

**Strukturelle Merkmale der Geschichtsdarstellungen in
aktuellen chinesischen Museen**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von
M.A. Hongyu Liu
aus
Sichuan, China

Bonn, 2012

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Peter Schwieger

(Vorsitzender)

Prof. Dr. Wolfgang Kubin

(Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Ralph Kauz

(Gutachter)

Prof. Dr. Xuewu Gu

(Gutachter)

Prof. Dr. Thomas O. Höllmann

(Gutachter)

Tag der mündlichen Prüfung: 06.12.2012

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Gegenstand und Fragestellungen der Forschung.....	1
Forschungsstand.....	5
Relevante theoretische Ansätze.....	10
a. Theorie des „kollektiven Gedächtnisses“.....	11
b. Diskurs- und Machttheorie Foucaults.....	12
c. Quellenkritische Forschungsmethoden.....	13
d. Semiotische Untersuchungsmethoden.....	15
e. Öffentlichkeitstheorie und Theorie der „Kontaktzone“.....	17
Arbeitsmethode.....	19

Kapitel 1 Museen als erzieherische Institutionen der hegemonialen Kulturpolitik des Staates – das chinesische Nationalmuseum

1.1 Eine Institutionsgeschichte des chinesischen Nationalmuseums.....	21
1.1.1 Die frühesten Museumsprojekte der Volksrepublik und die Einflussnahme der Sowjetunion.....	21
1.1.2 Die Vorbereitungen zu den Museumsprojekten des chinesischen historischen Museums und des Museums der chinesischen Revolution.....	23
1.1.3 Die Wandlung der Parteihistoriographie.....	25
1.1.4 Die Museumsbauten und die ständigen Geschichtsausstellungen.....	28
1.1.5 Die Entstehung des chinesischen Nationalmuseums.....	34
1.1.6 Die geplante Konzeption des Nationalmuseums, ihre ideologischen Vorgaben und diskursiven Ordnungen.....	35
1.2 Die ständige Geschichtsausstellung des Nationalmuseums: „Der Weg des Wiederaufstiegs“.....	41
1.2.1 Einige Hauptmerkmale der Vorbereitung und Gestaltung.....	41
1.2.2 Gliederung und Präsentationskonzepte.....	46
1.2.3 Zusammenfassung und abschließende Bemerkungen.....	76
1.3 Die „Kontaktzone“ des Nationalmuseums.....	87
1.4 Strukturmerkmale der sozialen Dynamik im Spiegel des Nationalmuseums.....	88

Kapitel 2 Museen als historische Kulturdenkmäler – das Palastmuseum in Peking

2.1 Eine Institutionsgeschichte des Palastmuseums.....	94
2.1.1 Die Tradition der kaiserlichen Palastsammlung.....	94
2.1.2 Die Entstehung des Palastmuseums in der Zeit der Republik.....	96
2.1.3 Das Palastmuseum in der Epoche der Volksrepublik und seine Museumskonzepte.....	100
2.2 Das Palastmuseum in der Gegenwart, seine Geschichtsausstellungen und Präsentationskonzepte.....	105
2.2.1 Die Ausstellungen im so genannten „originalen Zustand“ des Palastgebäudes.....	105
2.2.2 Erzieherisch orientierte Ausstellungen.....	111
2.2.3 Objektorientierte Ausstellungen.....	119
2.2.4 Konzeptorientierte Ausstellungen.....	124
2.3 Die „Kontaktzone“ des Palastmuseums.....	132
2.4 Strukturmerkmale der sozialen Dynamik im Spiegel des Palastmuseums.....	139

Kapitel 3 Museen als lokale öffentliche Kulturzentren – das Hauptstadtmuseum in Peking

3.1 Eine Institutionsgeschichte des Hauptstadtmuseums.....	142
3.1.1 Entwicklungsgeschichte des Hauptstadtmuseums und neuer Museumsbau.....	142
3.1.2 Neue Konzeption und Serviceangebote des Hauptstadtmuseums.....	145
3.2 Das Hauptstadtmuseum in der Gegenwart, seine Geschichtsausstellungen und Präsentationskonzepte.....	150
3.2.1 Die ständige Geschichtsausstellung.....	150
3.2.1.1 Inhalt und Präsentationskonzepte.....	151
3.2.1.2 Zusammenfassung und abschließende Bemerkungen.....	159
3.2.2 Die temporäre Ausstellung: „Das Gedächtnis der Stadt – das Zuhause der einfachen Bürger“.....	162
3.2.2.1 Inhalt und Präsentationskonzepte.....	163
3.2.2.2 Zusammenfassung und abschließende Bemerkungen.....	170
3.3 Die „Kontaktzone“ des Hauptstadtmuseums.....	175
3.4 Strukturmerkmale der sozialen Dynamik im Spiegel des Hauptstadtmuseums.....	182

Kapitel 4 Museen als Schauplätze der öffentlichen Selbstdarstellung und Legitimation von privaten Akteuren – Das Jianchuan „Museum Cluster“

4.1 Eine Institutionsgeschichte des Jianchuan „Museum Cluster“.....	185
4.1.1 Zur Entwicklung privater Museen in der Volksrepublik.....	185

4.1.2 Zur Gründung des Jianchuan „Museum Cluster“	189
4.2 Die Geschichtsausstellungen und Präsentationskonzepte des Jianchuan „Museum Cluster“	200
4.2.1 Die Ausstellungen in der Themenserie über den Antijapanischen Krieg und ihre Präsentationskonzepte	200
4.2.1.1 Die „Mainstay Hall“	200
4.2.1.2 Die „Frontal Battlefield Hall“	208
4.2.1.3 Die „Flying Tigers Hall“	215
4.2.1.4 Die „Unyielding War Prisoner Hall“ und die „Sichuan Resistance Army Hall“	217
4.2.1.5 Die drei Themenplätze zum Antijapanischen Krieg	220
4.2.1.6 Zusammenfassung und abschließende Bemerkungen	223
4.2.2 Die Ausstellungen in der Themenserie über die Kulturrevolution und ihre Präsentationskonzepte	226
4.2.2.1 Die „Red Age Daily Necessity Exhibition Hall“	228
4.2.2.2 Die „Red Age Badge, Clock and Seal Exhibition Hall“	231
4.2.2.3 Die „Red Age Mirror Exhibition Hall“	237
4.2.2.4 Die „Red Age Porcelain Exhibition Hall“	238
4.2.2.5 Zusammenfassung und abschließende Bemerkungen	240
4.3 Die „Kontaktzone“ des Jianchuan „Museum Cluster“	245
4.4 Strukturmerkmale der sozialen Dynamik im Spiegel des Jianchuan „Museum Cluster“	254

Zusammenfassung	264
-----------------------	-----

Literaturverzeichnis	279
----------------------------	-----

Danksagung	302
------------------	-----

Anlage: Abbildungen

Einleitung

„In einer Gesellschaft wie der unseren kennt man sehr wohl Prozeduren der Ausschließung. Die sichtbarste und vertrauteste ist das Verbot.“ - Michel Foucault

Gegenstand und Fragestellungen der Forschung

Während die Museumswissenschaft sich zu einem interdisziplinären wissenschaftlichen Fachgebiet entwickelt, in dessen Rahmen konzeptuelle Richtungen wie beispielsweise die sog. „Neue Museologie“ entworfen wurden,¹ werden Museen zunehmend als moderne kulturelle Institutionen betrachtet, denen soziale Funktionen bei der Aufrechterhaltung des kollektiven Gedächtnisses und der Konstruktion der kulturellen Identität eines bestimmten kollektiven Massenkörpers der Gesellschaft zugeschrieben werden.² Gleichzeitig können sie bei der Erfüllung dieser Aufgaben als eine Art besonderes Medium fungieren.³ Scheint das Forschungsfeld der Museumswissenschaft in Europa und den Vereinigten Staaten relativ gut abgesteckt und weit vorangeschritten, so offenbaren sich bei der Betrachtung einer zeitgenössischen chinesischen Museumsforschung aber ausgeprägte methodische Defizite. Es soll ein Anliegen der vorliegenden Arbeit sein, diesen wissenschaftlichen Defiziten entgegenzuwirken und einen Beitrag zur chinesischen Museumsforschung zu leisten, der sich im Kern mit der Frage beschäftigt, welche sozialen und kulturellen Funktionen die heutigen chinesischen Museen in der Praxis erfüllen.

Dazu ist es zunächst einmal notwendig, den Forschungsgegenstand klar zu definieren, denn „das chinesische Museum“ als homogenen allgemeinen Begriff, der alle einzelnen Museumseinrichtungen Chinas umfassen kann, gibt es nicht. Chinesische Museumseinrichtungen sind so heterogen und vielfältig, dass es unmöglich ist, sie im Rahmen der vorliegenden Arbeit allesamt zu berücksichtigen.⁴ Die Einschränkung, die an dieser Stelle vorgenommen werden muss, ergibt sich demnach zwangsläufig aus rein praktischen Gründen.

Von allen Gegenständen, die eine museale Aufbereitung und Präsentation erfahren können, erscheint die museale Geschichtsdarstellung nach Meinung des Autors besonders geeignet, das kollektive Gedächtnis und die kulturelle Identität einer be-

¹ Im Fokus der Untersuchungen der „Alten Museologie“ standen vor allem Fragen nach der praktischen Umsetzung der Museumsarbeit, z. B. bei der Verwaltung, Pädagogik oder Konservierung, was eine Vernachlässigung der „konzeptionellen Grundlagen und Annahmen“ der Museologie an sich, zur Folge hatte. Im Vergleich dazu setzt sich die „Neue Museologie“ intensiver mit den „theoretischen und humanistischen“ Fragestellungen auseinander, wobei den sozialen Aufgaben und Funktionen der Museen eine besondere Bedeutung beigemessen wird. S. Sharon Macdonald: *Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung*, in: Joachim Baur (Hrsg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, S. 50f.

² Vgl. Bodo von Borries: *Geschichtsdidaktik am Ende des 20. Jahrhunderts. Eine Bestandsaufnahme zum Spannungsfeld zwischen Geschichtsunterricht und Geschichtspolitik*, in: Hans-Jürgen Pandel: Gerhard Schneider (Hrsg.): *Wie weiter? Zur Zukunft des Geschichtsunterrichts*, Schwalbach 2001, S. 7–32.

³ S. Anja Wohlfromm: *Museum als Medium - Neue Medien in Museen. Überlegungen zu Strategien kultureller Repräsentation und ihre Beeinflussung durch digitale Medien*, Köln 2002, S.40; Katharina Flügel: *Einführung in die Museologie*, Darmstadt 2005, S. 97.

⁴ Vgl. Krzysztof Pomian: *Was macht ein Museum erfolgreich*, in: *Museumskunde*, 72/2, 2007, S. 16.

stimmten gesellschaftlichen Gemeinschaft anschaulich zu vermitteln bzw. überhaupt erst zu konstruieren und dauerhaft zu konservieren, denn „wir meinen mit dem Wort Geschichte die Summe dessen, was im Lauf der Zeit geschehen ist, soweit irgend unser Wissen davon reicht.“⁵ Das Geschichtswissen und die Geschichtsvorstellungen der Menschen sind demnach dazu in der Lage, die Domänen des kollektiven Gedächtnisses optimal zu umfassen. Darüber hinaus lässt sich eine lange Tradition der engen Verbindung von musealer Praxis und der (Heraus)Bildung eines kollektiven Geschichtsbewusstseins im Prozess der Museumsentwicklung feststellen.⁶ In der Aufarbeitung und Darstellung von Geschichte wird der Musealisierungprozess selbst zu einem Teil von Geschichtserfahrung oder -bewusstsein, während die Vergangenheit durch das Sammeln und Bewahren von Dingen „als etwas Erinnertes in die Gegenwart übertragen wird“ und die musealisierten Objekte somit „identitätsstiftende Funktionen übernehmen“.⁷

Eben diese musealen Geschichtsdarstellungen, die in der Museumspraxis meistens in Form der Geschichtsausstellung existieren,⁸ lassen sich in chinesischen Museen überall zahlreich und vielfältig vorfinden – und eben daraus resultiert die bereits angekündigte Einschränkung des Forschungsgegenstandes. Im Zuge der Vorüberlegungen zur vorliegenden Arbeit wurde beschlossen, auf eine allgemeine Darstellung der chinesischen Museen zu verzichten und sich stattdessen auf wenige ausgewählte Geschichtsausstellungen von einigen gegenwärtigen chinesischen Museen als Fallbeispiele zu konzentrieren. Dabei werden ausschließlich diejenigen Geschichtsausstellungen zu erforschen sein, die sich vornehmlich der Präsentation der chinesischen Geschichte gewidmet haben, wobei diese Geschichtspräsentationen dem Zweck der Konstruktion eines identitätsstiftenden kollektiven Gedächtnisses der chinesischen Gesellschaft zu dienen scheinen und auch auf diesen Aspekt hin untersucht werden.

Und doch sind noch weitere Fragen zu klären, vor allem jene, welche neuen Erkenntnisse durch die Untersuchung dieses Forschungsgegenstands erwartet werden. Dafür erscheint es zunächst aufschlussreich, zentrale Fragestellungen aufzuzeigen und notwendige theoretische Begriffe zu klären.

So bedarf etwa der Begriff der Geschichte, ein Begriff, der eine Vielzahl von Dimensionen besitzt, für die vorliegende Arbeit einer Konkretisierung. Üblicherweise kommt dieser Begriff in folgenden Forschungsfeldern zur (hauptsächlich theoretischen) Anwendung: Realgeschichte, Geschichtswissenschaft und Historiographie.⁹ Eine Realgeschichte der Menschen kann zwar als bloßes Geschehen wie Naturgeschehen vorgestellt werden, in der Praxis kann sie aber bei ihrer Aufbereitung und

⁵ Gustav Droysen: *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*, München 1958, S. 6.

⁶ Vgl. Jana Scholze: *Medium Ausstellung – Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*, Bielefeld 2004, S. 35.

⁷ S. Katharina Flügel 2005, a. a. O., S. 24; vgl. Aleida Assmann: *Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis*, in: Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt, Siegfried Weischenberg (Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, Opladen 1994, S. 114–140.

⁸ Die Ausstellung ist die üblichste und zugleich wichtigste Methode der musealen Vermittlung. S. Katharina Flügel 2005, a. a. O., S. 105.

⁹ S. Michael Maurer: *Bilder repräsentieren Geschichte. Repräsentieren Bilder Geschichte? Zur Funktion historischer Bildquellen in Wissenschaft und Öffentlichkeit*, in: Klaus Füßmann, Heinrich Theodor Grütter, Jörn Rüsen (Hrsg.): *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*, Weimer, Köln, Wien 1994, S. 61f.

Vermittlung nie von Bewusstsein und Absicht der Menschen befreien.¹⁰ Daher existieren Realgeschichten meist in Form von verschiedenen Geschichtsschreibungen, die stets von einer gewissen subjektiven Sicht der Geschichtsschreiber durchdrungen sind. Anschließend wird die Glaubwürdigkeit dieser Geschichtsschreibungen wiederum durch die Aktivitäten der Geschichtswissenschaft und Historiographie bestätigt oder bezweifelt. Es liegt nicht in der Absicht des Autors, eine Forschung über die Realgeschichte zu treiben, eine Forschung, die uns nicht mehr „unmittelbar zugänglich“ ist und nur durch quellenkundliche und archäologische Forschungsmethoden untersucht werden kann¹¹ – ein Vorhaben, das im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden kann. Stattdessen wird sich den aktuellen Erscheinungen in chinesischen Museen zugewendet, bei denen es sich vor allem um die museale Darstellung der Historiographie handelt.

