

Roman Weindl

DIE »AURA« DES ORIGINALS IM MUSEUM

Über den Zusammenhang
von Authentizität und Besucherinteresse



[transcript] → Edition Museum

Roman Weindl
Die »Aura« des Originals im Museum

Für Iris

Roman Weindl (Dr. phil.), geb. 1986, lebt bei Passau und leitet das Museum Quintana in Künzing. Er studierte Archäologie und Volkskunde an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg und promovierte an der Universität Passau.

ROMAN WEINDL

Die »Aura« des Originals im Museum

Über den Zusammenhang von Authentizität und Besucherinteresse

[transcript]

Zugl.: Diss., Univ. Passau

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2019 transcript Verlag, Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Foundry / pixabay.com

Satz: Roman Weindl

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-4820-1

PDF-ISBN 978-3-8394-4820-5

<https://doi.org/10.14361/9783839448205>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt

0 Vorwort | 9

1 Einleitung | 11

- 1.1 Relevanz des Themas | 14
- 1.2 Der »Aura«-Begriff in der Museums- und Geschichtsdidaktik | 19
- 1.3 Problemstellung | 22
- 1.4 Fragestellung, Zielsetzung und Aufbau der Arbeit | 25

I Theoretischer Hintergrund

2 Stand der Forschung | 29

- 2.1 Die Bewertung authentischer Objekte | 30
- 2.2 Die Wahrnehmung von Authentizität | 35
- 2.3 Die Entstehung authentischer Erfahrungen | 37
- 2.4 Zusammenfassung | 40

3 Der Begriff von der »Aura« | 41

- 3.1 Definition und Geschichte des »Aura«-Begriffs | 44
- 3.2 Benjamins Theorie vom Verfall der »Aura« | 47
- 3.3 Kritische Betrachtung und Relektüre des »Aura«-Begriffs | 60

4 Der Begriff des Originals | 73

- 4.1 Definition und Abgrenzung vom Begriff der Kopie | 73
- 4.2 Die Entwicklung des Originalbegriffs | 75

5 Die Authentizität des Originalen | 89

- 5.1 Die Geschichte des Authentizitätsbegriffs | 90
- 5.2 Formen von Authentizität | 93

6 Die Entwicklung von Authentizität als historische Kategorie | 103

- 6.1 Authentizität in der Altertumskunde | 104
- 6.2 Die Rolle von Authentizität in der Denkmalpflege | 109
- 6.3 Authentizität im Tourismus | 118

7 Das historische Museum als Ort des Authentischen | 123

- 7.1 Geschichtsmuseen in der Museumslandschaft | 124
- 7.2 Die Inszenierung der Originale in der Museumsausstellung | 128

II Empirische Untersuchung

8 Theoretischer Rahmen der Untersuchung | 139

- 8.1 Interessentheorie | 140
- 8.2 Semiotische Theorie der Authentizität | 161
- 8.3 Die Theorie der sozialen Praxis nach Bourdieu | 172
- 8.4 Zusammenfassung und Hypothesen für die Untersuchung | 185

9 Methodischer Rahmen der Untersuchung | 187

- 9.1 Forschungsgegenstand | 188
- 9.2 Entwicklung des Fragebogens | 198
- 9.3 Beschreibung der Auswertungsverfahren | 209
- 9.4 Durchführung der Untersuchung | 213

10 Ergebnisse der Untersuchung | 217

- 10.1 Ergebnisse des Experiments | 217
- 10.2 Ergebnisse der Inhaltsanalyse | 232

III Fazit und Schluss

11 Diskussion und Ausblick | 243

11.1 Diskussion der Ergebnisse der Untersuchung | 243

11.2 Implikationen für die Praxis | 246

11.3 Grenzen der Untersuchung und Forschungsdesiderata | 249

IV Anhänge

A Tabellen | 257

A.1 Item- und Skalenanalysen | 257

A.2 Kodierleitfaden | 262

B Fragebögen | 267

B.1 Ohne Frage mit Authentizität | 267

B.2 Mit Frage nach Authentizität | 278

C Objekttexte | 289

C.1 Beschriftung als Original | 289

C.2 Beschriftung als Nachbildung | 291

Literaturverzeichnis | 293

Abbildungsnachweise | 325

Index | 327

0 Vorwort

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um meine bei der Universität Passau im Februar 2019 angenommene Dissertation, die ich zum Zwecke der Veröffentlichung leicht überarbeitet habe. Neu in die Publikation aufgenommen wurden dabei die Forschungsergebnisse einiger empirischer Studien, die nach dem Abschluss meiner ursprünglichen Literaturrecherche erschienen sind.

Herzlich danken möchte ich an dieser Stelle Prof. Dr. Andreas Michler, der meine Arbeit gerne betreut hat. Er hat mich nicht nur für die Frage nach der »Aura« der Museumsoriginale begeistert, sondern durch seinen fachkundigen Rat dazu beigetragen, dass ich im weiten Feld meines Forschungsthemas zu jedem Zeitpunkt meine Forschungsfrage im Blick hatte. Zu Dank bin ich auch Prof. Dr. Jutta Mägdefrau verpflichtet, die das Zweitgutachten übernommen hat und stets als Ansprechpartnerin für Fragen zum empirischen Teil meiner Arbeit zur Verfügung stand. Weiterer Dank gebührt Prof. Dr. Christof Wecker für seine konstruktive Kritik und Vorschläge bei der Konstruktion des Fragebogens und beim Versuchsaufbau. Für weitere wichtige Anregungen und Feedback zum Forschungsdesign möchte ich außerdem Prof. Dr. Detlef Urhahne sowie Prof. Dr. Horst-Alfred Heinrich danken. Wertvolle Hinweise zum kunsthistorischen Diskurs über Originalität lieferte darüber hinaus Prof. Dr. Alexander Glas.

Für die großzügige Erlaubnis, das von mir entwickelte Experiment im Oberhaus-Museum Passau während der regulären Öffnungszeiten durchzuführen, bedanke ich mich herzlich bei der Museumsleiterin Dr. Stefanie Buchhold. Für die Teilnahme an der Untersuchung danke ich außerdem allen Besucherinnen und Besuchern des OberhausMuseums, die mir ihre wertvolle Zeit geopfert haben.

Danken möchte ich ganz besonders auch meinen beiden früheren Vorgesetzten, Dr. Josephine Gabler und Dr. Jörg-Peter Niemeier, die mich auf meinem beruflichen Weg immer unterstützt und beraten haben. Mein Dank geht weiterhin an Bianca Buhr, die mit großer Sorgfalt und großem Sachverstand das Lektorat meiner Arbeit

übernommen hat, an Sandra Ehler für ihre tatkräftige Hilfe bei der Fragebogenerhebung sowie an Hannes Birnkammerer, der mich motiviert hat, das Manuskript der vorliegenden Publikation mit LaTeX zu setzen.

Zu guter Letzt bin ich meiner Familie, meinen Eltern, Großeltern und Geschwistern für ihre Unterstützung während der gesamten Promotionsphase zutiefst dankbar. Mein größter Dank gilt hierbei meiner Lebensgefährtin Iris, die an unzähligen Abenden und Wochenenden auf meine Anwesenheit verzichten musste.

