäude?

Gab es vorher andere Ausstellungsorte?

Wem gehört bzw. gehören die Gebäude?

Wie wurden die Räume/Gebäude vorher genutzt?

wann, wie und für welche Funktionen wurden sie umgebaut, wer hat das geplant, wer finanziert?

Wann wurden die Gebäude als Museum umgenutzt; Wer hat das erlaubt?

Wie fand die Nachnutzung, Umnutzung als Museen statt?

Wie wurde das Museum eingerichtet? Wo, mit welchen Mitteln? Zu welchem Zweck?

Wer ist für den Bauunterhalt verantwortlich?

Wie ging es nach der Erstnutzung weiter? Was für Phasen gab es bis heute?

Wann wurde es ein öffentliches Museum?

Das Museum hat nicht das ganze Jahr geöffnet. Warum haben Sie sich für dieses Modell entschieden und welche vor und Nachteile hat es?

Außenbereiche

Welche Außenanlagen werden vom Museum genutzt?

Welche gehören auch dem Museum?

Wann und unter welchen Voraussetzungen wurden die Anlagen dem Museum zur Verfügung gestellt?

Wie wurden sie zuvor genutzt?

Werden die Außenanlagen noch anderweitig genutzt?

Wie werden Außenanlagen bzw. wie wird „Landschaft“ als dem Museum zugehörig signifiziert?

In welchem Verhältnis stehen die Innenräume der Museen zu den sie umgebenden Außenanlagen?

Wechselwirkungen, Verweise nach draußen etc.

Bei unserer letzten Begleitforschung sagte Herr Clausen, dass viel unterwegs geschieht? Welche Funktionen haben die Wege?

Rosengarten?

Aufwand vs. Nutzen?

Führungen & Rahmenprogramm

Für wen machen Sie Führungen?

Wann? Wird jede_r geführt?

Was zeigen Sie? Variiert das? Falls ja, warum?

Was für Aktionen bieten sie an?

Akteur_innen und Ort

Wer ist heute am Museum beteiligt?

Aus welchem Antrieb heraus?

Was tun diese Personen am Museum?

Welche Stellung haben die Personen im Ort? Wie ist die Machtverteilung?

Wie war es früher?

Wer hatte welche Einflüsse?

Wie ist ihre Vernetzung zum Ort?

Wie die des Museums?

Wie sind diese Vernetzungen zur Region?

Ist das wichtig?

Wie sichern sie die Gebäude? Wie die Objekte?

Generell und wenn Besucher_innen da sind.

Räume & Veränderungen

Wie haben sich die Räume verändert?

Wie ist es, Ausstellungen in den Räumen zu machen?

Anders: Mit welchen Herausforderungen durch die Räume mussten Sie seither umgehen?

Wie ist das Verhältnis zwischen den Räumen und den Ausstellungen?

Welche Räume interessieren sie persönlich am meisten?

Was für Räume würden Sie sich wünschen, wenn sie frei wählen könnten?

Wie ist das Verhältnis zwischen Ausstellungs- Depot und Funktionsräumen?

Was ist passiert, seit wir das letzte Mal da waren?

ABC-Ausstellung

Können Sie noch einmal kurz schildern, wie sie an's Haus kam?

Wie ging es weiter?

Waren sie an der „Kuration“ beteiligt?

Wie kommt sie an?

Gibt es ein pädagogisches Konzept?

Schilder im Marxenhaus

Wie kam es ihrer Meinung nach zu den Umgestaltungen?

Warum fand sie statt, der „Freiraum“ muss ja erstmal da sein. Was war dazu nötig?

Was würden sie verändern, wenn sie könnten und alles möglich wäre?

Welche Gründe sprechen für Veränderungen? Welche dagegen?

Was hemmt sie?

Welche Veränderungen fallen leicht/schwerer/schwer?

Welchen Einfluss haben Professionalisierungstendenzen wie die Richtlinien des Museumsverbands?

Hat das persönliche und handgemachte einen Einfluss auf Umbauten/Erneuerungen?

Für was für Besucher_innen ist das Museum ihrer Meinung nach gemacht?

Wie würden sie, auch wenn es nicht in schriftlicher Form existiert, ihr Konzept beschreiben?

Was glauben Sie müsste passieren, damit das Museum langfristig bestehen bleibt?

Zukunft

An was arbeiten Sie gerade?

/ sie sind gerade wieder kurz vor einer Eröffnung.

Was bedeuten Sonderausstellungen für das Museum?/Warum gibt es sie?

In welchem Turnus erfolgen Sonderausstellungen?

Wie kommen Sie auf Ideen für Sonderausstellungen?

Was sind die Pläne für die Nahe und weitere Zukunft?

Wer ist daran beteiligt?

Wer blockiert sie?

Wann wird die Dauerausstellung wieder verändert?

Wie wichtig sind diese Personen für die Museumsarbeit?

Was wünschen Sie sich für die Zukunft des Museums im Idealfall?

Wie sehen sie die Zukunft des Hauses, realistisch?

Wie geht es weiter, wenn sie es nicht mehr machen?

Wie sieht das Museum in 50 Jahren aus?

Wie findet das Museum Anschluss an die sich verändernde Umwelt?

Knifflige Schlussfrage

Welches Wissen wird durch das Museum produziert?

Wie würden Sie dieses Wissen beschreiben?