Doch wozu die Beschäftigung mit musealer Historiographie und deren Darstellung? Jörn Rüsen schilderte in seiner Arbeit, dass die Geschichtskultur im Wesentlichen durch drei Dimensionen bestimmt werde: die der Ästhetik, Politik und Wissenschaft.¹² Dabei ist Ästhetik „die Voraussetzung jeder Geschichtsvermittlung“,¹³ da Geschichte nur in ästhetisch aufbereiteten Formen von Rezipienten wahrgenommen kann. Solche ästhetische Aufbereitung mit mehr oder weniger imaginärem und utopischem Charakter kann das Realitätsprinzip der Geschichtskultur relativieren.¹⁴ Zugleich gilt Geschichtskultur als Politikum. So verstanden ist jede Geschichtsschreibung immer von zeitgenössisch politischen Machtstrukturen abhängig und dient dazu, Ordnungen zu stabilisieren und Traditionen zu pflegen.¹⁵ Aus dieser Perspektive hat historisches Gedächtnis die Funktion, politische Macht im Geschichtsbewusstsein und in der historischen Identität der einzelnen Subjekte zu rechtfertigen.¹⁶ Schließlich ist es die Wissenschaft, die Geschichte produziert und der Geschichte durch quellenkundliche Recherchen Glaubwürdigkeit verleiht,¹⁷ so dass sie überhaupt von Menschen als eine verlässliche „Wahrheit“ angenommen werden kann – wobei sich hier natürlich auch die Frage stellen kann, inwiefern ein solches Geschichtsbild wirklich „verlässlich“ und „wahrheitsgemäß“ sein kann.

Nach Rüsen gebe es komplexe Spannungsverhältnisse zwischen diesen drei Dimensionen: die ästhetische Imagination kann die „Machbarkeit der Politik“ und die „empirische Triftigkeit“ der Wissenschaft beeinträchtigen; die Wissenschaft kann „zur Pseudoreligion degeneriert“ werden und durch deren Dogmatismus die Freiheit der

¹⁰ Vgl. Karl Jaspers: *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*, München, Zürich 1949.

¹¹ S. Michael Maurer 1994, a. a. O., S. 62.

¹² S. Jörn Rüsen: *Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art, über Geschichte nachzudenken*, in: Klaus Fießmann, Heinrich Theodor Grütter, ders. (Hrsg.): *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*, Weimer, Köln, Wien 1994, S. 11f.

¹³ S. Thomas Thiemeyer: *Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle*, in: Baur 2010, a. a. O., S. 75.

¹⁴ S. ebd.; Jörn Rüsen: *Für eine Didaktik historischer Museen*, in: ders., Wolfgang Ernst, Heinrich Theodor Grütter (Hrsg.): *Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen*, Pfaffenweiler 1988, S. 16.

¹⁵ S. Thomas Thiemeyer 2010a, a. a. O., S. 75; vgl. „Denn Museen und die von ihnen geformten Vorstellungen sind zutiefst politischer Natur.“ Benedict Anderson: *Die Erfindung der Nation – Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Erweiterte Neuauflage, Frankfurt/M. 1996, S. 180; „Jedes Wissen lässt sich durch die Politik manipulieren und verdrängen.“ Wolfgang Kubin: *Gedächtnis, aber keine Erinnerung – Zur Instrumentalisierung von Geschichte im modernen China*, in: *Orientierungen – Zeitschrift zur Kultur Asiens*, Nr. 1, München 2011, S. 1.

¹⁶ Vgl. Aleida Assmann, *Soziales und kollektives Gedächtnis*. Vortrag zu „Kulturelles Gedächtnis. China zwischen Vergangenheit und Zukunft. Internationale Konferenz zum künstlerischen und politischen Umgang mit der eigenen Geschichte in China“ im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 24. bis 26. März 2006, S. 2.

¹⁷ S. Thomas Thiemeyer 2010a, a. a. O., S. 75.

Ästhetik und die Handlungsfähigkeit der Politik behindern; zuletzt die Politik, die infolge „ihres totalitären Charakters“ das Risiko birgt, Wissenschaft und Kunst zu „Vollzugsorganen ihrer Selbstlegitimität“ zu degradieren.¹⁸

Ein derartiges Verständnis von Geschichtskultur, wie Rösen es beschreibt, basiert überwiegend auf Grundprinzipien der modernen Philosophie. Daher betrachtet er Ästhetik und Politik etwa als subjektives Wissen und Wissenschaft als objektives Wissen, anschließend nimmt er die traditionelle ontologische Zweiteilung vor und versucht die „objektive“ Wissenschaft von der „subjektiven“ Ästhetik und Politik scharf zu trennen. Dieser Position gegenüber nehmen einige postmodern orientierte Gelehrte wie Bruno Latour und Michel Serres eine durchaus kritische Haltung ein. Nach Latour gehören die Teilung von Natur und Gesellschaft sowie eine entsprechende dualistische Ontologie wie Rösen dies vornimmt, zu den Hauptmerkmalen der Moderne. Seiner Ansicht nach sollte die Trennung zwischen Objekt und Subjekt, zwischen natürlichen und politischen Mächten und zwischen Wissenschaft und Politik als willkürliche Konstruktion der modernen Kultur betrachtet werden.¹⁹ Alles andere als voneinander scharf abgegrenzt, besitzen sie jedoch letztlich denselben Ursprung, was dazu führt, dass sie sich untereinander auf verschiedene Art und Weise überschneiden. Um den traditionellen Dualismus aufzuheben und um diese Existenzen hybriden Charakters zu erläutern, hat sich Latour von Michel Serres das Konzept der sog. „Quasi-Objekte“ ausgeliehen, die sich zwischen konventionellen Subjekten und Objekten befinden und zugleich als eine Mischung von beiden verstehen können. Ein Großteil unseres Wissens über die Natur und die Gesellschaft – darunter ein erheblicher Teil der modernen Wissenschaften – bezieht sich Latour auf solche „Quasi-Objekte“.²⁰ Aus Latours Sicht erscheint die Gegenüberstellung von Wissenschaft, Ästhetik und Politik, so wie sie in Rösens Konzept dargelegt wird, als problematisch, denn unter der Perspektive der „Quasi-Objektivität“ werden sich diese drei Dimensionen unvermeidlich überschneiden.

Um Verwirrungen zu entgehen, die durch problematische Begrifflichkeiten ausgelöst werden können, wurde für die vorliegende Arbeit ein neues Konzept entwickelt, das sich zugleich konkret auf den untersuchten Gegenstand bezieht. Das Konzept für die Museumsforschung, das im Folgenden als „Narrativ-Funktion-Real“-Konzept bezeichnet wird, wurde in Anlehnung an das „Ästhetik-Politik-Wissenschaft“-Konzept von Rösen entworfen und enthält zugleich wesentliche Ergänzungen.

In der folgenden Untersuchung bezeichnet das „Narrativ“ die in Ausstellungen verwendeten erzählerischen Gestaltungsweisen und ästhetischen Aufmachungen, die „Funktion“ bezeichnet die in Ausstellungen vermittelten politischen und kulturellen Botschaften, und mit dem „Real“ werden die in Ausstellungen behandelten historischen Vergangenheiten bezeichnet. Im Grunde können alle drei Dimensionen hier als „Quasi-Objekt“ betrachtet und begriffen werden, weil es sich bei ihnen ausnahmslos um eine Mischung aus natürlichen Gegebenheiten und gesellschaftlichen Praktiken

¹⁸ S. Jörn Rösen: *Für eine Didaktik historischer Museen*, in: Rösen 1988, a. a. O., S. 16–19; Jörn Rösen 1994, a. a. O., S. 12–26.

¹⁹ S. Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen – Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt/M. 2008, S. 22ff., S. 40f.

²⁰ S. ebd., S. 121; vgl. Michel Serres: *Der Parasit*, Frankfurt/M. 1987, S. 346.

handelt, sodass die von einer dualistischen Ontologie verursachten konzeptuellen Probleme vermieden werden können. Und nun lässt sich auch die Frage nach dem Zweck der Forschung der musealen Geschichtsdarstellung beantworten: Erforscht werden die konkreten Beziehungen zwischen den Dimensionen von „Narrativ-Funktion-Real“ in den ausgewählten Geschichtsausstellungen, um deren verborgene strukturelle Merkmale zu enthüllen.

Behilflich sind dabei auch die drei unterschiedlichen Perspektiven, die das museale Präsentationskonzept bietet. So lässt sich unter dem Blickwinkel der „Funktion“ herausstellen, welche konkreten Botschaften durch die jeweilige Geschichtsausstellung vermittelt und welche konkreten „Geschichtsbilder“ dabei konstruiert werden, wobei auch didaktische Methoden analysiert werden, um die soziale Funktion der Ausstellung aufzuzeigen. Dagegen wird aus der Perspektive des „Narrativen“ hinterfragt, wie solche Vermittlungen durch eine besondere ästhetische und narrative Strategie ermöglicht bzw. unterstützt werden.²¹ Und zuletzt wird die Perspektive des „Realen“ offen legen, wie sich die konstruierten musealen Geschichtsbilder von der historischen Wirklichkeit unterscheiden und welche kulturellen Bedeutungen und sozialen Ordnungen sich in diesen Unterschieden widerspiegeln.

Aus dem soeben Geschilderten lässt sich nun die zentrale Fragestellung der vorliegenden Untersuchung ableiten: Welche strukturellen Merkmale der aktuellen chinesischen musealen Geschichtsdarstellungen gibt es und wie können diese mithilfe des Forschungskonzepts von „Narrativ-Funktion-Real“ ausfindig gemacht werden?

Der erste Teil der Fragestellung umfasst sowohl die museale Geschichtsdarstellung, wie sie in den jeweiligen Fallbeispielen ihre praktische Umsetzung fand, als auch die intendierte Botschaft, die das jeweilige Museum dabei vermitteln wollte. Darüber hinaus, welche historische Wirklichkeit in allen hier aufgezeigten Fällen repräsentiert wird und nicht zuletzt, ob diese Präsentation der „realen“ historischen Gegebenheit entspricht. Auch nach dem Zweck der jeweiligen musealen Gestaltungen und Botschaften soll gefragt werden, was wiederum eine Untersuchung der konkreten Interessen der sozialen Akteure, die sich hinter diesen musealen Darstellungen verbergen, erfordert. Ebenso wird danach gefragt, in welchen Beziehungen diese Akteure miteinander stehen und welche soziale Dynamik hinter den spezifischen musealen Erscheinungen steht. Diese Analysen sind ebenfalls notwendig, falls man Planung, Aufbereitung, Gestaltung und Durchführung einer Geschichtsausstellung als einen komplexen dynamischen Prozess umfassend begreifen möchte. Das Konzept des „Narrativ-Funktion-Real“ soll dabei als theoretische Basis dienen.

Forschungsstand

Oben ist bereits angedeutet worden, dass sich Defizite in der Erforschung chinesischer Museumskultur finden lassen. Dazu genügt ein Blick auf den aktuellen Literaturstand; zum einen scheint bei den meisten Publikationen die kulturwissenschaftlich orientier-

²¹ Vgl. Wolfgang Iser: *Ästhetik und Anästhetik*, in: ders. *Ästhetisches Denken*. Stuttgart 1990, S. 9–40.

te Perspektive hinter derjenigen der musealen Alltagsarbeit zurückzustehen, zum anderen scheint die Museologie sich als Wissenschaft in China bislang weder qualitativ noch quantitativ ausreichend entwickelt zu haben. Die wenigen westlichen Forschungsergebnisse auf diesem Gebiet entstammen überwiegend dem Fachgebiet Sinologie, wobei die Forscher sich aufgrund ihres traditionellen Forschungsgegenstandes meist mit den historischen, kulturellen und politischen Gegebenheiten der Museen beschäftigen und nur selten auf die Konzepte der musealen Präsentation konzentrieren. In China wurden die Museen zwar auch auf dem Hintergrund museologischer Theorien erforscht, doch gilt die Museologie dort als eine stark vernachlässigte Fachrichtung: Bislang verwenden die einheimischen Museologen für ihre Studien hauptsächlich ältere, marxistisch orientierte museologische Theorien, während neueren theoretischen Orientierungen – darunter insbesondere die „Neue Museologie“ – ihnen meistens fremd bleiben.

In den aktuellen chinesischen Publikationen über Museumsforschung sind vor allem folgende Werke allgemein anerkannt:

„*The Basis of Chinese Museology*“ von Wang Hongjun (王宏钧)²² gilt heute als das Standardwerk der chinesischen Museologie. Der Grund dafür ist nicht etwa die hervorragende Qualität des Buches, sondern die Tatsache, dass es im Rahmen eines staatlichen kulturpolitischen Auftrags entstand: Es wurde vom Amt für Kulturgegenstands- und Kulturdenkmalschutz – die unmittelbare staatliche Aufsichtsbehörde der meisten chinesischen Museen – publiziert und den Museumsmitarbeitern als Fachlehrbuch empfohlen. Das Werk kann so als eine offizielle Stellungnahme der staatlichen Kulturinstanzen zum modernen chinesischen Museumswesen begriffen werden. Es ist zugleich eine Überarbeitung des 1985 von derselben Behörde publizierten „*The Conspectus of Chinese Museology*“²³, dessen Inhalt heute als überholt gilt. Auch die Neuauflage enthält jedoch unübersehbare inhaltliche Mängel. Im Wesentlichen beschäftigt sich der Autor mit der musealen Praxis, vor allem mit verschiedenen Methoden und Vorschriften bei der Sammlung, Aufbewahrung, Ausstellung und Verwaltung musealer Objekte. Nur ein kleiner Teil des Buches widmet sich den theoretischen Inhalten der Museologie. Eine klare Definition des Museumsbegriffes gibt es darin nicht, stattdessen werden unterschiedliche Deutungsangebote zusammenhanglos nebeneinander aufgelistet. So finden sich neben der, in den 1950er Jahren in der Volksrepublik erarbeiteten, offiziellen Museumsdefinition – die vom sowjetischen Museumskonzept stark beeinflusst ist –, auch gängige, westliche Museumsdefinitionen, die nun nicht mehr als Gegenmodelle abgelehnt werden, sondern dem chinesischen Publikum sachlich präsentiert werden. Ähnlich verfährt Wang in seiner Publikation auch mit westlichen museologischen Forschungsmethoden. Auch sie erscheinen einfach neben dem in der Volksrepublik traditionell verwendeten, marxistisch orientierten, museologischen Forschungsansatz, ohne dass ein differenzierender Vergleich zwischen den westlichen und chinesischen Methoden vorgenommen wird. Indem Wangs Publikation jede eindeutige Schlussfolgerung vermissen lässt, weiß der Leser schließlich nicht, welche konkrete Definition des Museums die heute allgemein anerkannte ist, und welchen Forschungsgrundsätzen aktuelle chinesische museologische Studien folgen. Das Buch enthält eine kurze Darstellung der Entwicklungsgeschichte chinesi-

²² Wang Hongjun (王宏钧) (Hrsg.): *Zhongguo Bowuguanxue Jichu* 中国博物馆学基础 (*The Basis of Chinese Museology*), Shanghai: Shanghai Guji Chubanshe 2001.

²³ *Wenhubu Wenwuju* (文化部文物局 Das Amt für Kulturgegenstand- und Kulturdenkmalschutz des Kulturministeriums) (Hrsg.): *Zhongguo Bowuguanxue Gailun* 中国博物馆学概论 (*The Conspectus of Chinese Museology*), Peking: Wenwu Chubanshe 1985.

scher Museen, die jedoch überaus lückenhaft ist. Diese methodologischen und wissensstrukturellen Defizite machen es dem Werk unmöglich, der chinesische Museologie eine Art systematisches Fachwissen mit wissenschaftlichem Anspruch zu bescheinigen.