1 Einleitung

Authentizität, Echtheit und Originalität sind Konzepte, die eng mit der Institution Museum verbunden sind. Nach der ICOM-Definition ist es die Aufgabe von Museen, das materielle (und seit neuestem auch das immaterielle) Erbe der Menschheit zu bewahren, zu erforschen und auszustellen.¹ In der Regel geschieht dies durch das Sammeln von authentischen Dingen, also historischen Sachzeugen, die dem ökonomischen Kreislauf entzogen wurden und im Museum mit Bedeutung aufgeladen werden. Der Museologe Krzysztof Pomian bezeichnet sie als Semiophoren – Dinge ohne ökonomischen Nutzen, die im Museumskontext als Vermittler zwischen einer unsichtbaren Welt (der Vergangenheit) und einer sichtbaren Welt (der Gegenwart) fungieren.² Museen wollen also vergangene Wirklichkeiten vorstellbar und erfahrbar machen, indem sie Relikte der Vergangenheit in Museumsausstellungen zeigen. Ein Museum ist somit immer auch ein »Ort der Begegnung mit Geschichte«.³ Anders als Pomians Ausführungen suggerieren, können sich Museen bei der Repräsentation von Geschichte jedoch nicht allein auf die historischen Sachzeugen, also die im Museum ausgestellten Originale, verlassen, weil diese erstens meist nur fragmentarisch überliefert und aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgerissen sind und zweitens ihre Bedeutung nicht von allen Besucherinnen und Besuchern gleichermaßen leicht zu entschlüsseln ist. Die museale Geschichtsdarbietung ist somit immer auf ein Mindestmaß von (räumlicher) Inszenierung angewiesen, damit sich die Dinge in »Objektarrangements, [...] zu begehbaren Bildern fügen.«⁴ Muse-

1 | Vgl. ICOM Schweiz/ICOM Deutschland/ICOM Österreich: Ethische Richtlinien für Museen von ICOM, S. 29.

2 | Vgl. Pomian, K.: Der Ursprung des Museums, S. 50.

3 | Michler, A.: Museum und Ausstellung, S. 599.

4 | Korff, G.: Speicher und/oder Generator, S. 171.

umskommunikation verläuft auf diese Weise stets multimodal, da bei der Darbietung von Geschichte unterschiedliche Modi wie Beleuchtung, Text, Raumgestaltung und Layout zusammenwirken, um die Objekte im Rahmen einer Narration zu mobilisieren und dadurch bestimmte Interpretationen der Geschichte nahezulegen.⁵ Seit der kulturpolitischen Öffnung der Museen und ihrer damit einhergehenden Konstituierung als außerschulische Lernorte in den 1970er Jahren hat dieser kommunikative und multimediale Aspekt der Museumsarbeit stetig an Bedeutung gewonnen. Um eine erfolgreiche und eingängige Wissensdarbietung für ein möglichst breites Publikum zu garantieren, werden Museumsausstellungen heutzutage i.d.R. nicht mehr federführend von Kuratorinnen und Kuratoren, sondern zunehmend von spezialisierten Teams von Ausstellungsdesignerinnen und -designern gestaltet. In den Gestaltungsprozess fließen so nicht nur mehr Inhalte aus dem Fachdiskurs der betreffenden Wissenschaften, sondern verstärkt auch Erkenntnisse aus den Gebieten der Besuchsforschung, der Psychologie und der Soziologie mit ein. Gleichzeitig sollen der Einsatz neuester Multimedia-Technologien, museumsdidaktische Maßnahmen sowie Veranstaltungen zu unterschiedlichsten Themen, die mit dem Museumsauftrag oft nur noch am Rande zu tun haben, für möglichst hohe Besuchszahlen sorgen.

Dieser Trend hin zu Besucher- und Erlebnisorientierung hat natürlich nicht nur Fürsprache, sondern gerade in den Disziplinen der Museologie und der Geschichtsdidaktik auch großen Widerspruch erfahren. Kritisiert wurden laut Olaf Hartung eine zunehmende *Didaktisierung* der Museen, ein verstärkter Fokus auf öffentlichkeitswirksame Veranstaltungen sowie die thematische Beliebigkeit vieler Museumsevents und der Einsatz von Neuen Medien in Museumsausstellungen, deren virtueller Charakter nicht dem »eigentlichen Wesen des Museums, nämlich der Herbeiführung einer Begegnung mit dem ›Authentischen‹« entspreche.⁶ Vor dem gestiegenen Konkurrenz- und Rechtfertigungsdruck für Museen im Kultur- und Freizeitsektor ist daher mittlerweile sogar eine Rückbesinnung auf die Stärken des Museums, eine Art ›Rückkehr zu den Dingen‹, zu beobachten.⁷ Einer der wichtigsten Vertreter dieser Richtung ist der Museologe und Volkskundler Gottfried Korff, der schon Anfang der 1980er Jahre in einem vielbeachteten Aufsatz vor einem Ästhetisierungstrend

5 | Vgl. Kesselheim, W.: Wissensvermittlung in der Museumsausstellung als Herausforderung für die Linguistik, S. 250.

6 | Hartung, O.: Aktuelle Trends in der Museumsdidaktik und ihre Bedeutung für das historische Lernen, S. 157; vgl. dazu auch: Schmalenbach, W.: Kunst!, S. 242 sowie Banghard, K.: Event wenn's brennt?, S. 213.

7 | Vgl. ebd., S. 159.

in der Museologie warnte. Korff beklagte darin, dass die Exponate im Rahmen von Museumsausstellungen ihr »angestammtes Recht als primäres Medium« einbüßen würden. Das originale Objekt, so seine These, werde auf seinen »Sexappeal« reduziert und tauche in den Ausstellungen nur noch als »Beeindruckungsding« zur Visualisierung und Veranschaulichung von Wissen auf.⁸ Korff betonte demgegenüber den Stellenwert der Authentizität der im Museum ausgestellten historischen Relikte als »Ausgangspunkt für eine besondere Geschichtserfahrung, die nicht nur auf kognitivem, intellektuellem und diskursivem Wege gewonnen wird, sondern die vor allem auf dem Prinzip der sinnlichen Anmutung, des sinnlichen Reizes aufbaut.«⁹ Dieses Vermögen der Museumsdinge beruhe auf ihrer Authentizität: Als dinghafte Zeitzeugen vermitteln sie nach Korff zwischen der Zeit, aus der sie kommen, und der Gegenwart, in der sie ausgestellt sind. Dabei seien sie den Betrachtenden »nah und fern zugleich«.¹⁰ Damit hängt laut Korff eine »besondere Form der Anmutung, die erregend, faszinierend und motivierend wirken kann«, zusammen, die über den Dokumentationswert der Authentizität hinausgeht.¹¹ Um diese »Anmutungsqualität« von historischen Relikten weiter zu umschreiben, griff Korff auf das Konzept der *Aura* von Walter Benjamin (1892-1940) zurück, der in seinem bedeutenden Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) seine berühmte Definition von *Aura* als »sonderbares Gespinst von Zeit und Raum, Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«, lieferte.¹² Benjamin geht davon aus, dass es durch die technischen Entwicklungen im Bereich der Kunst zum Verfall der »auratischen« Wahrnehmung kommt, die einst die Rezeption von Kunstwerken kennzeichnete. Durch die technische Reproduzierbarkeit, so Benjamin, werde die Autorität des Originals in Form seiner Echtheit, »sein einmaliges Dasein an einem Ort«, untergraben und zerstört.¹³ Korff betonte diesen Aspekt der »Echtheit einer Sache« als Fundament der *Aura* und machte den Begriff so für die museologische und die geschichtswissenschaftliche Diskussion fruchtbar.

8 | Korff, G.: Objekt und Information im Widerstreit, S. 119.

9 | Ebd., S. 120.

10 | Korff, G.: Zur Eigenart der Museumsdinge, S. 141.

11 | Korff, G.: Bildwelt Ausstellung – Die Darstellung von Geschichte im Museum, S. 332.

12 | Benjamin, W.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 479.

13 | Vgl. ebd., S. 477.

1.1 RELEVANZ DES THEMAS

Korffs Forderungen nach einer Rückbesinnung auf die Dinge sind nicht neu. Der Diskurs über die Vernachlässigung der konkreten Dinge in der Erziehung hat in der Pädagogik eine lange Tradition, die bis in das 17. Jahrhundert zurückreicht. So spricht Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) von Büchern als »Geißel der Kindheit« und fordert für den Protagonisten seines Erziehungsromans *Emile* (1762) eine Bildung durch Anschauung an realen Gegenständen: »Mit meinem Willen soll er keinen anderen Lehrer als die Natur, keine andere Vorbilder als die Gegenstände selbst haben. Er soll das Original selbst vor Augen haben und nicht das Papier, auf welchem es dargestellt ist.«¹⁴ Es ist dieses Verständnis, was auch von Reformpädagogen sowie Vordenkern der Museumspädagogik wie Alfred Lichtwark (1852-1914), Adolf Reichwein (1898-1944) und Georg Kerschensteiner (1854-1932) ab Anfang des 20. Jahrhunderts in Bezug auf die Etablierung von Museen als ›Volksbildungsstätten‹ propagiert wurde, um die Vorteile des musealen Lernens gegenüber dem schulischen Lernen hervorzuheben.¹⁵ Laut Lichtwark, dem ersten Direktor der Hamburger Kunsthalle, würden die »Museen aller Art als Bildungsstätten eine wichtige Ergänzung zu dem historisch-philologischen Wesen der Schulen Universitäten bieten, weil sie zu den Dingen führen oder von den Dingen ausgehen.«¹⁶ Eine ähnliche Position vertritt Kerschensteiner im Hinblick auf die Berufsschulen: Die epistemologische Grundlage musealen Lernens, so Kerschensteiner, sei nichts anderes als eine spezifische »Lehrplan-Konstruktion«, die im Gegensatz zur schulischen nicht »mit dem Schatten der Dinge, nämlich den Worten, sondern mit den Dingen selbst arbeitet.«¹⁷

Die reformpädagogischen Bestrebungen wurden vielerorts unterbrochen durch die Finanzkrise der 1920er Jahre und die darauffolgende propagandistische Vereinnahmung der Museen im Nationalsozialismus. Spätestens seit 1934 wurden zahlreiche Museen und Museumsausstellungen neu- bzw. umgestaltet. Laut Nikolaus Bernau waren diese Maßnahmen »eng verbunden mit den NS-Anspruch einer von den Kuratoren inhaltlich gelenkten breiten ›Volksbildung‹ durch die Vermittlungsinstitution Museum«.¹⁸ Im Rahmen dieser umfangreichen Änderungen im Dienst des Nationalsozialismus kam es auch zu didaktischen Weiterentwicklungen im

14 | Rousseau, J.-J.: *Emile oder über die Erziehung*, S. 242 f.

15 | Vgl. Horn, K.: *Museum – Bildung – Lernen*, S. 751.

16 | Lichtwark, A.: *Museen als Bildungsstätten*, S. 12.

17 | Kerschensteiner, G.: *Die Bildungsaufgabe des Deutschen Museums*, S. 45.

18 | Bernau, N.: *Nationalsozialismus und Modernität*, S. 217.

Museumsbereich, die allerdings ausschließlich der linientreuen Präsentation von Geschichte im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie dienten. Dafür gestaltete man eigens Sonderausstellungen mit z.T. aufwendigen Inszenierungen, grafischen Darstellungen, Repliken und Modellen, die zugleich erstmals von einer umfangreichen Öffentlichkeits- und Schulungsarbeit (z.B. für Gliederungen der NSDAP) begleitet wurden.¹⁹

Nach dem Zweiten Weltkrieg geriet die Frage nach der pädagogischen Aufbereitung musealer Sammlungen und Ausstellungen einerseits in vielen Häusern angesichts geringer finanzieller und personeller Mittel in den Hintergrund. Andererseits gab es von Seiten der Alliierten, insbesondere der US-amerikanischen Militärregierung, Bestrebungen, die Museen in ihre Demokratisierungspolitik miteinzubeziehen. Die dort tätigen Museumsoffiziere, bei denen es sich zum großen Teil um amerikanische Museumsfachleute handelte, hoben die Bedeutung der Museen als informelle Bildungsträger und Orte des populären Wissenstransfers und der Meinungsbildung hervor.²⁰ Mithilfe neuer Ausstellungsmethoden, neuer Formen der Objektpräsentation und einer Intensivierung der Bildungs- und Öffentlichkeitsarbeit sollten breite Bevölkerungsschichten erreicht werden. Dazu wurden deutsche Museumsexperten und -expertinnen von der amerikanischen Militärregierung zu Schulungen und auf Auslandsreisen eingeladen, wo sie neben der Erziehungs- und Pressearbeit an amerikanischen Museen auch Einblicke in das Museumsmanagement erhielten und neue Standards in der Präsentation und Handhabung von Kulturgütern kennenlernen konnten.²¹ Gleichzeitig gab es auch auf deutscher Seite Initiativen zur kulturpolitischen Nutzung der Museen, wie z.B. in Bayern, wo vom Kultusministerium zum Zwecke der Förderung der Heimatverbundenheit die Vernetzung von Museen mit schulischen und außerschulischen Bildungsinstitutionen gefördert wurde.²² Andreas Michler hat sich ausführlich mit diesem Verhältnis bayerischer und amerikanischer Museumspolitik nach 1945 beschäftigt. Er kommt zu dem Schluss, dass mit zunehmender bayerischer Eigenständigkeit erneut bildungsbürgerliche Traditionen in der Museumsarbeit betont wurden, wodurch man versuchte, an die Zeit vor 1933 anzuknüpfen und sich gleichzeitig von den kulturpolitischen Ideen amerikanischer Prägung distanzierte. Aus diesem Grund konnten sich nach Ansicht Michlers die vorhandenen »Ansätze für eine stärkere Pädagogisierung

19 | Vgl. Halle, U., *Ur- und Frühgeschichte*, S. 145 ff.

20 | Vgl. Michler, A.: *Museumspolitik in Bayern 1945-1955*, S. 66 f.

21 | Vgl. dazu u.a. ebd., S. 328 f.

22 | Ebd., S. 320 f.

und Popularisierung der Museen auch nach 1955 noch immer nicht endgültig durchsetzen.«²³

Erst Mitte der 1960er Jahre begann man sich seitens der Museen wieder auf eine gezielte Vermittlungsarbeit zu konzentrieren. Das Hauptaugenmerk lag zunächst auf der Kooperation von Museum und Schule, wobei man an die oben skizzierten Überlegungen der Reformpädagogik anknüpfte, was sich beispielsweise im Forderungs- und Zielkatalog der Tagung *Schule und Museum* (1967) zeigte, der große Ähnlichkeit mit dem einer gleichnamigen Tagung von 1930 hatte.²⁴ In Folge der bereits erwähnten bildungspolitischen Öffnung der Museen in den 1970er Jahren²⁵ wurde der Fokus der Museumsdidaktik dann stärker auf eine kulturpädagogische Arbeit gelegt, die sich auf die Beschäftigung mit Zielgruppen konzentrierte und die Ausstellungsgegenstände den Bedürfnissen der jeweiligen Zielgruppe unterordnete: »Kulturpädagogik nimmt den Gegenstand des Museums in Gebrauch, zielgerichtet, wo notwendig: parteilich, in jedem Fall orientiert an den gesellschaftlichen Beziehungen der Zielgruppe.«²⁶ Korff trat in diesem Zusammenhang ab den späten 1970er Jahren als Wortführer einer an den Objekten ausgerichteten Ausstellungsdidaktik auf und prägte in diesem Zusammenhang das erwähnte Benjamin'sche Verständnis der Originalität der Museumsgegenstände. Korff war dabei aber nicht der einzige, der den *Aura*-Begriff im Zusammenhang mit den Museumsdingen verwendete. So sprach beispielsweise auch der damalige Leiter der Kunsthalle der Stadt Bielefeld, Ulrich Weisner, auf dem Berliner Symposium *Ausstellungen – Mittel der Politik* (1980) davon, dass die *Aura* von Museumsobjekten Ganzheitswahrnehmung begünstige und ein Anzeichen für eine positive und kommunikative Beziehung zwischen authentischem Werk und den Betrachtenden sei.²⁷

Neben dieser Fürsprache für die *Aura* des Originalen im Museum finden sich in den 1980er Jahren aber auch negativ konnotierte Verwendungen des *Aura*-Begriffs. In *Die Lust am Schauen, oder, Müssen Museen langweilig sein* (1986) sprechen die Autorinnen von »Aura-Impertinenz«, wenn »Museen als »Musentempel« agieren und sich »mit dem Image des Hehren, ja geradezu des Heiligen aus[statten]« und einen

23 | Ebd., S. 361.