Als eine weitere nennenswerte Publikation lassen sich die „*Aufsätze über die chinesische Museumsgeschichte*“ von Lü Jimin (吕济民)²⁴ nennen. Lü ist der ehemalige Leiter des Amtes für Kulturgegenstand- und Kulturdenkmalschutz (von 1984 bis 1988) und Direktor des Palastmuseums (von 1991 bis 1993). So ist diese Publikation ebenfalls im Geiste einer amtlichen Stellungnahme zur chinesischen Museumslandschaft und –praxis verfasst. In mehreren Essays setzt sich Lü in dieser Publikation mit vielfältigen Aspekten seines Themas auseinander. Die von ihm aufgestellten Thesen entsprechen überwiegend denen, die sich auch in „*The Basis of Chinese Museology*“ nachlesen lassen. So kündigt der Titel zwar eine Beschäftigung mit der chinesischen Museumsgeschichte an, doch wird diese relativ kurz abgehandelt und weist genau wie Wangs Publikation beträchtliche Lücken auf. Seine Auseinandersetzung mit der aktuellen Lage chinesischer Museen sowie deren Zukunftsaussichten, beschränkt sich überwiegend auf die Dimension alltäglicher Ausstellungs- und Verwaltungstätigkeiten. Es fehlt den einzelnen Aufsätzen nicht nur an wissenschaftlicher Struktur und Kohärenz, insgesamt lässt das Werk eine weiter gefasste kulturkritische Forschungsperspektive vermissen.

Neben den beiden genannten Publikationen gibt es noch einige weitere von renommierten, einheimischen Museologen herausgegebene Forschungspublikationen, wie beispielsweise „*Meditation of Museums in China – Selected Museology Papers of Su Donghai* (苏东海)“,²⁵ und „*Museologische Aufsätze von Zhen Shuonan* (甄朔南)“²⁶. Bei diesen Publikationen handelt es sich meist um Sammelbände mit zahlreichen Forschungsaufsätzen, die im Vergleich zu den beiden oben vorgestellten Werken zwar ein deutlich breiteres Forschungsspektrum aufweisen, denen es gleichzeitig jedoch häufig an inhaltlicher Kohärenz mangelt. Su und Zhen folgen in ihren Publikationen der marxistisch-materialistischen Ideologie und sozialistischen Weltanschauung; ihr Forschungsgegenstand ist in erster Linie die alltägliche Museumsarbeit; der Museumsinstitution als einem identitätsstiftenden Medium schenken sie keine Beachtung. Darüber hinaus weisen die Aufsätze einen starken Essay-Charakter auf, der keiner streng formalen Struktur folgt und das Aufzeigen von Zusammenhängen vernachlässigt. Es gelingt den Autoren nicht, anhand der heterogenen Beiträge ein eigenes theoretisches Wissenssystem hervorzubringen.

Neben den beiden genannten Publikationen gibt es noch weitere erwähnenswerte Sammelbände chinesischer museologischer Forschungsaufsätze, z. B. zwei Publikationen, die zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Museumsparks Nantong – das sog. „erste chinesische Museum“ – erschienen sind: „*Rückblick und Aussicht: die hundertjährige Entwicklungsgeschichte der chinesischen Museen – Sammelband der Schriften aus dem Forschungsforum der Chinese Society of Museums 2005*“²⁷ und

²⁴ Lü Jimin (吕济民): *Zhongguo Bowuguan Shilun* 中国博物馆史论 (Aufsätze über die chinesische Museumsgeschichte), Peking: *Zijingcheng Chubanshe* 2004.

²⁵ Su Donghai (苏东海): *Bowuguan de Chensi – Su Donghai Lunwenxuan* 博物馆的沉思—苏东海论文选 (Meditation of Museums in China – Selected Museology Papers of Su Donghai), Peking: *Wenwu Chubanshe* Vol. 1, 1998, Vol. 2, 2006.

²⁶ Zhen Shuonan (甄朔南): *Zhen Shuonan Bowuguanxue Wenji* 甄朔南博物馆学文集 (Museologische Aufsätze von Zhen Shuonan), Peking: *Zhongguo Da Baikequanshu Chubanshe* 2004.

²⁷ *Zhongguo Bowuguan Xuehui* 中国博物馆学会 (Chinese Society of Museums) (Hrsg.): *Huigu yu Zhanwang: Zhongguo Bowuguan Fazhan Bai Nian – 2005 Nian Zhongguo Bowuguan Xuehui Xueshu Taolunhui Wenji* 回顾与展望: 中国博物馆发展百年 – 2005 年中国博物馆学会学术讨论会文集 (Rückblick und Aussicht: die hun-

der „Sammelband der Schriften zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Museumsparks Nantong“²⁸. Da in beiden Sammelbänden Aufsätze von sehr verschiedenen Autoren zusammengefasst wurden, weisen sie einen noch heterogeneren Charakter auf, als die beiden Werke zuvor. Obwohl ihre Herausgeber das Ziel verfolgten, auf dem Fundament einer hundertjährigen Museumspraxis im Land eine Art „Museologie chinesischer Prägung“ zu entwickeln, gelingt es ihnen nicht, in den Aufsatzsammlungen – die darüber hinaus von ungleichmäßiger Qualität sind – so etwas wie ein gemeinsames theoretisches Konstrukt erkennen zu lassen, das ihrem Bestreben, eine „Museologie chinesischer Prägung“ zu entwerfen, entsprochen hätte, zumal die versammelten Essayisten sich ebenfalls nur mit Museumsarbeit im engsten Sinne beschäftigen und theoretisch-strukturelle Ansätze außer Acht lassen.

Nach diesem kurzen Überblick über den chinesischen Markt aktueller museologischer Publikationen, nun ein Blick auf westliche museologische Forschungen über chinesische Museen.

Das von Martin Schwedes verfasste Werk „*Museumsgeschichte Chinas – Von den Anfängen bis zur Gründung der Volksrepublik*“²⁹ ist bisher wohl die einzige deutschsprachige wissenschaftliche Arbeit, die sich nicht nur mit der Entwicklungsgeschichte der Museen Chinas, sondern auch mit deren kulturellen und sozialen Funktionen auseinandergesetzt hat. So lobenswert dieser Vorstoß ist, weist das Werk dennoch deutliche Unzulänglichkeiten auf. Erstens ist die von Schwedes dargestellte Museumsgeschichte Chinas in zeitlicher Hinsicht nicht vollständig, sie umfasst inhaltlich lediglich die historische Entwicklung von der Ming- und Qing-Zeit (vom 14. Jh. bis um 1900) bis zur Zeit der Republik, aktuelle Tendenzen werden ausgespart. Zweitens widmet sich der Großteil der Arbeit den – zumal ausschließlich von Ausländern errichteten – Museen in der Zeitspanne von ca. 1850–1900. Im Vergleich dazu fällt die Betrachtung der ersten von Einheimischen gegründeten Museen spärlich aus. Drittens stellt der Autor der ausführlichen Schilderung historischer Gegebenheiten keine eigenen klaren wissenschaftlichen Aussagen zur Seite, die eine plausible theoretische Kohärenz aufweisen. Des Weiteren werden bestimmte fachliche (und durchaus streitwürdige) Begriffe wie „Nationalismus“ und „Öffentlichkeit“ keiner kritischen Reflexion unterzogen, sondern, so scheint es, als Selbstverständlichkeit behandelt. Auf eine Reflexion dieser Begriffe verzichtet der Autor, obwohl sich gerade bei spezifischen Termini wie den beiden oben genannten eine Einbettung in die kulturellen und historischen Kontexte empfiehlt.

Daneben ist das von Lothar Ledderose herausgegebene Werk „*Palastmuseum Peking – Schätze aus der Verbotenen Stadt*“³⁰ erwähnenswert, das die Verbotene Stadt gleichzeitig als kaiserlichen Palast und modernes Museum umfassend untersucht, wobei der Tradition der kaiserlichen Palastsammlung und deren kultureller Besonderheit und Bedeutung als thematischer Schwerpunkt besondere Aufmerksamkeit zukommt.

Weiterhin lassen sich verschiedene Forschungsaufsätze finden, die sich jeweils mit

dertjährige Entwicklungsgeschichte der chinesischen Museen – Sammelband der Schriften auf dem Forschungsforum der Chinese Society of Museums 2005), Peking: *Zijincheng Chubanshe* 2005.

²⁸ *Nantong Bowuyuan* 南通博物苑 (Museumspark Nantong) (Hrsg.): *Nantong Bowuyuan Bai Nian Yuanqing Jinian Wenji* 南通博物苑百年苑庆纪念文集 (Sammelband der Schriften zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Museumsparks Nantong), Peking: *Wenwu Chubanshe* 2005.

²⁹ Martin Schwedes: *Museumsgeschichte Chinas – Von den Anfängen bis zur Gründung der Volksrepublik*, Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin 2005.

³⁰ Lothar Ledderose (Hrsg.): *Palastmuseum Peking – Schätze aus der Verbotenen Stadt*, Ausstellungskatalog, Frankfurt/M. 1985.

spezifischen Problematiken chinesischer Museen auseinandersetzen.

Die historische Untersuchung „*Exhibiting the Modern: The Creation of the First Chinese Museum, 1905–1930*“³¹ von Qin Shao beschäftigt sich intensiv mit dem ersten von Chinesen eigenständig gegründeten Museum, dem sog. „Museumspark Nantong“.³² Dabei versucht Qin das Museumsprojekt als einen wichtigen Bestandteil des regionalen Modernisierungsprozesses zu interpretieren und die besondere soziale Funktion dieses Museums zu verdeutlichen.

In ihrem Werk „*Palaces, Museums, and Squares: Chinese National Spaces*“³³ stellt Rubie Watson heraus, wie der alte Kaiserpalast und die kaiserliche Palastsammlung durch museale Umfunktionierung zum Symbol eines neuen Nationalstaates umgedeutet wurden, um die Legitimität des Machtanspruchs der Regierung der Nationalisten und Kommunisten zu begründen. Eine weitere Publikation Watsons, „*Tales of Two 'Chinese' History Museums: Taipei and Hong Kong*“³⁴, zeigt auf, wie die „chinesische“ Tradition und Geschichte in den historischen Museen in Taiwan und Hong Kong heute in ihrem jeweiligen kulturellen Kontext unterschiedlich betrachtet und repräsentiert wird.

Tamara Hamlish schildert in ihrem Werk „*Preserving the Palace: Museums and the Making of Nationalism(s) in Twentieth-Century China*“³⁵ wie heftig die politischen Mächte Chinas im 20. Jahrhundert um das bedeutende kulturelle Machtsymbol – die kaiserliche Palastsammlung – gekämpft haben und welche neue nationalistische Bedeutung die Sammlung aufgrund ideologischer Aufladungen erworben hat.

Auch in der Abhandlung „*The Forbidden City Goes Abroad: Qing History and the Foreign Exhibitions of the Palace Museum, 1974–2004*“³⁶ von Susan Naquin geht es um das Palastmuseum in Peking – wenngleich ein völlig anderer thematischer Schwerpunkt gesetzt wird. Naquin schildert ausführlich, wie die Museumsinstitution zwischen 1974 und 2004 verschiedene Ausstellungen im Ausland organisiert und dadurch den interkulturellen Austausch gefördert hat.

Dagegen beschäftigt sich Chang-tai Hung in „*The Red Line: Creating a Museum of the Chinese Revolution*“³⁷ mit dem historischen Werdegang des Museums der Chinesischen Revolution, dessen Gründung von den Kulturinstanzen der KPCh initiiert wurde. Darüber hinaus untersucht der Autor, wie das Museum als ein politisches Instrument eingesetzt wurde, das dem Interesse der Partei diene und wie es den Machtkampf innerhalb der Partei spiegelt.

Eine andere Perspektive auf die chinesische Museumslandschaft wählt Kirk A. Denton in seinem Werk „*Museums, Memorial Sites and Exhibitionary Culture in the People's Republic of China*“.³⁸ Er legt dar, wie die chinesischen Museen sich durch neue Ausstellungstechniken den aktuellen sozialen und ökonomischen Bedingungen anpassen und wie die konventionelle Narrativität des sozialistischen Märtyrertums und

³¹ Qin Shao: *Exhibiting the Modern: The Creation of the First Chinese Museum, 1905–1930*, in: *The China Quarterly*, Vol. 179, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 684–702.

³² Vgl. Kapitel Vier, S. 285f.

³³ Rubie Watson: *Palaces, Museums, and Squares: Chinese National Spaces*, in: *Museum Anthropology* 19, Nr. 2, 1995, S. 7–19.

³⁴ Rubie Watson: *Tales of Two "Chinese" History Museums: Taipei and Hong Kong*, in: *Curator: The Museum Journal*, Vol. 41, Nr. 3, Sept. 1998, S. 167–177.

³⁵ Tamara Hamlish: *Preserving the Palace: Museums and the Making of Nationalism(s) in Twentieth-Century China*, in: *Museum Anthropology*, 19, Nr. 2, 1995, S. 20–30.

³⁶ Susan Naquin: *The Forbidden City Goes Abroad: Qing History and the Foreign Exhibitions of the Palace Museum, 1974–2004*, in: *T'oung Pao*, Vol. XC, Leiden 2004, S. 341–397.

³⁷ Chang-tai Hung (洪长泰): *The Red Line: Creating a Museum of the Chinese Revolution*, in: *The China Quarterly*, Vol. 184, Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 914–933.

³⁸ Kirk A. Denton: *Museums, Memorial Sites and Exhibitionary Culture in the People's Republic of China*, in: *The China Quarterly*, Vol. 183, Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 565–586.

revolutionären Heldentums umgestaltet wurde. In einer weiteren Publikation mit dem Titel *„Heroic Resistance and Victims of Atrocity: Negotiating the Memory of Japanese Imperialism in Chinese Museums“*³⁹ setzt sich Denton mit einem neuen kulturellen Phänomen der chinesischen Museumswelt auseinander, nämlich der expliziten Darstellung von Gräueltaten, die im japanischen Invasionskriegs begangen wurden. Denton analysiert, welche politischen Intentionen und narrativen Strategien hinter dieser Ausstellungspraxis verborgen sein könnten.

Auch das letzte Werk, das diese Aufzählung komplettieren soll, *„Behind the Scenes at the Museum: Nationalism, History and Memory in the Beijing War of Resistance Museum, 1987–1997“*⁴⁰ von Rana Mitter behandelt die museale Darstellung des Antijapanischen Krieges. Mitter geht der Frage nach, warum es gerade in China zu einer hervorgehobenen musealen Darstellung des Antijapanischen Krieges kam, und wie es der KPCh dabei durch Förderung einer nationalistischen Identität gelang, die Machtposition der Partei in der Post-Mao-Ära zu festigen.

Folgendes Resümee lässt sich aus diesem kurzen Überblick der Forschungsliteratur zu chinesischen Museen ziehen: Einerseits scheinen die chinesischen Forscher bislang auf den traditionellen Forschungsmethoden zu beharren, anstatt eine neue kulturkritische Perspektive zu wagen; andererseits haben sich viele westliche Forscher zwar mit verschiedenen Thematiken der Museen Chinas beschäftigt, konzentrierten sich dabei aber zumeist auf konventionelle historische und politische Aspekte. Zudem mangelt es an großen Studien, die sich konkret mehrerer spezifischer Museen Chinas annehmen bzw. umfassende strukturelle und kulturpolitische Untersuchungen vornehmen.

Relevante theoretische Ansätze

Angesichts der geschilderten Mängel des aktuellen Forschungsstandes der Museumswissenschaft zu chinesischen Museen verwendet der Autor in seiner Untersuchung nicht nur neue Forschungsmethoden, sondern auch aktuelle empirische Forschungsdaten mit dem Ziel, Unzulänglichkeiten bisher erzielter Forschungsergebnisse zumindest zu einem Teil zu beheben. Dabei wird der Autor sich nicht darauf beschränken, die empirischen Daten zu sammeln und zu ordnen, die sachlichen Fakten zu systematisieren und wiederzugeben, um auf dieser Basis anschließend eine historische Entwicklung von den betroffenen kulturellen Gegebenheiten zusammenzufassen, bzw. zu konstruieren. Es ist ein Ziel des Autors, über die dargestellten Fakten hinausgehend, anhand der eigenen bisher gewonnenen philosophischen, kunsthistorischen, sinologischen, sozialwissenschaftlichen, kulturwissenschaftlichen und medienwissenschaftlichen Fachkenntnisse einen Schritt weiter zu gehen und die strukturellen Merkmale, die grundlegenden Mechanismen und die sozialen Auslöser für die beschriebenen kulturellen Erscheinungen und gesellschaftlichen Fakten zu erforschen und zu erläutern. Der Autor beschränkt sich also nicht auf die Beschreibung chinesischer musealer Gegebenheiten, vielmehr wird vertiefend nach ihren historischen und gesellschaftli-

³⁹ Kirk A. Denton: *Heroic Resistance and Victims of Atrocity: Negotiating the Memory of Japanese Imperialism in Chinese Museums*, in: Japan Focus, Nr. 2547, posted Oct. 17, 2007.

⁴⁰ Rana Mitter: *Behind the Scenes at the Museum: Nationalism, History and Memory in the Beijing War of Resistance Museum, 1987–1997*, in: The China Quarterly, Vol. 161, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 279–293.

chen Entstehungsbedingungen gefragt. Mit anderen Worten: Unter einer aktuellen wissenschaftlichen Perspektive scheint dem Autor die Fragstellung nach faktischen Gegebenheiten nicht hinreichend zu sein. Stattdessen soll vertiefend nachgefragt werden, wie diese faktischen Gegebenheiten genau entstanden sind und warum sie überhaupt entstanden sind. Nur durch solche vertiefenden Nachforschungen lassen sich die Fragen beantworten, ob solche faktischen Gegebenheiten während der Untersuchung korrekt beobachtet und geschildert werden, und nicht zuletzt welchen Sinn diese ganze Forschung überhaupt macht.

Bevor die konkrete Arbeitsmethode der vorliegenden Untersuchung näher erläutert wird, werden die vom Autor ausgewählten theoretischen Ansätze vorgestellt, auf die sich die Ausführungen der folgenden Kapitel der Arbeit stützen werden.

a. Theorie des „kollektiven Gedächtnisses“

Diese Forschungsrichtung basiert auf der Annahme, dass die kulturelle Funktion des Museums als Kultur- und Bildungsinstitution darin besteht, das sog. „kollektive Gedächtnis“ einer bestimmten sozialen Gruppe zu konservieren und ihre „kulturelle Identität“ aufrechtzuerhalten. Nach Maurice Halbwachs bezeichnet das kollektive Gedächtnis eine gemeinsame Gedächtnisleistung einer Gruppe von sozialen Akteuren. Darüber hinaus kann dieses kollektive Gedächtnis als kultureller Bezugsrahmen für das Zusammenleben der Teilnehmer dieser Gruppe begriffen werden, indem es die soziale Basis für gruppenspezifisches Verhalten zwischen den einzelnen Akteuren bildet und es ihnen ermöglicht, kulturelle Gemeinsamkeiten herzustellen und gemeinsames Wissen der kulturellen Vergangenheit zu tradieren. Das kollektive Gedächtnis erscheint bei Halbwachs somit als Teil bzw. Ergebnis des Sozialisationsprozesses.⁴¹ Dagegen benennen Aleida und Jan Assmann zwei verschiedene kollektive Gedächtnisformen; sie differenzieren zwischen einem „kommunikativen“ und einem „kulturellen Gedächtnis“. Beide Gedächtnisformen fungieren dabei nicht als selbständige Systeme, sondern stellen zwei Extrempole auf einer Skala mit fließenden Übergängen dar.⁴²

Die kulturell bedingten, institutionalisierten Gestaltungen des „kollektiven Gedächtnisses“ gelten als Mittel der persönlichen Identifikationsstiftung: „Jede Gruppe, die sich als solche konsolidieren will, ist bestrebt, sich Orte zu schaffen und zu sichern, die nicht nur Schauplätze ihrer Interaktionsformen abgeben, sondern Symbole ihrer Identität und Anhaltspunkte ihrer Erinnerung.“⁴³ Und das Museum ist ein solcher Ort – ein „Repräsentations- und Identitätsort“ und gleichzeitig „kulturelle Objektivati- on“ eben dieses kollektiven Gedächtnisses.⁴⁴ Im Museum werden immer bestimmte

⁴¹ S. Maurice Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt/M. 1991; Maurice Halbwachs: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt/M. 1985, S. 121.

⁴² S. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1997, S. 55; Jan Assmann, Aleida Assmann: *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in: Jan Assmann, Tonio Hölscher (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt/M. 1988, S. 15.

⁴³ Jan Assmann 1997, a. a. O., S. 39.

⁴⁴ Katrin Pieper: *Resonanzräume: Das Museum im Forschungsfeld Erinnerungskultur*, in: Baur 2010, a. a. O., S. 194f.

kulturelle Produkte für die öffentliche Aufbewahrung und Zurschaustellung – und letztendlich auch für die Überlieferung an die Nachwelt – ausgewählt. Bei den zur Schau gestellten Objekten handelt es sich um bestimmte kulturelle Identitäten, die eine gesellschaftliche oder politische Anerkennung und Förderung erfahren, während andere Identitäten nicht gefördert werden, oder im Extremfall sogar zuvor beseitigt wurden. Das Ergebnis ist oftmals eine hegemoniale Dominanz, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, eine vorherrschende kulturelle Identität zu konstruieren, an der soziale Minderheiten häufig kaum eine Teilhabe ermöglichen.⁴⁵

Hervorzuheben ist, dass die Begriffe des „kollektiven Gedächtnisses“ oder der „kulturellen Identität“ keineswegs messbare Entitäten bzw. mit empirischen Forschungsmethoden zuverlässig zu erfassende Objekte darstellen. Sie werden in wissenschaftlichen Untersuchungen eher als eine diskursive Manifestation einer umfassenden sozio-historischen Faktizität bzw. Objektivität betrachtet und verwendet – als „Quasi-Objekte“, welche sich stets in einem dynamischen Wandlungsprozess befinden und als eine Art „imaginäre kulturelle Entität“ begriffen werden.

b. Diskurs- und Machttheorie Foucaults

Wenn es zur wesentlichen Funktion des Museums gehört, an der Konstruktion eines kollektiven Gedächtnisses bzw. einer kulturellen Identität mitzuwirken, so dürfen Ausstellungen als zweckgerichtete Mittel zur Erfüllung dieser Funktion gelten. Es verwundert daher nicht, wenn bestimmte Objekte musealer Sammlungen zum Zweck ihrer medialen Vermittlung eine Bevorzugung erfahren, während andere Objekte vernachlässigt werden. Die Selektion aus Sammlungsbeständen ist Teil alltäglicher musealer Praxis; es wäre naiv, Selektivität als Zufallsprodukt von Ausstellungsplanung zu verstehen. Die Ausstellungsmacher stehen bei jeder Ausstellung vor der Aufgabe, eine Auswahl an Informationen zusammenzustellen, die der Einprägung dieser Informationen ins Kollektivgedächtnis dienen, und vor der Aufgabe, „weniger relevante“ Informationen zu vernachlässigen – wobei die Frage nach der Relevanz oft politische Wertungen einschließt, z.B. in totalitären Systemen muss ein Museumsbesucher einerseits an bestimmte Dinge erinnert werden, andererseits aber andere Dinge (passiv) ignorieren und vergessen. Durch die Wahl der bevorzugten Ausstellungsformen und –objekte und der erwünschten Zielgruppen der musealen Vermittlung entsteht für diskursive Strategien ein ausgiebiger Spielraum der Konstruktion kultureller Identität bzw. kultureller Identitäten.

Im foucaultschen Sinne kann von der Museumsinstitution als von einer Variante sozialer „Ausschließungssysteme“ gesprochen werden,⁴⁶ wenngleich nur in begrenztem Maße. So lassen sich in jedem Museum die typischen Erscheinungen der Ausschließung vorfinden – und zwar bei der stetigen Bestrebung zur Aufrechterhaltung vom

⁴⁵ Vgl. Ivan Karp, Steven D. Lavine (Hrsg.): *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington DC: Smithsonian 1991; Ivan Karp, Christine Mullen Kraemer, Steven D. Lavine (Hrsg.): *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, Washington DC: Smithsonian 1992.

⁴⁶ „In einer Gesellschaft wie der unseren kennt man sehr wohl Prozeduren der Ausschließung. Die sichtbarste und vertrauteste ist das Verbot.“ S. Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt/M. 2003, S. 11–16.

„Tabu des Gegenstandes.“⁴⁷ In verschiedenen Kulturräumen werden immer bestimmte Gegenstände oder Praktiken aus speziellen Gründen als Tabus behandelt und deshalb von öffentlichen Präsentationen ausgeschlossen. Somit könnten Museen auch zur institutionellen Basis der üblichen sozialen Ausschließungssysteme im Foucaultschen Sinne gehören, die von einem ganzen Geflecht von Praktiken oder Institutionen „wie vor allem der Pädagogik, dem System der Bücher, der Verlage, den Bibliotheken, den gelehrten Gesellschaften einstmals und den Laboratorien“ verstärkt und ständig erneuert werden. Wie diese Institutionen üben auch Museen einen wichtigen Einfluss darauf aus, wie „das Wissen in einer Gesellschaft eingesetzt, gewertet und sortiert, verteilt und zugewiesen“ wird.⁴⁸

Nach Foucault dienen solche sozialen Praktiken der Kontrolle und Einschränkung des sozialen Diskurses, denn „sie betreffen den Diskurs in seinem Zusammenspiel mit der Macht und dem Begehren.“⁴⁹ Die Museen werden nach Foucault auch als Machtinstrument eingesetzt, das der Herrschaftssicherung durch Kultur dient. Hier wird das in Museumsinstitutionen vermittelte Wissen in seinem Erlernen, Verstehen und seiner Anwendung als „inhärent politisch“ betrachtet.⁵⁰ Den Studien Foucaults zur Gouvernementalität zufolge soll dieser historische Wandlungsprozess des Museums den Charakter der „Zweischneidigkeit“ besitzen: Einerseits erhält die breite Masse, die im Zuge von Demokratisierungsprozessen eine Öffnung des Museums bewirken konnte, Zugang zu neuen gesellschaftlichen Bereichen, andererseits gliedern sich Museen in die Reihe „moderner Agenturen der Selbst- und Sozialdisziplinierung“, kurz, der „Zivilisierung“ ein, die neben der Konstruktion eines Wissenskanons auch bestimmte Verhaltensweisen fordern und eine Abweichung von verbindlichen gesellschaftlichen Normen des Wohlverhaltens sanktionieren.⁵¹

c. Quellenkritische Forschungsmethoden

Für die bereits erwähnte Forschungsperspektive des „Realen“ erweist sich die Methode der Quellenkritik als hilfreich, da man nur eine mithilfe der Quellenkritik gewonnene historische Vergangenheit als relativ zuverlässige Wirklichkeit rekonstruieren kann. Museale Geschichtsdarstellung ist unmittelbar von den Ergebnissen der geschichtswissenschaftlichen Forschung abhängig, insofern sie Geschichte aufbereitet, reflektiert und darüber hinaus für die Gesellschaft relevante Geschichtsbilder erzeugt. Es obliegt dem Museum, die Ergebnisse dieser Forschungsprozesse zu verarbeiten und mittels Ausstellungen öffentlich zu vermitteln.

Die Praxis der Geschichtswissenschaft beschränkt sich nicht allein auf die sachliche Wiedergabe der Vergangenheit, sondern in dieser Praxis wird stets eine intendierte

⁴⁷ „Ritual der Umstände, bevorzugtes oder ausschließliches Recht des sprechenden Subjekts – dies sind die Drei Typen von Verboten.“ S. ebd., S. 11.

⁴⁸ S. ebd., S. 15.

⁴⁹ S. ebd., S. 17.

⁵⁰ S. Sharon Macdonald: *Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung*, in: Baur 2010, a. a. O., S. 52.

⁵¹ S. Joachim Baur: *Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands*, in: Baur 2010, a. a. O., S. 29f.

Interpretation von Vergangenheit stattfinden, deren Ziel es ist die Gegenwart zu begreifen und zukünftige Entwicklungstendenzen zu prognostizieren.⁵² In diesem Sinne kann Geschichte immer nur als „ein Produkt der Gegenwart und eine aktuelle Deutung der Vergangenheit“⁵³ betrachtet werden. Geschichte ist daher keineswegs mit Vergangenheit gleichzusetzen, denn Geschichte ist lediglich das Bestreben, die Wirklichkeit der Vergangenheit zu fassen. Deshalb kann die Vergangenheit nur als eine Ebene der Geschichte bzw. als Gegenstand der Geschichtsschreibung oft nur unvollständig oder sogar verzerrt repräsentiert werden.⁵⁴ Dies wirkt sich unmittelbar auf die museale Geschichtsdarstellung aus: Trotz der vielfältigen Methoden der realistischen Nachbildung historischer Gegebenheiten, gelingt es nicht (und kann auch nicht gelingen), die Vergangenheit „wiederzubeleben“, vielmehr werden vergangene Erfahrungen als neue Geschichtsbilder produziert und einem Publikum zugänglich gemacht.⁵⁵ Mit anderen Worten, die konstruierte Geschichte kann nie als treue Wiedergabe einer absoluten „Realität“ der Vergangenheit angesehen werden, sie ist stets eine Interpretation in einem gegenwartsbezogenen gesellschaftlichen Kontext.

Der Sinn der professionellen Quellenkritik ist genau es, die produzierten Geschichtsbilder von der ursprünglichen Vergangenheit zu unterscheiden. Zentrales Problem ist hierbei oftmals die Unvollständigkeit der Quellen bzw. die Schwierigkeit, deren zeit-historischen Kontext zweifelsfrei zu rekonstruieren. Eine Quelle vermag nicht die historische Realität ihrer Zeit objektiv wiederzugeben, sie kann jedoch aufzeigen, was sich über die Vergangenheit nicht behaupten lässt.⁵⁶ In diesem Sinne beschränkt sich die quellenkritische Forschung oftmals auf eine hermeneutische Analyse, die durchaus dazu geeignet ist, konstruierte Geschichtsbilder in Museen zu hinterfragen.