24 | Vgl. Hense, H.: Das Museum als gesellschaftlicher Lernort, S. 74 f.

25 | Siehe dazu u.a. Spickernagel, E./Walbe, B. (Hrsg.): Das Museum. Lernort contra Musentempel.

26 | Boberg, J.: Thesen zur Kulturpädagogik im Museum, S. 77 ff.

27 | Vgl. Weisner, U.: Aura des Kunstwerks und Dokumentationswert der Reproduktion.

»Anspruch auf Ehrfurcht« einfordern.²⁸ Vereinzelt Ansätze für eine differenzierte Betrachtung gab es ebenfalls, z.B. ein Jahrzehnt später bei Diethard Herles, der zwischen *Aura* als »Ehrfurcht und weihevoll[e] Hingabe«, die »mit kritischer Betrachtung [...] nicht vereinbar« ist, und der *Aura* in Form eines »historischen Dokuments, in dem menschliche Fragen, Abhängigkeiten, Freiheiten, Empfinden und Vorstellungen einer Zeit, also Leben eingefangen sind«, unterscheidet.²⁹

In den letzten Jahren hat die Annahme einer spezifischen Wirkung der Originalität von Museumsobjekten in Form einer *Aura* durch die Forderung nach außerschulischem Lernen neuen Schwung erhalten. Vor dem Hintergrund der zunehmenden Digitalisierung und Virtualisierung des Alltags sollen Lernende wieder stärker mit der ›wirkliche‹ Welt zusammengebracht werden.³⁰ Im englischsprachigen Raum wird hierbei von *object-centered learning* gesprochen und dessen Potential für die Lernenden als »grounding (literally) their experience of reality« hervorgehoben.³¹ Korff selbst hat allerdings vor einer solchen Vereinnahmung der Authentizität der Museumsobjekte gewarnt.³² Seiner Auffassung nach stehen die Museen nicht abseits der Massenkultur, sondern sind stattdessen »mit zahlreichen gesellschaftlichen Teilsystemen verflochten – mit Wissenschaft, Bildung, Unterhaltung, Wirtschaftspolitik, etc. Aus diesen Verflechtungen [...] hat das Museum nicht selten produktive Energien bezogen.«³³ In späteren Ausführungen zum Museumsboom der 1980er und 1990er Jahre kritisierte Korff darüber hinaus eine »Ethnologisierung« der Museumslandschaft, die seiner Ansicht nach zu einer »Dialektik der Entauratisierung« führt:

»Gemeint ist die Auratisierung der Trivial-, der Alltagskultur nach den Bemühungen um die Entauratisierung der Hochkunst. [...] Was Marcel Duchamp mit dem ›Flaschentrockner‹ wollte, die Entheiligung der Kunst, wird ins Gegenteil verkehrt: Das Heimatmuseum beschwört die Lokal-Aura, fetischisiert die regionale Dingkultur [...]. War das Museum in diesem Jahrhundert vielfach der Ort des Experiments [...], so ist es durch den Musealisierungsvorgang zum Ort der Alltagsbanalität geworden.«³⁴

28 | Schuck-Wersig, P./Wersig, G.: Die Lust am Schauen, oder, Müssen Museen langweilig sein?, S. 25.

29 | Herles, D.: Das Museum und die Dinge, S. 80.

30 | Pleitner, B.: Historisches Lernen im Museum, S. 35.

31 | Evans, M.E./Mull, M.S./Poling, D.A.: The Authentic Object?, S. 74.

32 | Korff, G.: Bildwelt Ausstellung – Die Darstellung von Geschichte im Museum, S. 334.

33 | Korff, G.: Omnibusprinzip und Schaufensterqualität, S. 750.

34 | Korff, G.: Musealisierung total?, S. 135 f.

Trotz der theoretischen Erläuterungen von Korff hat sich die Rede von der ›Aura des Originals‹ seitdem verselbstständigt und ist weit über die Grenzen des museologischen Diskurses hinaus zum geflügelten Wort geworden. *Aura* hat sich zu einem Schlagwort entwickelt, das immer dann aufzutauchen scheint, wenn es darum geht, die Vorteile von authentischen Objekten gegenüber anderen Ausstellungselementen und anderen Formen der Geschichtsvermittlung hervorzuheben. In einem Zeitungsinterview konstatieren Museumsdirektoren in Bezug auf Neue Medien: »Nur Originale besitzen im Museum eine Aura.«³⁵ Ferner wird die *Aura* von Originalen, selbst wenn sie nicht im Fokus der Vermittlung steht, vorausgesetzt. So spricht beispielsweise die Leiterin der Museen des Deutschen Literaturarchivs Marbach, Heike Gfrereis, im Bezug auf das Konzept der Dauerausstellung davon, dass die Originale dort »selbst Objekte der Vermittlung, Gegenstände der Anschauung und Erkenntnis über ihren auratischen Wert hinaus, und nicht nur Informationsvermittler, Übersetzungsmedien von etwas, das man auch ohne sie weiß«, sind.³⁶

Auch im Feuilleton wird wie selbstverständlich angenommen, dass sich die »junge Generation« längst »für die Aura des Originals entschieden« habe.³⁷ Der Begriff der *Aura* ist dabei nicht, wie man meinen könnte, auf die Kunstmuseen beschränkt, sondern wird auch im Bereich historischer Museen gebraucht. So erhält der sogenannte ›Löwenmensch‹ aus der Stadel-Höhle am Hohlenstein im Lonetal (ca. 43.000-35.000 v.H.) laut Zeitungsbericht einen eigenen Raum in der Ausstellung des Museums Ulm, wo man sich nach Aussage der Direktorin »seiner Aura hingeben, das Objekt in Ruhe studieren und bewundern kann«.³⁸ Auch für zwei frühmittelalterliche Bestattungen aus Zeuzleben haben im *Museum für Franken* Studierende der Universität Würzburg laut Zeitungsbericht »einen Raum voll Aura gestaltet«.³⁹ Darüber hinaus kommt der *Aura*-Begriff auch als Ausstellungstitel zur Anwendung, wie die

35 | Krings, D.: Nur Originale haben im Museum eine Aura. »Die Welt« vom 16. Oktober 2005.
36 | Gfrereis, H./Steinheimer, F.: ... und der Notwendigkeit einer Schaffung narrativer Strukturen, S. 138.

37 | Lorch, C.: Schafft die Eintrittsgelder ab!, »Süddeutsche Zeitung« vom 4. November 2016.

38 | Aboul-Kheir, M.: Der Löwenmensch bekommt in Ulm seinen eigenen Raum. <https://www.swp.de/suedwesten/staedte/ulm/der-loewenmensch-bekommt-im-museum-ulm-seinen-eigenen-raum-23561347.html> (Stand: 25. Februar 2018).

39 | Wiedemann, M.: Museum für Franken: Neue Aura für alte Objekte. <https://www.mainpost.de/ueberregional/kulturwelt/kultur/Museum-fuer-Franken-Neue-Aura-fuer-alte-Objekte;art3809,9648222> (Stand: 19. April 2019).

Ausstellung *Aura – Thüringens stille Kraft* (2017) zu vorreformatorischen Holzskulpturen im Thüringer Museum in Eisenach beweist.