Für eine historische Forschung ist die scharfe Fassung quellenkundlicher Fachbegriffe wie Tradition, Denkmal und Überrest unbedingt notwendig. Nach dem Historiker Ernst Bernheim umfasst der Terminus der Tradition diejenigen Quellen, die zum Zweck der Überlieferung absichtlich angefertigt wurden, während diejenigen Quellen, die unabsichtliche Zeugnisse aus der Vergangenheit sind, zu den Überresten gezählt werden.⁵⁷ Tradition folgt immer einem politischen Akt der Selektion, insofern eine Vergangenheit, die einer Überlieferung wert erscheint, von einer „unbedeutenden“ Vergangenheit unterschieden wird. Somit dient Tradition auch als eine Art soziales Ausschließungssystem, das Werte vermittelt, aus denen sich soziale Handlungsnormen und kulturelle Identitäten ableiten lassen.⁵⁸ Zwischen der Tradition und dem Überrest bewegen sich die Denkmäler. Auch sie veranschaulichen, wie schwierig es ist, definitorisch klare Grenzen zwischen den drei Begriffen zu ziehen. So spiegeln

⁵² S. Jörn Rüsen: *Was heißt: Sinn der Geschichte?* in: Klaus Müller, ders. (Hrsg.): *Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien*, Reinbek 1997, S. 17–47; Vgl. Jörn Rüsen: *Kann gestern besser werden? Zum Bedenken der Geschichte*, Berlin 2003, S. 110.

⁵³ Thomas Thiemeyer 2010a, a. a. O., S. 74.

⁵⁴ Vgl. Gustav Droysen 1958, a. a. O., S. 26f.

⁵⁵ S. Thomas Thiemeyer 2010a, a. a. O., S. 74; Gottfried Korff 2007, a. a. O., S. XIII f.

⁵⁶ S. Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M. 1989, S. 206.

⁵⁷ S. Ahasver von Brandt: *Werkzeug des Historikers. Eine Einführung in die Historische Wissenschaft*, Stuttgart, Berlin, Köln 1996, S. 52–60.

⁵⁸ Vgl. Pierre Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin 1990, S. 11–13; David Lowenthal: *„History“ und „Heritage“*. *Widerstreitende und konvergente Formen der Vergangenheitsbetrachtung*, in: Rosmarie Beier-de Hann (Hrsg.): *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*, Frankfurt, New York: Campus 2000, S. 71–94.

sich in Denkmälern, die von politischen Akteuren angestrebt werden, oftmals Elemente der Tradition wider, während sie auch Komponenten der Überreste in sich tragen.⁵⁹ In unterschiedlichen Museen können die präsentierten Objekte von den Ausstellungsmachern je nach Intention einmal als Tradition, ein andermal als Denkmal, oder aber als Überrest eingesetzt werden. Der quellenkundliche Forschungsansatz gestattet es, die strukturellen Merkmale musealer Präsentation und die Absichten von Ausstellungsmachern einem weiteren Blickwinkel zu öffnen.

Die Ausstellung ist das wichtigste mediale Organ des Museums, sobald es um die Vermittlung politischer Botschaften oder die Initiierung öffentlicher Diskussionen geht.⁶⁰ Damit bildet die Ausstellungsanalyse einen Hauptbestandteil der vorliegenden Museumsuntersuchung, insofern sie sich mit politischen und ästhetischen Elementen musealer Praxis beschäftigt. Dabei kann einerseits die Entwicklung der ästhetischen und medialen Mentalitäten von Ausstellungen durch die historische Rückschau überblickt werden,⁶¹ andererseits können Ausstellungen auch als Analysegegenstand der historischen Quellenkritik betrachtet werden, wenn Ausstellungen selbst als historische Quelle behandelt werden. Aus dieser Perspektive können Ausstellungen als eine Traditionsquelle gelten, insofern sie mit klarer Absicht erstellt werden, um ausgewählte Erkenntnisse zu vermitteln und eine bestimmte Version der Geschichte zu überliefern. Durch quellenkritische Untersuchungen lässt sich die Plausibilität und Wissenschaftlichkeit der historischen Darstellung einer Ausstellung überprüfen.

d. Semiotische Untersuchungsmethoden

Die bereits erwähnte Forschungsperspektive des „Narrativen“ begünstigt semiotische Untersuchungsmethoden zur Analyse der didaktischen und ästhetischen Konzepte von medialen Vermittlungen in Museen. McLuhan klassifiziert die Museumsausstellung in seiner Medientheorie als ein „kaltes“ Medium, das den Rezipienten zum aktiven Teilnehmer macht. Der Besucher ist nicht nur „Leser“ der Ausstellung, er ist zugleich Produzent eines Textes über die wahrgenommenen Inhalte.⁶² Unter einem semiotischen Blickwinkel kann man den medialen Kommunikationsprozess im Museum als eine Art Signifikations- oder Zeichenprozess auffassen,⁶³ welcher auch als Prozess der Verschlüsselung und Entschlüsselung von musealen Inhalten – im Sinne der *Cultural Studies*-Theorie *Encoding/Decoding* (Kodierung und Dekodierung) von Stuart Halls –, verstanden werden kann,⁶⁴ wobei Ausstellungen als Texte behandelt und

⁵⁹ S. Gustav Droysen 1958, a. a. O., S. 50f., S. 61.

⁶⁰ Vgl. Gottfried Korff, Martin Roth: *Einleitung*, in: dies. (Hrsg.): *Das historische Museum. Labor. Schaubühne. Identitätsfabrik*, Frankfurt, New York 1990, S. 21f.

⁶¹ Vgl. James Sheehan: *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*, München 2002; Walter Hochreiter: *Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800–1914*, Darmstadt 1994; Joachim Rohlfes: *Eine bilanzierende Einführung. Zu den Beiträgen in diesem Buch*, in: Olaf Hartung (Hrsg.): *Museum und Geschichtskultur. Ästhetik – Politik – Wissenschaft*, Bielefeld 2006.

⁶² S. Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle - Understanding Media*, Düsseldorf 1968, S. 29f.; Severin Heinisch: *Ausstellungen als Institution (post-)historischer Erfahrung*, in: *Zeitgeschichte* Heft 8, Mai 1988, S. 339.

⁶³ Vgl. Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch: *Gesten des Zeigens - Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2006, S. 53.

⁶⁴ S. Stuart Hall: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*, Hamburg 2004; Friedrich Krotz: *Stuart Hall: Encoding/Decoding und Identität*, in: Andreas Hepp, Friedrich Krotz und Tanja Thomas (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*, Wiesbaden 2009, S. 210ff.

analysiert werden. Während die architektonischen Räume, die Ausstellungsexponate und die Gesamtheit der musealen Gestaltungsmittel als Zeichen behandelt werden, untersucht die semiotische Analyse grundsätzlich die „Bedingungen der Mittelbarkeit und Verstehbarkeit der Botschaft (der Kodierung und Dekodierung)“,⁶⁵ damit die sinnstiftenden Codes, die bestimmte Aussagen bei Erfahrungen musealer Vermittlung hervorrufen, in der Kommunikation entdeckt bzw. festgestellt werden können.⁶⁶

Museumsobjekte werden aufgrund bestimmter Überlegungen eines materiellen oder mentalen Gebrauchswertes gesammelt, erläutert und präsentiert.⁶⁷ Aus musealer Perspektive verweist ihre Beschaffenheit nicht allein auf die materielle Essenz selbst, sondern impliziert ebenso wissenschaftliche, politische oder kulturelle Interessen. Der konventionelle Gebrauchswert eines Museumsobjektes wird demnach durch einen Semiotik- oder Symbolisierungsprozess in einen kulturellen symbolischen Wert umgewandelt, die Museumsobjekte werden also auf Zeichen reduziert.⁶⁸ Dies folgt daraus, dass musealisierte Objekte nicht mehr ihre ursprüngliche Funktion erfüllen müssen, sondern eine Umdeutung zu Repräsentanten eben dieser Funktion erfahren. Hier lässt sich an die semiotische Theorie von Ferdinand de Saussure anknüpfen, nach der sich ein Zeichen aus Signifikant und Signifikat sowie der Verknüpfung dieser beiden Referenzpole zusammensetzt,⁶⁹ danach könnte ein auf Zeichen reduziertes Museumsobjekt in zwei Teile unterteilt werden – einen bezeichneten Teil und einen bezeichnenden Teil, und entsprechend gelesen werden. Während die reale Welt und die in ihr befindlichen Objekte in diesem zweigliedrigen Zeichenmodell Saussures, das vor allem im Bereich der allgemeinen Sprachwissenschaft zum Einsatz kommt, weder Bedeutung noch Platz finden können,⁷⁰ entwickelte Charles Sanders Peirce im Rahmen seiner pragmatischen Semiotik das triadische Zeichenmodell aus drei Bezugspunkten – Repräsentamen, Objekt und Interpretant –, die in wechselseitiger Abhängigkeit stehen und so das sog. „Semiotische Dreieck“ bilden.⁷¹ Im Zeichenmodell von Peirce spielen die Objekte als Bezugsobjekt eine gewichtige Rolle, somit können Museumsobjekte mit diesem Modell besser analysiert werden, als mit demjenigen Saussures. In diesem Sinne soll eine semiotische Analyse von Ausstellungsobjekten vor allem einen Erklärungsansatz dafür schaffen, wie sich (um es in Peirces Konzept zu formulieren) durch den beabsichtigten Bezug des Repräsentamen auf ein Objekt bestimmte Interpretanten entwickeln, bzw. wie die intendierte Assoziation zwischen Repräsentamen und Objekt eine folgerichtige Entwicklung von Interpretanten aktiv fördert.⁷² Nicht zuletzt steht das triadische Zeichenmodell von „Repräsentamen-Interpretant-Objekt“ auch in Einklang mit der bereits vorgestellten Struktur des

⁶⁵ Umberto Eco: Einführung in die Semiotik. Autorisierte dt. Ausg. 8., unveränd. Aufl./ dt. von Jürgen Trabant, München 1994, S. 72.

⁶⁶ S. ebd., S. 417.

⁶⁷ S. Jana Scholze 2004, a. a. O., S. 18f.; Vgl. Eco 1994, a. a. O., S. 32.

⁶⁸ S. Eco 1994, a. a. O., S. 30.

⁶⁹ S. Ferdinand de Saussure: Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft. Deutsch von H. Lommel, 3. Auflage, Berlin 2001.

⁷⁰ „Hier Bezeichnetes als geistige Vorstellung, dort Bezeichnendes als dessen Materialisation in der Sprache, aber kein Platz für das Objekt selbst.“ S. Peter Ernst: Pragmalinguistik: Grundlagen, Anwendungen, Probleme, Berlin 2002, S. 66.

⁷¹ S. Charles Sanders Peirce: Phänomen und Logik der Zeichen. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Pape, 2. Auflage, Frankfurt/M. 1993; Roland Barthes: Die Sprache der Mode, Frankfurt/M. 1985, S. 35.

⁷² S. Steffen Bogen: Einführung in die Bildsemiotik, Manuskript des Vortrags im Rahmen der Ringvorlesung „Konzepte der Literatur- und Medientheorie“ im Wintersemester 1999/2000, Universität Konstanz.

„Narrativ-Funktion-Real“-Forschungskonzepts. Die innerhalb von musealen Situationen produzierten Interpretanten der Museumsobjekte sind die unterschiedlichen Wertungen und Einstellungen, welche mit den Museumsobjekten in einem kulturellen Zusammenhang stehen. Sie werden nicht als „primäre“ Eigenschaft der Objekte verstanden, sondern als ein abgeleitetes Produkt des Musealisierungprozesses und des damit verbundenen Zeichenprozesses.⁷³ Wie bereits festgestellt, zielt die Museumsinstitution auf die Konstruktion und Aufrechterhaltung des kollektiven Gedächtnisses. Darstellung und Vermittlung von Ausstellungsinhalten ist somit stets zielgerichtet, sodass Museen aufgrund ihrer intendierten Kommunikationsinhalte nicht als neutrale Vermittlungsinstanz bezeichnet werden können.

Die semiotische Vermittlung der Funktionalität und Bedeutung von Ausstellungsobjekten erfolgt über verschiedene museale Präsentationsformen, denen ein spezifisches narratives Konzept bzw. ein semiotisches Wahrnehmungskonzept zugrunde liegt. In ihrer Dissertation stellt die Museologin Jana Scholze folgende vier Hauptformen der musealen Präsentation heraus: Klassifikation, Chronologie, Inszenierung und Komposition.⁷⁴ Allerdings charakterisiert sie diese vier Präsentationsformen als Idealtypen, die in der musealen Praxis nur selten in ihrer Reinform auftauchen. In den größeren permanenten Ausstellungen finden sich überwiegend Hybridformen. Darüber hinaus identifiziert Scholze drei Hauptarten der musealen Decodierungsverfahren: Denotation, Konnotation und Metakommunikation, welche wiederum als Analysewerkzeuge zur Erforschung der semiotischen Eigenschaften des Ausstellungsmediums dienen können, um die komplexen Interpretations- und Vermittlungsstrategien musealer Kommunikationen aufzuzeigen.⁷⁵ Das Ausstellungsmedium ist dabei direkt an zeitgenössische kulturelle und politische Positionen gebunden, insofern diese Positionen unmittelbar die mediale Gestaltung, die kuratorische Selektion und die intendierten Botschaften beeinflussen, wenn nicht sogar veranlassen.⁷⁶

e. Öffentlichkeitstheorie und Theorie der „Kontaktzone“

Nicht zuletzt ist es ein Ziel der vorliegenden Arbeit, Ursachen für die spezifische soziale Dynamik verschiedener musealer Geschichtsdarstellungen in chinesischen Museen zu identifizieren, ebenso die verantwortlichen sozialen Akteure zu benennen.

Dafür erscheint es notwendig, die konkreten Strukturen der sozialen Öffentlichkeiten in China zu untersuchen. Nach der weitgehend anerkannten Definition des Museums vom „International Council of Museums“ (ICOM) wird das Museum als eine gemeinnützige Einrichtung verstanden, die vor allem dem Interesse der Öffentlichkeit einer Gesellschaft dient.⁷⁷ Die Öffentlichkeit ist demnach dazu berechtigt, Anforderungen an museale Einrichtungen zu stellen, damit die Museen vornehmlich diejenigen „erwünschten“ kulturellen Identitäten und kulturellen Botschaften

⁷³ S. Barthes 1985, a. a. O., S. 321; Roland Barthes: Das semiologische Abenteuer, Frankfurt/M. 1988, S. 197.

⁷⁴ S. Jana Scholze 2004, a. a. O., S. 27ff.

⁷⁵ S. ebd., S.30–38; Eco 1994, a. a. O., S. 108.

⁷⁶ S. Jana Scholze 2004, a. a. O., S. 37f.

⁷⁷ ICOM: Ethische Richtlinien für Museen (Code of Ethics for Museums), Barcelona 2001, S. 18.

(re)präsentieren, welche dem öffentlichen Interesse förderlich sind. Dies geschieht nicht allein durch administrative Anweisungen, sondern vor allem durch den Einfluss vorherrschender politischer Diskurse und sozialer Ordnungen. Umgekehrt lässt sich durch eine Untersuchung der Darstellungsinhalte von Museen feststellen, welche Arten von Öffentlichkeit die Museen gerade repräsentieren, sodass Museen auch als ein Indikator für den Strukturwandel der Öffentlichkeit betrachtet werden können.

In den letzten zweihundert Jahren hat sich die gesellschaftliche Entwicklung Chinas von einer vormodernen Gesellschaft zu einer Gesellschaft mit teilweise postmodernem Charakter vollzogen,⁷⁸ ein Prozess, der auch zu einem Strukturwandel der Öffentlichkeit geführt hat. Habermas zeichnete diese Entwicklungen bereits für die westliche Gesellschaft auf, nämlich den Wandel von der sog. repräsentativen Öffentlichkeit von Fürstentum in der feudalen Gesellschaft zu einer bürgerlichen Öffentlichkeit im Zeitalter der Industrialisierung.⁷⁹ Lässt sich dieser Erklärungsansatz auf die Entwicklung in China anwenden? Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung werden die von Habermas verwendeten Begrifflichkeiten und Schlussfolgerungen versuchsweise auf die chinesische Gesellschaft angewendet und überprüft. Ziel ist es, mit Hilfe der von Habermas geprägten Öffentlichkeitstheorie herauszufinden, ob es einen konkreten Strukturwandel der Öffentlichkeit gegeben hat, der einen bedeutsamen Einfluss auf die chinesischen Museen und deren museale Geschichtsdarstellungen ausgeübt haben könnte. Diese Frage im Anschluss an Habermas erscheint sinnvoll, entbehrt aber einer spezifizierenden, auf Museen zugeschnittenen konzeptuellen Methode, auf deren Basis sich die strukturellen Merkmale der gesellschaftlichen Öffentlichkeit Chinas und ihre Wirkung auf museale Präsentationen, sowie das Machtverhältnis zwischen den beteiligten sozialen Akteuren der öffentlichen Sphäre erklären lassen. Daher soll ergänzend das Untersuchungskonzept der sog. „Kontaktzone“ eingeführt werden.

Der Begriff der „Kontaktzone“ wurde zuerst von der Literaturwissenschaftlerin Mary Louise Pratt verwendet⁸⁰ und schließlich vom Kulturhistoriker James Clifford für seine Museumsforschung aufgegriffen, da eine Museumsinstitution seiner Ansicht nach die Eigenschaften einer „Kontaktzone“ aufweist.⁸¹ Eine „Kontaktzone“ in diesem Sinne ist eine Zone, die sämtliche historische Vorgänge und kulturelle Gegebenheiten einschließt, die innerhalb oder außerhalb ihrer Grenzen geschehen sind. Sie erscheint also als eine komplex verzahnte räumlich-zeitliche Zusammenfassung von gesellschaftlicher Entwicklung und dynamischer Entität.⁸² Das Wort „Kontakt“ ist eine Widerspiegelung der vielfältigen Interaktionen von Subjekten, die sich in der „Kontaktzone“ begegnen und dort miteinander kommunizieren. Dabei kann die Bedeutung einer solchen „Kontaktzone“ nicht umfassend herausgestellt werden, solange

⁷⁸ S. Stefan Kramer: Vom Eigenen und Fremden. Fernsehen und kulturelles Selbstverständnis in der Volksrepublik China, Bielefeld 2004, S. 13f.

⁷⁹ S. Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit - Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt/M., 1990.

⁸⁰ S. Mary Louise Pratt: Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation, London and New York: Routledge 1992, S. 6.

⁸¹ S. James Clifford: Routes - Travel and Translation in the Late Twentieth Century, Cambridge Mass., London: Harvard University Press, 1997, S. 192f.

⁸² Ebd., S. 192.

sich die Aufmerksamkeit des Forschers auf die zeitlich-räumlichen Entwicklungen innerhalb dieser Zone beschränkt. Das „Kontaktzone“-Konzept öffnet so einen neuen Blickwinkel auf die Vorgänge in musealen Räumen und bietet den Vorteil einer Befreiung von den klassischen museologischen Forschungsaspekten. Kurz, das Museum wird nicht mehr als eine relativ abgesonderte und abgeschlossene Institution mit festgeschriebenen sozialen Aufgaben betrachtet, sondern als eine Art Plattform des gesellschaftlichen Wandels. Es stellt keine „primäre“ soziale Entität mehr da, stattdessen entsteht die museale Institution als solche erst durch die strategischen „Kontakte“, die zahlreiche soziale Subjekte untereinander aufbauen und die aufgrund einer andauernden Fortsetzung stets weiter gedeihen.⁸³

Eine kulturelle Institution wie das Museum gab es in der traditionellen Gesellschaft Chinas nicht, das Museum ist eine kulturelle Importware, die die Herausbildung einer kulturellen Kontaktzone begünstigte. Es folgten Bestrebungen der neu geschaffenen Museumsinstitutionen, sich in die neue nationale Kulturlandschaft Chinas zu integrieren, was zur Entstehung von komplexen „Kontakten“ sozialer Akteure innerhalb der kulturellen Grenzen Chinas führte. Diese „internen Kontakte“ bildeten zusammen mit den bereits bestehenden „externen Kontakten“ – nämlich den kulturellen Kontakten zur Außenwelt – ein ineinander verflochtenes Netzwerk von nationalen und transnationalen Beziehungen aus. Dieses komplexe „Kontaktsystem“ soll in den folgenden Kapiteln analysiert und strukturiert werden.⁸⁴ Aus dieser Sicht sollte auch die „Öffentlichkeit“, die nach Ansicht des Autors nicht nur die für die Bildung der „öffentlichen Meinung“ vorausgesetzten Rahmenbedingungen und sozialen Umstände bedeutet, sondern die Gesamtheit der potentiell an dieser „öffentlichen Meinungsbildung“ teilnehmenden sozialen Akteure umfasst,⁸⁵ – ein Prozess, in den auch Museen integriert sind, nicht von einem festen Standpunkt aus betrachtet werden, sondern die wechselseitigen Beziehungen innerhalb dieser „Öffentlichkeit“ werden aus unterschiedlichen Perspektiven heraus erforscht, um darin verborgene Asymmetrien der gesellschaftlichen Ressourcen- und Machtverteilung zu erläutern.

Arbeitsmethode

Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit erbrachte Forschung basiert auf empirischen und qualitativen Untersuchungen über chinesische Museen anhand ausgesuchter Fallbeispiele. Die Datenerhebung beruht dabei vor allem auf Quellenstudium, zu dem Dokumente herangezogen und Interviews geführt worden sind. Als Dokumente verwendet wurden zum einen Daten aus historischen Dokumenten und Publikationen, zum anderen wurden spezifische Untersuchungen über aktuelle museale Erscheinungen in China vor Ort durchgeführt. Mittels Beobachtung, Befragung/Interview und der Sammlung von Text- und Bildmaterialien konnte ein umfassendes Datenmaterial

⁸³ S. ebd., S. 213.

⁸⁴ Vgl. Joachim Baur: *Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands*, in: Baur 2010, a. a. O., S. 41f.

⁸⁵ S. Jürgen Gerhards: *Diskursive versus liberale Öffentlichkeit, Eine empirische Auseinandersetzung mit Jürgen Habermas*, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 49, 1997, S. 3–9.

gewonnen werden. Vier spezifische Museen wurden als Fallbeispiele ausgewählt, dies sind nämlich das chinesische Nationalmuseum, das Palastmuseum in Peking, das Hauptstadtmuseum in Peking und das Jianchuan „Museum Cluster“ in der Provinz Sichuan. Sie werden in den folgenden Kapiteln nacheinander präsentiert, wobei der thematische Schwerpunkt auf den von ihnen ausgerichteten historischen Ausstellungen liegt. Diesen Ausstellungen wird eine gründliche Analyse zuteil, in deren Zentrum dabei das spezifische museale Konzept steht, nach dem die jeweiligen historischen Ausstellungen gestaltet worden sind. Gerade in den Ausstellungskonzepten, so die Annahme, zeigt sich das Geschichtsverständnis der jeweiligen Museumsinstitution, welches in den gesellschaftlichen Kontext eingebettet wird, um die Frage nach dem Strukturwandel der Öffentlichkeit in der chinesischen Gesellschaft beantworten zu können.

Die ausgewählten Museen zählen zu den größten Museumseinrichtungen Chinas. Sie werden von unterschiedlichen gesellschaftlichen Akteuren geleitet, sodass sie die unterschiedlichen Situationen der öffentlichen Sphären repräsentativ widerspiegeln – wenngleich in begrenztem Maße. Es ist der vorliegenden Arbeit nicht möglich, Anspruch auf eine möglichst umfassende Erschließung der historischen Quellen und empirischen Daten zu erheben; stattdessen beschränkt sie sich auf die oben vorgestellten zentralen Fragestellungen. Mit anderen Worten, die ausgewählten Museumsbeispiele werden nicht in all ihren Facetten untersucht, sondern die Analyse der jeweiligen Geschichtsausstellung fokussiert auf die Dimension des „Narrativ-Funktion-Real“-Konzeptes.⁸⁶ Zum weiterführenden Erkenntnisgewinn bietet sich ein Vergleich der spezifischen Museumsinstitutionen und ihrer Ausstellungskonzepte an, ggf. auch mit anderen musealen Einrichtungen im lokalen, nationalen oder internationalen Raum, wobei sich alle Vergleichs- und Referenzpunkte stets auf die museale Kategorie der Geschichtsausstellung beziehen, um eine nachvollziehbare und nachprüfbare Forschung zu gewährleisten.⁸⁷ Um zu vermeiden, dass die Breite des Forschungsansatzes womöglich zu Lasten der Tiefe geht, wird sich in den jeweiligen Kapiteln zunächst mit den Inhalten der historischen Entwicklung der ausgewählten Museumsbeispiele befassen. In einem nächsten Schritt sollen die Ergebnisse der empirischen Untersuchungen mithilfe der oben vorgestellten theoretischen Ansätze eingehend analysiert und bewertet werden, um schließlich in einem letzten Abschnitt die Schlussfolgerungen der dargebrachten Forschungsleistung aufzuzeigen.

⁸⁶ Vgl. Marlies Raffler: *Museum – Spiegel der Nation? Zugänge zur Historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseen in der Habsburgermonarchie*, Wien, Köln, Weimar 2007. Vgl. ebenso: Thomas Thiemeyer: *Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. Die beiden Weltkriege im Museum*, Paderborn 2010.

⁸⁷ Vgl. Siegfried Lamnek: *Qualitative Sozialforschung*, Weinheim, Basel 2005, S. 184f.

Kapitel 1 Museen als erzieherische Institutionen der hegemonialen Kulturpolitik des Staates – das chinesische Nationalmuseum

1.1 Eine Institutionsgeschichte des chinesischen Nationalmuseums

Das erst im Jahre 2003 eröffnete chinesische Nationalmuseum ist kaum als ein tatsächlich neues Museum zu bezeichnen, da es auf der Grundlage des Zusammenschlusses zweier älterer Museen entstand. Eine auf Vollständigkeit abzielende Institutionsgeschichte des Nationalmuseums wird auch die Geschichte dieser Vorgänger in die Analyse mit einbeziehen.

1.1.1 Die frühesten Museumsprojekte der Volksrepublik und die Einflussnahme der Sowjetunion

Nach der Gründung der Volksrepublik 1949 versuchte die Regierung alle Museen nach der kommunistischen Ideologie entsprechend umzugestalten.⁸⁸ Dabei behandelten die Kommunisten die Museen als politische Erziehungsstätten, in denen in erster Linie ideologische Glaubenssätze und politische Richtlinien vermittelt werden sollten. Durch solche (Zwangs)maßnahmen der „ideologischen Indoktrination“, sollte die Volksmasse die neue philosophische Weltanschauung und politische Wertanschauung verinnerlichen. Dafür wurde eine neu konstruierte Geschichtsschreibung in der Öffentlichkeit eingeführt und verbreitet, deren Richtigkeit und Legitimität zusätzlich durch intensive Mythenbildung vor allem in „revolutionären“ und „patriotischen“ Diskursen garantiert werden sollten.⁸⁹

Im nächsten Schritt versuchten die Kulturinstanzen, einen neuen Museumstyp des sogenannten „Sozialistischen lokalen Museums mit umfassendem Inhalt (*Shehui-zhuyi dizhixing bowuguan, Shehui-zhuyi zonghexing bowuguan* 社会主义地志性博物馆、社会主义综合性博物馆)“ als einen neuen Standard im ganzen Land durchzusetzen. Nach einer Stellungnahme des Kulturministeriums sollten zahlreiche Museen dieser

⁸⁸ Wang Hongjun, a. a. O., S. 100ff.; Die damalige vom Kulturministerium vorgeschriebene Zentralaufgabe für Museen lautete, „Die Zentralaufgabe der Museumsaktivität ist, die revolutionäre patriotische Erziehung zu führen, dabei soll die Volksmasse durch die Museen so erzogen werden, dass die Menschen die Geschichte und die Natur richtig kennen, das Vaterland lieben, ihr politisches Bewusstsein und ihre Produktionsleidenschaft verstärken. (*Bowuguan shiye de zongrenwu shi jinxing geming de aiguo zhuyi jiaoyu, tongguo bowuguan shi renmin dazhong zhengque renshi lishi, renshi ziran, reai zuguo, tigao zhengzhi juewu yu shengchan reqing.* 博物馆事业的总任务是进行革命的爱国主义教育, 通过博物馆使人民大众正确认识历史, 认识自然, 热爱祖国, 提高政治觉悟与生产热情。)“ S. Das Kulturministerium der chinesischen Zentralregierung (*Zhongguo Zhongyang Renmin Zhengfu Wenhuabu* 中国中央人民政府文化部): *Dui Difang Bowuguan de Fangzhen, Renwu, Xingzhi yiji Fazhan Fangxiang de Yijian* (Die Stellungnahme über die Richtlinie, Aufgabe, Eigenschaft und Entwicklungsrichtung der regionalen Museen 对地方博物馆的方针、任务、性质以及发展方向的意见), 27.10.1951.

⁸⁹ In der Praxis handelt es sich bei dem sog. „Patriotismus“ in den öffentlichen Diskursen Chinas oft um eine alternative Ausdrucksform des „Nationalismus“, die vor allem als strategisch gemilderte Rhetorik verwendet werden sollte. Vgl. Rana Mitter: *Behind the Scenes at the Museum: Nationalism, History and Memory in the Beijing War of Resistance Museum, 1987–1997*, in: *The China Quarterly*, Vol. 161, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 289f.; James Townsend: *Chinese Nationalism*, in: Jonathan Unger (Hrsg.): *Chinese Nationalism*, Armonk/New York 1996, S. 11–18; Gunter Schubert: *Chinas Kampf um die Nation – Dimensionen nationalistischen Denkens in der VR China, Taiwan und Hongkong an der Jahrtausendwende*, Hamburg 2002, S. 133.

Art in den Provinzen aufgebaut werden, deren Inhalt folgende drei Bereiche umfasste: Naturressource (regionale Geographie, Volksgruppen, Tierarten und Ressourcen), historische Entwicklung (allgemeine Geschichte und spezielle Revolutionsgeschichte) und die sog. „demokratischen Aufbauleistungen“ (Errungenschaften in Gebieten der Politik, Wirtschaft und Kultur).⁹⁰ Bei diesem Museumstypus handelte es sich jedoch nicht um eine einheimische Erfindung, sondern eher um eine kulturelle Importware aus der Sowjetunion. Der Beginn der 1950er Jahre galt als die „Flitterwoche“ der beiden großen kommunistischen Regime. Mit dem Slogan „Lernen vom großen Bruder!“ wollten sich die Chinesen damals nicht nur moderne Produktionstechnik und Waffentechnik vom alliierten Nachbarland beibringen lassen, sondern auch die dortigen sozialen Ordnungen systematisch nachahmen.⁹¹ Demzufolge gab es auch mehrere Kulturdelegationen, die sich in der Sowjetunion nach den Arbeitsmethoden der sowjetischen Museen erkundigten.⁹² Das damalige gängige Ausstellungskonzept der sowjetischen Museen hatte das Ziel, „*a single, total visual space within which to efface the boundary separating art from life*“ zu konstruieren und somit der stalinistischen Ideologie zu dienen.⁹³ Die chinesischen Gäste waren davon beeindruckt, weil dieses Konzept eine starke emotionale Aussagekraft besaß und gut für erzieherische Zwecke geeignet zu sein schien. In ihren Augen sollten die beiden ausgeprägten Präsentationsthemen der sowjetischen Museen – der Erfolg der kommunistischen Revolution und die zentrale Rolle der politischen Führer – auch in China übernommen werden.⁹⁴ Als eine Art Ergänzung zu solchen „Pilgerreisen“ in die Sowjetunion wurden sowjetische Museologen nach China eingeladen, damit sie die chinesischen Kollegen ausbilden konnten.⁹⁵ Neben diesem personellen Austausch wurden auch viel museologische Fachliteratur nach China eingeführt, dazu zählte z.B. das 1957 auf Chinesisch publizierte „*Sulian Bowuguanxue Jichu* (苏联博物馆学基础 Das Basiswissen der sowjetischen Museologie)“, das ursprünglich vom wissenschaftlichen Forschungsinstitut der sowjetischen Museologie verfasst wurde.