Dass der Begriff aber noch längst nicht auf allen Ebenen des Museumswesens gleichermaßen anerkannt und verbreitet ist, zeigt dagegen eine nicht-repräsentative Befragung von Regionalmuseen durch den Geschichtsdidaktiker Olaf Hartung, die ergab, dass »kein einziger Leiter der vorgestellten Regionalmuseen den Begriff der Aura im Munde« führte.⁴⁰ Gleichzeitig legten aber laut Hartung fast alle der befragten Museen explizit Wert auf das Ausstellen originaler Objekte. Hierin liegt das Dilemma und zugleich wahrscheinlich auch der Grund für die große Wirkung von Korffs Überlegungen. Abgesehen von Korff in Deutschland und Gottfried Fliedl in Österreich gibt es im deutschsprachigen Raum nahezu keine theoretische Diskussion über die Grundlagen des historischen Ausstellungswesens.⁴¹ *Aura* scheint daher stellenweise als Hilfsbegriff in Ermangelung theoretischer Überlegungen zur Wirkung von Museumsobjekten zu fungieren. Entsprechend findet sich der Begriff in vielen museumsbezogenen Veröffentlichungen der letzten drei Jahrzehnte. Im Folgenden soll ein Einblick in die gegenwärtige Verwendung des Begriffs der *Aura* in der museums- und geschichtsdidaktischen Praxis- und Einführungsliteratur der letzten zwei Jahrzehnte gegeben werden.

1.2 DER »AURA«-BEGRIFF IN DER MUSEUMS- UND GESCHICHTSDIDAKTIK

Wie bereits erwähnt, wird der Begriff der *Aura* oftmals als Beleg für das Alleinstellungsmerkmal musealer Vermittlung gegenüber anderen Formen der Vermittlung angeführt und findet sich daher insbesondere in museumsbezogenen Handreichungen für Schulen. Ein prominentes Beispiel dafür ist die Veröffentlichung *Schule museum* (2011) des Deutschen Museumsbundes. Zum Verhältnis zwischen Schule und Museum wird dort konstatiert: »Im Zentrum jedes Museums steht immer das Werk, das originale Objekt [...]. Dieses Objekt soll den Museumsbesucher faszinieren«. Ganz anders sei es um den Lernort Schule bestellt: Dort gebe es »keine Originalobjekte mit Wert und Aura«. ⁴² Weiter heißt es, dass die »originale Präsenz des Gegen-

40 | Vgl. Hartung, O.: Aktuelle Trends in der Museumsdidaktik und ihre Bedeutung für das historische Lernen, S. 163 f.

41 | Vgl. Grütter, H.T.: Zur Theorie historischer Museen und Ausstellungen, S. 189.

42 | Dengel, S. u.a.: *Schule museum – Eine Handreichung für die Zusammenarbeit*, S. 14 f.

standes« und die »Dominanz der authentischen, sinnlichen Erfahrung« ein maßgebender Unterschied zur »medialen Repräsentanz des jeweiligen Gegenstands« und einem »hohen Grad an Vermittlung« in der Schule sei.⁴³ Durch das Lernen vor dem Original entstünden »sinnliche Anreize« und »bleibende Eindrücke«.⁴⁴ Die Autorinnen und Autoren der Handreichung gehen sogar so weit, auf dieser Grundlage einen verpflichtenden Museumsbesuch zu fordern:

»Jeder Jugendliche bis zur 9. Klasse muss in seiner Schulzeit ein Projekt in Kooperation mit einem Museum erlebt haben. Denn die Auseinandersetzung mit den originalen Objekten und authentischen Zeugnissen im Museum ermöglicht den Jugendlichen, die Vergangenheit zu reflektieren, die Gegenwart zu begreifen sowie Bezüge zur eigenen Lebenswelt herzustellen und der eigenen Identität nachzuspüren.«⁴⁵

Auch die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann spricht in einer Publikation der Bundeszentrale für politische Bildung von dem musealen Alleinstellungsmerkmal der Originale, »die historische Substanz verkörpern und als Erinnerungsträger eine besondere Aura entfalten«.⁴⁶ Die Verwendung des *Aura*-Begriffes beschränkt sich jedoch nicht nur auf den Kontext der schulischen Bildung. Auch in Bezug auf die Erwachsenenbildung wird in dem Praxishandbuch *Lernort Museum – neu verortet* (2004) davon ausgegangen, dass die Objekte in Museen »sinnlich erfahrbar sind und eine eigene Realität, Ästhetik und Aura besitzen«.⁴⁷ Andere Handreichungen sprechen neutraler, aber in erkennbarer Anlehnung an Korffs Thesen in Bezug auf die Authentizität von Originalen von deren »Beeindruckungspotential« als »einzigartige[r] Schlüsselqualifikation« von Museen.⁴⁸

Gerne bemüht wird das Konzept der *Aura* darüber hinaus in der Einführungsliteratur der Geschichtsdidaktik, die sich als Wissenschaft der Vermittlung und Aneignung von Geschichte auch mit den Museen als wichtigen Trägern der Geschichtskultur befasst. Wie verbreitet der Begriff in der Disziplin ist, zeigt beispielsweise die beiläufige Erwähnung der *Aura* durch Hans-Jürgen Pandel im Zusammenhang

43 | Ebd., S. 17.

44 | Ebd., S. 18.

45 | Ebd., S. 64.

46 | Assmann, A.: Konstruktion von Geschichte in Museen.

47 | Rein, E.N. von: Erwachsenenbildung im Museum, S. 45.

48 | Henkel, M.: Museen als Orte Kultureller Bildung, S. 664.

mit der sogenannten *Gattungskompetenz*, die Pandel im von ihm vorgeschlagenen Kompetenzmodell für den Geschichtsunterricht thematisiert:

»Schule negiert die vielen Darstellungsformen, in denen Schülerinnen und Schüler außerhalb der Schule Geschichte begegnen [...]. auch der gegenständliche Bereich ist hier einbezogen: Originale mit Aura, Replikate, authentische Originale mit Zeitschichten der Restaurierung, Modelle etc.«⁴⁹

Während der *Aura*-Begriff im obigen Beispiel wie selbstverständlich und ohne jede weitere Erläuterung genannt wird, setzen sich andere Einführungswerke mehr oder weniger ausführlich mit der proklamierten ›Aura des Originals‹ auseinander. Bei Dietmar von Reeken ist die »besondere Aura der Objekte« das Alleinstellungsmerkmal gegenständlicher Quellen im Museum, die sich vorteilhaft auf das Lernen auswirken würde. Nach von Reeken stelle die *Aura* der Objekte »ohne Zweifel einen hohen Motivationsanreiz dar, sie weckt Interesse, vielleicht auch Betroffenheit, löst also Gefühle beim Betrachter aus.«⁵⁰ Waltraud Schreiber sieht in dieser potenziellen Betroffenheit auch eine Gefahr: »Die Schüler bauen sich ein intensiveres Bewußtsein von Geschichte auf, wenn die Rekonstruktion – was sicher nur in Ausnahmefällen möglich ist – vor Ort erfolgt und nicht nur im Klassenzimmer. Allerdings darf man nicht übersehen, daß sie auch gefangen werden von dieser Aura.«⁵¹ Die Überzeugung, dass authentische Museumsobjekte aufgrund ihrer Authentizität faszinieren, teilen auch andere Geschichtsdidaktiker wie Thomas Heese. Er geht in seinem Einführungswerk zu gegenständlichen Quellen im Geschichtsunterricht davon aus, dass authentische Sachquellen Medien sind, die »konkret bis in unsere Gegenwart hinein« reichen – wie »eine Live-Schaltung«.⁵² Auch er spricht dabei von einer »außergewöhnlichen Anmutungsqualität« gegenständlicher Quellen, die eine »besondere emotionale Nähe zwischen dem historischen Überrest und dem Menschen« erzeuge.⁵³ Heese sieht darin eine ›emotional-auratische‹ Faszination begründet, die er sogar als eine Form des Lernens begreift.⁵⁴ In einer anderen Publikation führt er

49 | Pandel, H.-J.: Geschichtsunterricht nach PISA, S. 27.

50 | Vgl. Reeken, D. von: Gegenständliche Quellen und museale Darstellungen, S. 148.

51 | Schreiber, W.: Geschichte vor Ort, S. 221

52 | Vgl. Heese, T.: Vergangenheit begreifen, S. 21.

53 | Ebd., S. 24.

54 | Vgl. ebd.

dazu aus, dass schon allein durch das Betrachten von Originalen ein Lernprozess initiiert werde:

»Der durch die Aura des Originals angebahnte erste Schritt auf das Objekt zu, also die ästhetische Dimension, die geweckte Neugierde, wird durch die weitere Beschäftigung mit dem Exponat verlängert und in einen kognitiven Prozess überführt. Das befördert den ›langen Blick‹, den das Objekt aufgrund seiner Fremdartigkeit auslöst. Im Gegensatz zum ›schnellen Blick des Lesens‹, der zügig vom Text zum Verständnis führt, hält die ›Gegenständlichkeit‹ des Objekts, d.h. das dem betrachtenden Subjekt Entgegenstehende, dessen Faszination aufrecht und fordert seine andauernde Betrachtung. Dies ermöglicht eine schrittweise Entwicklung hin zur historischen Erkenntnis.«⁵⁵

Aussagen wie diese sind beispielhaft für normative Setzungen im Bezug auf die Originalität von Museumsobjekten. Die Annahmen zum Zusammenhang von Authentizität und Lernerfolg mögen zwar zunächst plausibel erscheinen, ihre empirische Überprüfung steht aber in den meisten Fällen noch aus. Insgesamt lässt sich feststellen, dass der Begriff der *Aura* zum festen Bestandteil der museums- und geschichtsdiaktischen Literatur über das Lernen im Museum geworden ist. Zwar hat es parallel zu der Fürsprache auch kritische Einwände wie die von Hartung gegeben, der einwirft, dass das »Betrachten authentischer Originale allein [...] weder historisches Lernen noch die Ausbildung eines reflektierten Geschichtsbewusstseins« garantiere.⁵⁶ Eine breite und tiefgehende kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff der *Aura* und den damit verbundenen Erwartungen an das (Lern-)Potenzial authentischer Museumsobjekte ist aber bisher sowohl in der Geschichts- als auch in der Museumsdidaktik ausgeblieben.

1.3 PROBLEMSTELLUNG

Die oben geschilderten Annahmen zur Wahrnehmung und Wirkung von Originalen im Museum legen nahe, dass authentische historische Relikte einen direkten, emotionalen und ganzheitlichen Zugang zur Geschichte bieten würden. Von den authentischen Exponaten, so die populäre These, gehe eine *Aura* aus, die den Betrachtenden zumindest für einen kurzen Augenblick den Kontakt mit einer fernen Vergangenheit

55 | Heese, T.: Außerschulische Lernorte im Geschichtsunterricht, S. 15.

56 | Vgl. Hartung, O.: Aktuelle Trends in der Museumsdidaktik und ihre Bedeutung für das historische Lernen, S. 169.

ermögliche. Zusätzlich würden die Originale aufgrund der Tatsache, dass sie aus einer anderen Zeit stammen, eine besondere Faszination auf die Museumsbesucher und -besucherinnen ausüben. Eine derartige essentialistische Auffassung der Wirkung von Museumsobjekten muss aus verschiedenen Gründen jedoch als äußerst problematisch angesehen werden. Zunächst ist festzustellen, dass man nicht von einer einheitlichen Verwendung des *Aura*-Begriffes sprechen kann. *Aura* erscheint oft eher als essayistisches Hilfskonstrukt denn als wissenschaftlich ausgearbeitetes, theoretisch und empirisch fundiertes Modell. Der Erziehungswissenschaftler Martin Fromm kritisiert diese Verwendung von *Aura* als »Slogan«, die zudem mit in der gegenwärtigen Pädagogik als überholt geltenden, mechanistischen Vorstellungen von Lernabläufen einhergehe.⁵⁷ Unklar bleibt außerdem, welche Bedingungen erfüllt sein müssen, um die Entstehung von auratischen Erfahrungen zu ermöglichen, und ob wirklich alle Museumsbesucherinnen und -besucher in der Lage sind, die *Aura* eines Originals und damit den ›Hauch der Geschichte‹ zu verspüren. Die Tatsache, dass sich die Exponate in den meisten (historischen) Museen hinter Glasvitrinen oder Absperrungen befinden und zudem i.d.R. mit einem Berührungs- und Annäherungsverbot belegt sind, steht einer sinnlichen Begegnung, die über die rein visuelle Wahrnehmung hinausgeht, eher entgegen.⁵⁸ Aus dieser Distanz heraus dürfte für den Großteil des Museumspublikums außerdem nicht ohne Weiteres ersichtlich sein, ob es sich bei einem ausgestellten Objekt um ein ›echtes‹ historisches Relikt oder ›nur‹ um eine Kopie handelt. Wenn aber die Authentizität eines Objekts für einen Großteil der Besucher und Besucherinnen gar nicht überprüfbar und erfahrbar ist, so stellt sich die Frage, ob die angenommene Anziehungskraft eines Exponats wirklich, wie Korff annimmt, allein auf dessen geschichtlicher Zeugenschaft beruhen kann. Dass es nicht nur allein historische Sachzeugen sind, die eine Faszination auf das an Geschichte interessierte Publikum ausüben, zeigt der große Erfolg von Wanderausstellungen wie *Tutanchamun – Sein Grab und die Schätze* (über 6 Mio. Besucherinnen und Besucher seit 2008) oder *Die Terrakottaarmee & das Vermächtnis des Ewigen Kaisers* (über 1 Mio. Besucherinnen und Besucher seit 2002), in denen überhaupt keine historischen Originale, sondern nur Nachbildungen zu sehen sind.⁵⁹ Weiterhin setzen gerade archäologische Museen bei ihrer Vermittlungsar-

57 | Vgl. Fromm, M.: *Bildung im Museum?*, S. 366 f.

58 | Vgl. Michler, A.: *Museum und Ausstellung*, S. 612.

59 | Die Zahlen wurden den Internetauftritten der beiden Ausstellungen bzw. der Ausstellungsveranstalter entnommen. Zu den Besuchszahlen der Tutanchamun-Ausstellung siehe <https://www.semmel.de/tutanchamun-sein-grab-und-die-schaetze.html> (Stand: 4. Juni 2018);

beit häufig auf Repliken, um das Interesse der Besucher zu wecken. Ein Beispiel dafür ist das Vergraben von Nachbildungen archäologischer Funde, um eine wissenschaftliche Ausgrabung zu simulieren. Repliken werden außerdem in vielen Museen präsentiert, wenn vorhandene Originale aus konservatorischen Gründen nicht gezeigt werden können oder temporär an ein anderes Museum verliehen wurden. In anderen Fällen sind die Originale irreparabel beschädigt, zerstört oder verloren gegangen, weshalb auf Repliken zurückgegriffen werden muss.⁶⁰

Auf Basis dieser Beobachtungen lässt sich sagen, dass die Authentizität der Museumsgegenstände zwar für viele Museumsfachleute von großer Bedeutung sein mag – für einen nicht unbedeutenden Teil des Museumspublikums spielt Echtheit im Sinne historischer Provenienz und Einmaligkeit aber anscheinend eine eher untergeordnete Rolle. Stattdessen gelten Museen primär als Orte, an denen Geschichte vermittelt wird – die Frage nach der Authentizität ist dabei zweitrangig. Stattdessen werden auch solche Formen der musealen Vermittlung als Teil einer authentischen Geschichtspräsentation angesehen, die mit den dort gesammelten, bewahrten und ausgestellten Originalen nur am Rande zu tun haben, wie z.B. Workshops unterschiedlicher Art, *Living-History*-Darbietungen und andere öffentlichkeitswirksame Veranstaltungen mit »Eventcharakter«. ⁶¹ Dem liegt eine von der Expertenmeinung abweichende Auffassung von Authentizität zugrunde, bei der nicht das aus der Vergangenheit stammende authentische Objekt, sondern das authentische (Nach-) Erleben der Geschichte im Vordergrund steht. Hans-Jürgen Pandel hat diese Form der Authentizität auch als Erlebnisauthentizität bezeichnet. Kennzeichnend ist nicht, ob das darstellende Medium bzw. das Dargestellte tatsächlich »echt« ist, sondern, ob die bei der Rezeption ausgelösten Erfahrungen und Emotionen von den Rezipienten als authentisch empfunden werden.⁶² Die Wirkung von authentischen Museumsobjekten kann also nicht ohne Weiteres generalisiert werden, da die Wahrnehmung von Authentizität sowohl von soziokulturellen Faktoren als auch von der Art und Weise der Präsentation abhängig ist.

zu den Besuchszahlen der Terrakottaarmee-Ausstellung siehe <https://terrakottaarmee.de> (Stand: 4. Juni 2018).