Der museologische Professor der Peking Universität Song Xiangguang (宋向光) wies darauf hin, dass solche Kulturdelegationen ihre Aufmerksamkeit insbesondere auf die relativ kleinen lokalen Museen richteten, die auf den unteren Verwaltungsebenen errichtet worden waren. Song meinte, dass diese sowjetischen lokalen Museen wiederum in starker Anlehnung an die Erfahrung der deutschen Heimatmuseen zustande ge-

⁹⁰ Wang Hongjun, a. a. O., S. 103.

⁹¹ Diese Politik wurde von Mao bereits in frühen Kriegsjahren ausdrücklich unterstützt, dazu sagte er, „im internationalen Maßstab können uns auch die guten Erfahrungen des Auslands und besonders die Erfahrungen der Sowjetunion als Richtschnur dienen.“ S. Mao Zedong: *Reden bei der Aussprache in Yenan über Literatur und Kunst*, in: Mao Zedong: *Ausgewählte Werke* (D. Übers.), Bd. III, Peking 1969, S. 98.

⁹² S. Wang Yeqiu (王冶秋): *Fang Su Guangan* 访苏观感 (Impressions of a visit to the Soviet Union), in: *Wenwu Cankao Ziliao* 文物参考资料 (Referenzmaterialien für Kulturgegenstände), Peking 1950, Nr. 12, S. 115–125; Wang Yeqiu (王冶秋): *Sulian Guoli Geing Bowuguan* 苏联国立革命博物馆 (Das sowjetische nationale Museum der Revolution), in: *Wenwu Cankao Ziliao* 文物参考资料 (Referenzmaterialien für Kulturgegenstände), Peking 1950, Nr. 10, S. 115–120.

⁹³ Boris Groys: *The struggle against the museums; or, the display of art in totalitarian space*, in: Dainal J. Sherman und Irit Rogoff (Hrsg.): *Museum Culture: Histories, Discourse, Spectacles*, Minneapolis 1994, S. 144.

⁹⁴ S. Jian Bozan (翦伯赞): *Canguan Sulian Bowuguan de Yinxiang* 参观苏联博物馆的印象 (Impressions upon visiting Soviet museums), in: *Wenwu Cankao Ziliao* 文物参考资料 (Referenzmaterialien für Kulturgegenstände), Peking 1953, Nr. 4, S. 30f.

⁹⁵ Jian Bozan, a.a.O., S. 43f.

kommen wären. Angesichts der landesweit niedergeschlagenen Stimmung nach dem ersten Weltkrieg hatte die deutsche Regierung seinerzeit damit begonnen, mithilfe dieser kommunalen Institutionen das „nationale Selbstbewusstsein“ wieder zu stärken.⁹⁶ Mit ähnlicher Zielsetzung übernahm die sowjetische Regierung diesen Museumstyp und entwickelte ihn in Form der lokalen Museen weiter, die dann im ganzen Land flächendeckend als ein Organ zur Vermittlung der kulturellen und politischen Botschaften des Parteienstaates zur Verfügung standen.

Nach dem Vorbild des neuen Museumskonzepts sozialistischer Prägung wurde eine Reihe von neuen Museen nun in China schnell aufgebaut, 1957 gab es bereits drei- und siebenzig Museen unter der Verwaltung der Kulturinstanz, unter ihnen gab es ein- und dreißig sog. sozialistische lokale Museen.⁹⁷ Die Museen erhielten inzwischen eine neue Definition ihrer sozialen Aufgaben, die als sog. „*san xing er wu* (drei Haupteigenschaften und zwei Zentralaufgaben 三性二务)“ stichwortartig zusammengefasst wurden.⁹⁸

1.1.2 Die Vorbereitungen zu den Museumsprojekten des chinesischen historischen Museums und des Museums der chinesischen Revolution

Vor diesem historischen Hintergrund entstanden das chinesische historische Museum (*Zhongguo Lishi Bowuguan* 中国历史博物馆) und das Museum der chinesischen Revolution (*Zhongguo Geming Bowuguan* 中国革命博物馆). Im engeren Sinne könnten diese beiden nationalen Zentralmuseen eventuell auch zu den aus dem sowjetischen Raum übernommenen sog. sozialistischen lokalen Museen gezählt werden, weil sie demselben musealen Konzept folgen. 1958 wurde auf der Konferenz des Zentralkomitees der KPCh der Beschluss zum Bau der beiden Zentralmuseen in Peking gefasst.⁹⁹ Die propagandistische Abteilung des Zentralkomitees der KPCh (*Zhonggong Zhongyang Xuanchuanbu* 中共中央宣传部), welche als eine der mächtigsten Parteibehörden für die ideologische Kontrolle über die Presse, künstlerische Aktivitäten und die Erziehungspolitik des Landes wacht, bildete damals ein eigenes Arbeitsteam, das die Vorbereitungsarbeiten dieser Museumsprojekte direkt leiten sollte. Inzwischen wurden auch viele Parteifunktionäre und Historiker, welche eine „aufrichtige“ revolutionäre Geschichtsanschauung besitzen mussten, ausgewählt und

⁹⁶ Vgl. Martin Roth: Heimatmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution (Berliner Schriften zur Museumskunde Band 7). Berlin 1990; Birgitta Ringbeck: Dorfsammlung - Haus der Heimat - Heimatmuseum. Aspekte zur Geschichte einer Institution seit der Jahrhundertwende, in: Edeltraud Klueting (Hrsg.): Antimodernismus und Reform. Zur Geschichte der deutschen Heimatbewegung, Darmstadt 1991. S. 288–319.

⁹⁷ S. Wang Hongjun, a. a. O., S. 104f.

⁹⁸ 1956 fand die staatliche Konferenz der Museumsarbeit in Peking statt. An dieser Konferenz wurden die neuen sozialen Eigenschaften des Museums definiert, dabei wurde das Museum als „*kexue yanjiu jiguan* (die wissenschaftliche Forschungsinstitution 科学研究机关)“, „*wenhua jiaoyu jiguan* (die erzieherische Kulturinstitution 文化教育机关)“, und „*wuzhi wenhua he jingshen wenhua yicun yiji ziran biaoben de shoucang suo* (die Aufbewahrungsstätte für die Überreste der materiellen Kultur und der immateriellen Kultur und die Aufbewahrungsstätte für die Exemplare aus der Natur 物质文化和精神文化遗存以及自然标本的收藏所)“ bezeichnet. Die Zentralaufgabe des Museums sollte sich vor allem darum handeln, „*Wei kexue yanjiu fuwu, wei guangda renmin qunzhong fuwu* (der wissenschaftlichen Forschung zu dienen und der breiten Volksmasse zu dienen. 为科学研究服务, 为人民群众服务)“. Ebd., S. 104.

⁹⁹ S. Wang Hongjun, a. a. O., S. 105.

beauftragt, für die neuen Museen neue Dauerausstellungen über die allgemeine chinesische Geschichte zu gestalten. An der Museumsarbeit durften z.B. diejenigen „reaktionären“ Museumsexperten und Wissenschaftler, welche früher für die *Kuomintang* gearbeitet hatten, nicht mehr teilnehmen. Entsprechend durften die von ihnen vertretenen „konterrevolutionären“ Geschichtsanschauungen in den neuen Museen auch nicht mehr erscheinen. Diese Dauerausstellungen dienten als eine anschauliche Darstellung der ideologisch orientierten Geschichtsanschauung der KPCh, die sich als neuer Machthaber berechtigt fühlte, die Geschichte nach eigenem Verständnis erneut zu verfassen und im eigenen Interesse zu gestalten. Das Sekretariat des Parteizentralkomitees diskutierte mehrmals intensiv über die geplanten Ausstellungskonzepte der beiden neuen Zentralmuseen.¹⁰⁰ Die direkte Anteilnahme zahlreicher hochrangiger Parteikader lieferte einen deutlichen Beweis dafür, welche große Beachtung die Partei diesen neuen Museumsprojekten schenkte.¹⁰¹

Während einer späteren Vernissage in beiden Museen besichtigten und begutachteten über achtzig Mitglieder des Parteizentralkomitees die Ausstellungen.¹⁰² Dies war noch nicht alles: Um die richtige Ausrichtung der Ausstellungen zu überprüfen, besuchte der damalige Premierminister Zhou Enlai (周恩来 1898–1976) persönlich die neuen Ausstellungen zweimal.¹⁰³ Die Zentralmission der Ausstellungen sollte in erster Linie nicht die Darstellung der historischen Gegebenheiten sein, sondern die Darstellung der politischen Ideologie, deren Kern wiederum aus den politischen Gedan-

¹⁰⁰ S. *Beijing Bowuguan Xuehui* 北京博物馆学会 (*Beijing Society of Museums*) (Hrsg.): *Beijing Bowuguan Nianjian*, 1912–1987 北京博物馆年鉴 1912–1987 (The Yearbook of Beijing Museums, 1912–1987), Peking: *Beijing Yanshan Chubanshe* 1989, S. 198.

¹⁰¹ Um die politische Korrektheit der Ausstellungen zu garantieren, gründete 1959 das Sekretariat des Zentralkomitees noch ein ranghöheres Komitee für die Vorbereitungsarbeit der neuen Museen, das das sog. „*Central leadership Preparatory Committee of the Construction of the Museum of the Chinese Revolution*“ hieß und von den zwei Direktoren der propagandistische Abteilung des Zentralkomitees Lu Dingyi (陆定一 1906–1996) und Kang Sheng (康生 1898–1975) direkt geleitet wurde. Das Komitee umfasste noch einige weitere einflussreiche Parteikader sowie die zwei Vizedirektoren der propagandistischen Abteilung des Zentralkomitees Hu Qiaomu (胡乔木 1912–1992) und Zhou Yang (周扬 1908–1989), den Sekretär Maos Tian Jiaying (田家英 1922–1966). S. *Zhongguo Geming Bowuguan Wushi Nian Bianweihui* 中国革命博物馆五十年编委会 (*Editorial Committee of The 50 Years of the Museum of the Chinese Revolution*) (Hrsg.): *Zhongguo Geming Bowuguan Wushi Nian* 中国革命博物馆五十年 (The 50 Years of the Museum of the Chinese Revolution), Shenzhen: *Haitian Chubanshe* 2001, S. 198; 1959 schrieb das Zentralkomitee folgende Regeln für die Geschichtsausstellungen vor:

- *The exhibition should include the three periods: the Old Democratic Revolution, the New Democratic Revolution and the socialist revolution;*
- *The significance of historical events and individual achievements should be judged on the principle of a correct political stance and on concrete situations;*
- *The exhibition should be an accurate reflection of revolutionary struggles in different regions, especially those led by the CCP;*
- *In accordance with the principle of internationalism, assistance from the Soviet Union and other socialist countries should be demonstrated;*
- *The exhibit should accurately reflect the Party's nationalities policy; And sizeable portraits of Party leaders may be displayed but must be limited to the members of the Politburo Standing Committee, and only the sculpture of Chairman Mao may be mounted.*

Mithilfe solcher klaren Vorschriften als Ausschließungsverfahren konnte man effektiv vermeiden, in den Ausstellungen die Geschichtseignisse politisch „unkorrekt“ oder „fehlerhaft“ zu repräsentieren. S. Hung, a.a.O., S. 926.

¹⁰² Mao, Liu Shaoqi (刘少奇 1898–1969) und Lin Biao (林彪 1907–1971) ausgenommen, besuchten alle anderen rangältesten Parteiführer inzwischen die Ausstellungen. S. Hung, a.a.O., S. 924.

¹⁰³ S. Yu Jian: *Shencha Zhongguo Geming Bowuguan Chenlie* 审查中国革命博物馆陈列 (Inspecting the exhibitions of the Museum of the Chinese Revolution), in: *Zhongguo Renmin Zhengzhi Xieshang Huiyi Beijing Shi Weiyuanhui Wenshi Ziliao Weiyuanhui* 中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料委员会 (Hrsg.): *Zhou Enlai yu Beijing* 周恩来与北京 (Zhou Enlai and Beijing), Peking: *Zhongyang Wenxian Chubanshe* 1998, S. 272f.

ken Maos bestand. Um die Ausstellungen gemäß dieses „Roten Fadens“ korrekt zu gestalten, musste der ursprünglich geplante Eröffnungstermin der Ausstellungen schließlich um fast zwei Jahre verschoben werden.¹⁰⁴ Letztendlich führte der damalige Generalsekretär des Parteizentralkomitees Deng Xiaoping (邓小平 1904–1997) am 16. Mai 1961 in Begleitung von zahlreichen Parteiführern die letzte offizielle Inspektion der beiden Museen durch und gab erst dann das Startsignal zur Eröffnung der Ausstellungen.¹⁰⁵

Diese scheinbar übertriebene Sorgfalt und Achtsamkeit bei der Vorbereitungsarbeit muss man eher auf eine Art extreme Zuspritzung des politischen Verantwortungsbewusstseins zurückführen, als auf wissenschaftliche Gewissenhaftigkeit. Man kann daran erkennen, dass die Parteifunktionären seinerzeit unter starkem Druck standen. Zweifellos wollten sie ihre durch die kommunistischen und revolutionären Ideologien gekennzeichnete Geschichtsanschauung mithilfe musealer Methoden landesweit als das einzige, „richtige und wahre“ Geschichtsverständnis verbreiten und durchsetzen. In einer so kurzen Zeit die ganze chinesische Geschichte fast komplett umzuschreiben und die neue Geschichtsschreibung dem Volk begreifbar und plausibel zu machen, war ohne Frage eine große Herausforderung. Damals waren die zuständigen Behörden sichtlich noch nicht erfahrenen genug, um sich dabei zuversichtlich zu verhalten, sondern sie waren angespannt und duldeten keinen Fehler.

1.1.3 Die Wandlung der Parteihistoriographie

Andererseits sollte diese inhaltliche Revidierung auch dazu dienen, die museale Geschichtsdarstellung mit der Historiographie der Parteigeschichte in Einklang zu bringen. Die Historiographie der KPCh bekam ihre institutionalisierte Form erst ab 1945. Damals wurde beim 7. Plenum des 6. Parteitags eine sog. „Resolution zu eigenen historischen Fragen (*Guanyu Ruogan Lishi Wenti de Jueyi* 关于若干历史问题的决议)“ verabschiedet,¹⁰⁶ die als ein wichtiges Ergebnis der offiziellen Diskussion über die Parteigeschichte bei der sog. Ausrichtungsbewegung (*zhengfeng yundong* 整风运动) in Yan'an galt, wobei die Parteihistoriographie inzwischen auch als Instrument des Machtkampfs innerhalb der Partei intensiv eingesetzt wurde.¹⁰⁷ Nach 1949 veröffentlichte der Sekretär Maos, Hu Qiaomu, ein weiteres wichtiges Werk der Parteigeschichte – *Zhongguo Gongchandang de Sanshi Nian* (Dreißig Jahre der KPCh 中国共产党的三十年),¹⁰⁸ das zusammen mit den ausgewählten Werken Maos in den

¹⁰⁴ S. Yu Jian: *Zhou Yang yu Bowuguan* 周扬与博物馆 (Zhou Yang and museums), in: *Zhongguo Wenwubao* 中国文物报 (Chinese Cultural Relics Press), Peking 1989, Nr. 42, S. 2.