60 | Vgl. Yan, B.: Significance of Originals and Replicas in Archaeological Site Museums, S. 18.

61 | Vgl. Pleitner, B.: Living History an britischen Museen, S. 103.

62 | Vgl. Pandel, H.-J.: Authentizität, S. 30.

1.4 FRAGESTELLUNG, ZIELSETZUNG UND AUFBAU DER ARBEIT

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, zu untersuchen, ob die in der Literatur vielfach gerühmte *Aura* in historischen Museumsausstellungen wirklich, wie in der Museums- und Geschichtsdidaktik angenommen, an die (wahrgenommene) Authentizität der Exponate geknüpft ist. Sind es wirklich nur die Originale, die in der Museumsausstellung eine Faszination auf die Besucherinnen und Besucher ausüben, oder können auch Nachbildungen unter bestimmten Umständen in als genauso interessant wahrgenommen werden und damit auch über eine Art *Aura* verfügen? Mit meiner Arbeit möchte ich einen theoretisch und empirisch fundierten Beitrag zur Klärung dieser Frage liefern. Dazu werde ich die der These von der ›Aura des Originals‹ zugrundeliegenden Konzepte einer eingehenden Betrachtung unterziehen und den Einfluss der Authentizität von Museumsobjekten auf das Interesse von Museumsbesucherinnen und -besuchern im Rahmen eines Experiments mit Besucherinnen und Besuchern einer historischen Museumsausstellung untersuchen.

Im Folgenden werde ich dafür zunächst einen Überblick über den aktuellen Forschungsstand zur Wahrnehmung und Rezeption von authentischen Objekten und Authentizität in und auch außerhalb des Museumskontextes geben (Kapitel 2). Im Anschluss daran sollen in den Kapiteln 3 bis 5 die für die Arbeit zentralen Aspekte der *Aura*, des Originals und der Authentizität begriffsgeschichtlich geklärt und voneinander differenziert werden. In den anschließenden beiden Kapiteln 6 und 7 wird die Entwicklung vom Authentizitätsbegriff zur historischen Kategorie sowie anschließend die Rolle der Originale im historischen Museum in den Blick genommen. Im theoretischen Teil der Arbeit (Kapitel 8) wird auf Basis der gewonnenen Erkenntnisse ein theoretisches Rahmengerüst für die Untersuchung vorgelegt. Dafür beziehe ich mich auf die Person-Gegenstands-Konzeption des Interesses aus der pädagogischen Psychologie, um das In-Beziehung-Treten zwischen Museumsbesucherinnen und -besuchern und Museumsobjekten analytisch zu erfassen. Die Unterscheidung zwischen Originalen und Kopien wird mithilfe einer semiotischen Theorie der Authentizität aus der Konsumforschung in Anschluss an Charles Sanders Peirce neu konzipiert. Das letzte Fundament bildet die Theorie der Distinktion nach Pierre Bourdieu, durch die die besondere Wertschätzung, die Originale im Museum in bestimmten gesellschaftlichen Kreisen erfahren, soziologisch erklärt wird. Im methodischen Teil der Arbeit (Kapitel 9) wird dann zunächst näher auf den Forschungsgegenstand eingegangen, bevor die Entwicklung des Fragebogens für die im Rahmen des ersten Teils der Untersuchung erfassten Variablen sowie die zur Auswertung des Fragebogens eingesetzten statistischen und qualitativen Verfahren

erläutert werden. Im letzten Part des methodischen Teils wird das Forschungsdesign der Untersuchung dargestellt. Die Ergebnisse der statistischen und qualitativen Auswertung der Untersuchung werden im darauffolgenden Kapitel 10, jeweils getrennt voneinander, dargestellt. Den Abschluss der Arbeit bildet dann die Diskussion der Ergebnisse, aus denen Schlussfolgerungen für den praktischen Umgang mit Originalen und Kopien in der Museumsdidaktik gezogen werden (Kapitel 11).

I Theoretischer Hintergrund

2 Stand der Forschung

Vergegenwärtigt man sich den hohen Stellenwert, der historischen Objekten im Diskurs um historische Museen zugeschrieben wird, so überrascht es, dass es nahezu keine Untersuchungen gibt, die sich mit der Rolle der Authentizität von Museums-exponaten beschäftigen. Ein Grund dafür ist sicherlich, dass sich die traditionelle Museologie lange Zeit ausschließlich auf museumspraktische oder rein philosophische Fragen um die Institution Museum konzentrierte.¹

Erste systematische Annäherungen an die empirische Erforschung der Wahrnehmung und Verarbeitung von Museumsobjekten gab es erstmals in den 1970er Jahren. Zu dieser Zeit entwickelte sich als Folge der gestiegenen Besucherorientierung der Museen eine Besucherforschung, die sich aus soziologischer und psychologischer Perspektive v.a. für die sich in Museen und Ausstellungen abspielenden Interaktions- und Lernprozesse interessierte.² In den ersten Studien ging es hauptsächlich darum, herauszufinden, wie die in Museumsausstellungen präsentierten Inhalte von den Besuchenden wahrgenommen und verarbeitet werden. Diese forschungspragmatische Herangehensweise wurde mit der zunehmenden Verbreitung konstruktivistischer Theorien in den Human- und Sozialwissenschaften durch einen ganzheitlicheren Zugang abgelöst, bei dem der Museumsbesuch und seine Wirkung im Vordergrund stehen.³ Der Großteil dieser Studien ist bisher in naturwissenschaft-

1 | Von der ›klassischen‹ Museologie, die sich entweder mit rein museumspraktischen Fragen oder philosophischen Diskursen um das ›Wesen‹ des Musealen beschäftigt, ist die gegen Ende der 1980er Jahre entstandene sogenannte *Neue Museologie* zu unterscheiden, deren vorrangiges Ziel in der kritischen Analyse und Reflexion musealer Praktiken besteht; siehe hierzu z.B. Vergo, P. (Hrsg.): *The New Museology*.

2 | Vgl. Noschka-Roos, A./Lewalter, D.: *Lernen im Museum – theoretische Perspektiven und empirische Befunde*, S. 202.

3 | Vgl. ebd., S. 206.

lichen Museen und Science-Centern, seltener in anderen Museumsarten wie z.B. (kultur-)historischen Museen durchgeführt worden. Ferner können auch die motivationalen Effekte von Museumsbesuchen bereits als relativ gut untersucht gelten.⁴ Gleichzeitig beziehen sich die meisten der durchgeführten Studien aber vorwiegend auf kontextuelle Faktoren wie die Neuheit des Lernortes, die didaktische Aufbereitung der Informationen im Museum oder die soziale Einbettung des Museumsbesuchs. Nur wenige Untersuchungen im Museumskontext nehmen dagegen die (historischen) Objekte an sich in den Blick. Der folgende Forschungsstand beschränkt sich daher nicht nur auf die museologische Besucherforschung, sondern bezieht auch Ergebnisse aus der didaktischen Lehr-Lernforschung, der Psychologie, der Konsumforschung und der Tourismusforschung mit ein, die sich ebenfalls mit authentischen Objekten und authentischen Erfahrungen auseinandergesetzt haben.

2.1 DIE BEWERTUNG AUTHENTISCHER OBJEKTE

Dass konkrete Objekte im Museum eine wichtige Rolle für die Museumserfahrung spielen, zeigt eine groß angelegte Studie des Smithsonian. In Interviews mit den Besucherinnen und Besuchern wurde deutlich, dass das Betrachten von »echten«, d.h. konkreten Dingen im Museum neben dem Wissenserwerb der wichtigste Faktor für einen zufriedenstellenden Museumsbesuch ist.⁵ Darüber hinaus gibt es einige in Museumsausstellungen durchgeführte Untersuchungen aus dem Bereich der didaktischen Lehr-Lernforschung, die nahelegen, dass die Beschäftigung mit Ausstellungsobjekten von den Schülerinnen und Schülern als aufregend oder motivierend empfunden wird.⁶

Die Authentizität der Museumsobjekte wurde bei diesen Studien aber nicht als eigener Faktor erfasst und untersucht. Eine Ausnahme stellt die Untersuchung von Felicitas Klingler dar, die sich im Rahmen ihrer Dissertation u.a. mit der Relevanz authentischer Museumsgegenstände für die museumspädagogische Arbeit mit Schul-

4 | Vgl. dazu Lewalter, D./Geyer, C.: Evaluation von Schulklassenbesuchen im Museum, S. 779.

5 | Vgl. Pekarik, A.J./Doering, Z.D./Karns, D.A.: Exploring satisfying experiences in museums, S. 167.

6 | Vgl. Yilmaz, K./Filiz, N./Yilmaz, A.: Learning social studies via objects in museums, S. 990; Vgl. Krombass, A./Urhahne, D./Harms, U.: Flow-Erleben von Schülerinnen und Schülern beim Lernen mit Computern und Ausstellungsobjekten in einem Naturkundemuseum, S. 97 f.

klassen befasst hat. Klingler stellte bei einer Onlinebefragung von 55 Museumspädagoginnen und -pädagogen fest, »dass ein Großteil der Museumspädagogen und -pädagoginnen nicht die Begegnung mit den Originalobjekten als Ziel vor Augen hat, sondern vielmehr den Erwerb von Sachwissen, was auch mit Sekundärmaterialien geleistet werden kann.«⁷ Ihre auf teilnehmender Beobachtung basierende Analyse museumspädagogischer Angebote zeigte weiterhin, dass die Originale v.a. in den Praxisteilen der Programme keine Rolle mehr spielten, selbst wenn sie im vorhergehenden Teil thematisiert oder anderweitig eingesetzt worden waren.⁸

Auch außerhalb des Museumskontexts hat sich die didaktische Unterrichtsforschung mit der Rolle von authentischen Objekten beschäftigt. Monika Pape berichtet in ihrer Dissertation zum Geschichtsbewusstsein von Grundschulkindern, dass Kinder auf die Frage »Macht es dir denn Spaß, wenn du dir alte Dinge und Gegenstände ansiehst?« die erzeugte Spannung und das Wissen über das Alter als Gründe für die Faszination von prähistorischen Tieren im Unterricht nannten.⁹ Die Rolle von Originalen in der Kunstvermittlung hat Ulrike Hess näher beleuchtet. Durch den Vergleich von Werkbetrachtungen mit anschließender Bildgestaltung, die sie mit Schülerinnen und Schülern abwechselnd vor Originalen und Reproduktionen von Kunstwerken durchgeführt hat, kommt sie zu dem Schluss, dass Originale »die Erlebnisfähigkeit steigern, und zwar deutlicher als die Begegnung mit Reproduktionen«.¹⁰ Laut Hess liegt ein Vorteil von Originalen gegenüber Kopien darin, dass sie im Zeitalter der fortschreitenden Technologisierung die Erfahrung von Kindern und Jugendlichen »erden«:

»Die Medien simulieren authentische Erfahrungen, was dazu führt, daß Kinder und Jugendliche die Wirklichkeit zu einem großen Teil aus zweiter Hand erleben. Das Resultat ist passives Konsumverhalten und Einengen des eigenen Erfahrungsspielraums. Originale evozieren geradezu die aktive Auseinandersetzung mit dem vor Ort erlebten Kunstwerk und eröffnen jungen Menschen, aber auch Erwachsenen, neue Wahrnehmungsweisen, die zum größten Teil von der technisch perfekten Reproduktion nicht geleistet werden können. Der Verlust an Materialität, Räumlichkeit und Körperlichkeit verhindert echte Kunsterfahrungen.«¹¹

7 | Klingler, F.I.: Die Relevanz »authentischer Objekte« in der museumspädagogischen Geschichtsvermittlung, S. 84.

8 | Vgl. ebd., S. 82 f.

9 | Vgl. Pape, M.: Entwicklung von Geschichtsbewusstsein im Hinblick auf die unterrichtspraktische Gestaltung historischer Themen im Sachunterricht, S. 139 f.

10 | Hess, U.: Kunsterfahrung an Originalen, S. 368.

11 | Ebd., S. 367.

In Bezug auf die vorliegende Arbeit müssen Hess' Ergebnisse jedoch etwas relativiert werden, weil die Originalität im Bereich der bildenden Künste eine andere, wahrscheinlich wichtigere Rolle spielt als in dem der Geschichte und dort weiter gefasst ist als in den Geschichtswissenschaften (vgl. dazu Kapitel 4.2). Ein weiteres, methodisches Problem betrifft die Tatsache, dass Hess im Rahmen ihrer Untersuchung ausschließlich grafische Reproduktionen wie Schwarz-Weiß-Kopien einsetzte, die sich im Gegensatz zu ›originalgetreueren Formen‹ der Kopie wie Abgüssen, (Nach-)Drucken oder Faksimiles nur bedingt für den Vergleich mit den Originalen eignen.

Deutlich mehr Ergebnisse zu den Effekten von Authentizität auf das Verstehen und Lernen stammen aus dem Bereich der Biologiedidaktik, wo der Einsatz von Originalen in Form von Tieren und Pflanzen ebenso wie in der Geschichts- und Museumsdidaktik vehement eingefordert wird. Matthias Wilde und Kathrin Bätz konnten hier am Beispiel von Zwergmäusen nachweisen, dass sich die Begegnung mit lebenden Tieren positiv auf den Wissenserwerb und die Motivation der Schülerinnen und Schüler auswirkte. Ähnliche Ergebnisse finden sich für den Einsatz lebender Eidechsen und konservierter Tiere im Labor.¹² Eine wichtige Rolle für das Interesse spielen hierbei auch den Originalen verbundene *hands-on*-Tätigkeiten, wie Nina Holstermann am Beispiel des Sezierens von Schweineorganen, des Mikroskopierens von Blattquerschnitten und des Bestimmens heimischer Schmetterlinge zeigen konnte. Zugleich zeigte sich aber auch, dass der Effekt auf das Interesse der Schülerinnen und Schüler nicht von großer Dauer war.¹³ Weitere Auswirkungen auf kognitive Verarbeitungsleistungen zeigten z.B. Catherine Eberbach und Kevin Crowley, die durch einen Vergleich von lebenden Pflanzen mit Modellen und virtuellen Pflanzen belegen konnten, dass die lebendigen Pflanzen stärker mit alltäglichen Erfahrungen in Verbindung gebracht wurden, während die (virtuell) nachgebildeten Pflanzen eher zur Erklärung von Prozessen herangezogen wurden.¹⁴

Neben der Biologiedidaktik taucht der Begriff der Authentizität des Weiteren noch in der Fremdsprachendidaktik in Form der sogenannten authentischen Lehr- und Lernmaterialien auf. Dabei handelt es sich um Aufgaben, die die Lernenden mit

12 | Vgl. Schrenk, M.: Die Bedeutung originaler Begegnung im Rahmen einer Sachunterrichtseinheit zum Thema Eidechsen.; vgl. Bonderup Dohn, N./Madsen, P.T./Malte, H.: The situational interest of undergraduate students in zoophysiology, S. 198.

13 | Vgl. Holstermann, N.: Interesse von Schülerinnen und Schülern an biologischen Themen, S. 95 f.

14 | Vgl. Eberbach, C./Crowley, K.: From living to virtual, S. 330.