¹⁰⁵ S. Wang Hongjun, a.a.O., S. 105f. Dabei schloss Deng sich der schon erwähnten Einstellung von Zhou Yang an. Man kann durchaus vermuten, dass Deng teilweise auch deswegen während der Kulturrevolution aller Ämter enthoben und in die Provinz verbannt wurde.

¹⁰⁶ *Guanyu Ruogan Lishi Wenti de Jueyi* (Resolution zu eigenen historischen Fragen 关于若干历史问题的决议, April 1945), in: Mao Zedong: *Mao Zedong Xuanji* 毛泽东选集 (Ausgewählte Werke Mao Zedongs), Vol. III, Peking 1953, S. 975ff.

¹⁰⁷ S. Wang Jianmin (王健民): *Zhongguo Gongchandang Shigao* 中国共产党史稿 (Outline History of the CCP), Taipei: *Zhengzhong Shuju* 1965, Vol. 3, S. 146ff.

¹⁰⁸ S. Hu Qiaomu (胡乔木): *Zhongguo Gongchandang de Sanshi Nian* 中国共产党的三十年 (Thirty Years of the Communist Party of China), Peking: *Renmin Chubanshe* 1951.

1950er und den frühen 1960er Jahren den offiziellen Rahmen der Parteihistoriographie bildete. Schritt für Schritt wurde ein großes Netzwerk der Parteihistoriographie mit einer Art Pyramidenstruktur im Land errichtet. Auf der Pyramidenspitze befand sich das Zentralkomitee der KPCh, darunter die Parteischulen und Universitäten auf provinziellen und lokalen Ebenen.¹⁰⁹ Dies führte dazu, dass parallel unterschiedliche Versionen der Parteigeschichtsschreibung produziert wurden. Diejenige Version, die „wahrheitsnah“ sein sollte, durfte meistens nur von wenigen Spitzenparteipolitikern zur Kenntnis genommen werden und musste zugleich vor der Öffentlichkeit streng geheim gehalten werden. Nur die von den Instanzen genehmigten „sicheren und unbestrittenen“ Versionen durften dem breiten Publikum präsentiert werden, gleichzeitig mussten die Diskussionen und Divergenzen über das Geschichtsverständnis intern bleiben und sollten auf keinen Fall an den normalen Leser gelangen.¹¹⁰ Im Grunde besaß nur das Zentralkomitee als die oberste Instanz die Befugnis, über neue offizielle Interpretation der Parteigeschichte zu entscheiden.¹¹¹ In der Parteihistoriographie wurde die Rekonstruktion der Vergangenheit stets von ideologisch orientierten Interpretationen und Evaluationen begleitet. Solche ideologischen Thesen und politischen Aussagen bildeten gleichzeitig Ausgangspunkt und Schlussfolgerung der Parteihistoriographie. Somit ist eine derartige „Geschichtsschreibung – oft sogar bewusst – Teil der Ideologiebildung im Sinne von Machtergreifung oder Machtkonsolidierung.“¹¹² In diesem Sinne war das Ziel der Parteihistoriographie in erster Linie etwa, bestimmte historische Realitäten zu rekonstruieren und zu vermitteln, stattdessen dienten die dortigen Geschichtsschreibungen vor allem dazu, ideologische Evaluationen und politische Aussagen zu untermauern.¹¹³ Ein derartiger politischer Pragmatismus führte unausweichlich zur beabsichtigten Manipulation der historischen Narration, deren typisches Merkmal sich darin zeigte, dass die Autoren oft versuchten, eine Art logische Kette von Argumenten zu bilden, wobei sie aber nur diejenigen historischen Fakten als Argumente auswählten, die ihre Thesen und Ansichten unterstützten, und gleichzeitig andere mögliche Gegenbeweise und Sichtweisen ignorierten. Teilweise gingen die Parteihistoriographen in dieser Richtung so weit, dass die Vergangenheit von ihnen im Namen der Gegenwart oft stark missbraucht wurde.¹¹⁴

Während der Mao-Ära stand die Parteihistoriographie vor allem in enger Verbindung mit den sog. Mao-Zedong-Ideen, die seit dem 7. Parteitag als „Verbindung der allgemeinen Wahrheiten des Marxismus mit der konkreten Praxis der Revolution in China“ definiert wurden.¹¹⁵ Anschließend sollte sich die Parteihistoriographie als die in

¹⁰⁹ S. Susanne Weigelin-Schwiedrzik: *Party Historiography*, in: Jonathan Unger (Hrsg.): *Using the Past to Serve the Present: Historiography and Politics in Contemporary China*. Armonk, NY: ME Sharpe, 1993, S. 153f.

¹¹⁰ S. Susanne Weigelin-Schwiedrzik: Parteigeschichtsschreibung in der VR China – Typen, Methoden, Themen und Funktionen, Wiesbaden 1984, S. 46.

¹¹¹ S. Weigelin-Schwiedrzik 1993, a.a.O., S. 156ff.; Vgl. Merle Goldman: *The Role of History in Party Struggle, 1962–4*, in: *The China Quarterly*, Nr. 51, (July–September) Cambridge: Cambridge University Press 1972, S. 500ff.; Clifford Edmonds Jr.: *The Politics of Historiography: Jian Bozan's Historicism*, in: Merle Goldman, Timothy Cheek, Carol Lee Hamrin (Hrsg.): *China's Intellectuals and the State: In Search of a New Relationship*, Cambridge, Mass, London: The Council on East Asian Studies, Harvard University, 1987, S. 69–85.

¹¹² S. Weigelin-Schwiedrzik 1984, a.a.O., S. XX.

¹¹³ Vgl. Weigelin-Schwiedrzik 1993, a.a.O., S. 161.

¹¹⁴ S. Weigelin-Schwiedrzik 1993, a.a.O., S. 163.

¹¹⁵ S. Weigelin-Schwiedrzik 1984, a.a.O., S. 33; Vgl. Liu Shaoqi (刘少奇): *Bericht über die Korrekturen am Parteistatut auf dem 7. Parteitag*, in: Liu Shaoqi (刘少奇): *Liu Shaoqi Xuanji* 刘少奇选集 (Ausgewählte Werke von

der Praxis angewendeten Mao-Zedong-Ideen präsentieren. Weigelin-Schwiedrzik unternahm es, die Funktionen der Parteihistoriographie auf dem Hintergrund der Theorie von Max Weber über die Veralltäglicung und das sog. Charisma zu interpretieren. Sie kam zu dem Ergebnis, dass die Parteihistoriographie die Funktion zu erfüllen hätte, einerseits als fester Bestandteil der postrevolutionären politischen Veralltäglicung zu dienen, andererseits die Verewigung der charismatischen Führung Maos zu garantieren.¹¹⁶

Nach der Mao-Ära gab es weitere Kursänderung in der Parteihistoriographie zu vermerken. Die fortgesetzte Revidierung der Parteihistoriographie bildete stets einen gewichtigen Bestandteil der ideologischen Arbeit der Partei. Beim 6. Plenum des 11. Parteitags der KPCh im Jahre 1981 wurde die sog. „Resolution zu einigen historischen Fragen über die Partei nach der Gründung der Volksrepublik (*Guanyu Jianguo Yilai Dang de Ruogan Lishi Wenti de Jueyi* 关于建国以来党的若干历史问题的决议)“ verabschiedet, diese Resolution sollte vor allem folgende politische Aufgaben erfüllen: Einerseits diene sie als die neue politische Richtlinie der Parteihistoriographie in der Nach-Mao-Zeit, andererseits sollte sie das politische Ansehen der aufgrund der Kulturrevolution in starken Misskredit geratenen Partei wiederherstellen.¹¹⁷ Obwohl Mao in dieser Resolution wegen seiner politischen Fehler kritisiert wurde, konnte die Partei es sich aber nicht leisten, die charismatische Macht Maos aufzugeben und damit das Fundament ihrer eigenen Machtlegitimation zu destabilisieren.¹¹⁸ Anstatt Mao allein zu kritisieren, versuchte die Parteiführung in den parteiinternen Verhandlungen unter Deng, die damalige gesamte Führerschaft für den politischen Fehlkurs verantwortlich zu machen.¹¹⁹ Anschließend wurde durch Anweisung von Deng eine spezielle Strategie entwickelt, dabei wurden die Mao-Zedong-Ideen von der Person Maos abgetrennt und als eine „Kristallisierung der kollektiven Weisheit der ganzen Partei“ und ein allgemein anerkannter Grundsatz der Partei bezeichnet. Dadurch konnten gleichzeitig mehrere Ziele erreicht werden: Zum einen konnte die Partei weiterhin von der charismatischen Macht Maos profitieren und gleichzeitig sich von der Belastung der „persönlichen“ Fehler Maos befreien, zum anderen konnten sich die verschiedenen politischen Fraktionen der Partei zusammenschließen, insofern es nun so aussah, als ob jede von ihnen zur Entstehung der umfassenden „Mao-Zedong-Ideen“ einen Beitrag geleistet hätte. Ihre politischen Thesen schienen so oder so immer von den Mao-Zedong-Ideen umfasst und ihr Interesse zwangsläufig mit dem Interesse Maos eng verbunden zu sein.¹²⁰ In dieser Art und Weise folgten die

Liu Shaoqi), Peking: *Renmin Chubanshe* 1982, S. 135ff.; Hu Hua: *Zenyang Jiangshu Zhongguo Xin Minzhu-zhuyi Gemingshi* 怎样讲述中国新民主主义革命史 (How to Lecture on the History of the New Democratic Revolution), in: *Xin Jianshe* 新建设 (New Construction), Peking 1953, Nr. 1, S. 30ff.

¹¹⁶ S. Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft, Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen 1980, S. 140ff., 654ff.; Weigelin-Schwiedrzik 1993, a.a.O., S. 167.

¹¹⁷ S. *Guanyu Jianguo Yilai Dang de Ruogan Lishi Wenti de Jueyi* 关于建国以来党的若干历史问题的决议 (Resolution zu eigenen historischen Fragen über die Partei nach Gründung der Volksrepublik), in: *Renmin Ribao* 人民日报 (People's Daily), Peking 01.07.1981, S. 1ff.

¹¹⁸ S. Deng Xiaoping: *Opinions on the Drafting of the "Resolution on Certain Questions in the History of Our Party Since the Founding of the People's Republic of China"*, in: *Deng Xiaoping Wenxuan* 邓小平文选 (Selected Writings of Deng Xiaoping 1975–1982), Hongkong: *Sanlian Shudian* 1983, S. 262–266.

¹¹⁹ S. Geremie Barmé: *History for the Masses*, in: Unger, a. a. O., S. 261.

¹²⁰ S. Deng Xiaoping: *Jiefang Sixiang, Shishiqiqushi, Tuanjie Yizhi Xiang Qian Kan*, (Liberate Thinking, Seek Truth

undefinierten Mao-Zedong-Ideen keinem feststehenden Inhalt mehr und wirkten fast wie leere Behälter, die es den Parteipolitikern ermöglichten, sie jederzeit mit neuen Inhalten zu füllen. Aufgrund ihrer verschwommenen Definition können diese undefinierten Mao-Zedong-Ideen in der politischen Praxis mit den von späteren Führungsgenerationen aufgestellten Thesen problemlos kompatibel bleiben.¹²¹

1.1.4 Die Museumsbauten und die ständigen Geschichtsausstellungen

Im Gegensatz zur Schwerfälligkeit und Verzögerung der inhaltlichen Gestaltung der Ausstellungen wurden die neuen Museumsbauten mit rasanter Geschwindigkeit fertig gestellt. Nach nicht mal einem Jahr Bauzeit wurden die Hauptgebäude der beiden Zentralmuseen auf der östlichen Seite des Platzes des Himmlischen Friedens errichtet, und zwar genau gegenüber der großen Volkskongresshalle, die am westlichen Rand des Platzes liegt und beinahe gleichzeitig fertig gestellt wurde. Die zuständigen Behörden glaubten, durch diesen symbolischen Standort im Zentrum der Hauptstadt die kulturelle Bedeutung der neuen Museen hervorheben und ihre Popularität in der Bevölkerung erhöhen zu können. Ein Hauptgrund für den beschleunigten Bauprozess war auch, dass die Zentralregierung für den feierlichen Anlass der Zeremonie des 10. Nationalfeiertags der Volksrepublik die Entscheidung traf, in Peking zehn große Bauprojekte zu realisieren, um sie als Beweise der Vorzüge des sozialistischen Systems und der Stärke der jungen Volksrepublik öffentlich zu präsentieren. Zu diesen sog. „zehn großen Bauprojekten“, die in den 1950er Jahren in Peking realisiert wurden, gehörten nämlich auch die beiden Zentralmuseen und die große Volkskongresshalle. Nicht zufällig wurden die beiden Museen genau am 1. Oktober 1959 – am Nationalfeiertag dieses Jahres – eröffnet, obwohl ihre Hauptausstellungen erst am 1. Juli 1961 – zum feierlichen Anlass des 40. Jubiläums der Gründung der KPCh – nach den schon erwähnten wiederholten Revidierungen öffentlich zugänglich gemacht wurden. Man sieht hier, wie eng die Konstruktion dieser Museen mit den politischen Intentionen der Partei in Verbindung stand.

Die beiden Zentralmuseen befanden sich im gleichen Baukomplex (s. Abb. 1). Er umfasste insgesamt 65.152 qm Bodenfläche. Das chinesische historische Museum nahm die nördliche Hälfte des Baukomplexes ein und das Museum der chinesischen Revolution die südliche Hälfte. Das 313 Meter lange und 149 Meter breite Gebäude war symmetrisch gestaltet, der Mittelteil der Hauptfassade und der Mittelteil der beiden Seitenflügel hatte vier Stockwerke, die übrigen Teile des Gebäudes hatten drei Stockwerke. Das Gebäude besaß einen gemischten Baustil aus traditioneller chinesischer Architektur und sowjetischer Monumentalarchitektur. Der gesamte Bau war auf einem hohen Treppensockel errichtet, den riesigen Haupteingang zwischen zwei kubischen massiven Ecktürmen zierten vierundzwanzig schlanke viereckige Säulen –

from *Facts and Unite and Look to the Future* 解放思想，实事求是，团结一致向前看), 13. 12. 1978, in: *Deng Xiaoping Wenxuan*, a.a.O., S.137f.; Weigelin-Schwiedrzik 1984, a.a.O., S. 5, 69.

¹²¹ S. Weigelin-Schwiedrzik 1993, a.a.O., S. 168ff.; Weigelin-Schwiedrzik 1984, a.a.O., S. 69ff.

ein Respekt einflößender Anblick. Die Mitte der Oberkante des Haupteingangs wurde mit einem großen goldenen Stern dekoriert, der selbst wiederum von goldenen Ähren eingerahmt wurde – Symbol für eine reiche Ernte und Fruchtbarkeit. Auf den beiden Seiten des Sterns wurden sechzehn rote Flaggen angebracht, ein Symbol der Stärke der Partei und des Triumphs der Revolution. Die zwei 40 Meter hohen Ecktürme erhielten die Form einer brennenden Fackel, eine Anspielung ein berühmtes Zitat Maos, nämlich, „*Xingxing zhi huo, keyi liaoyuan*. (Ein einziger Funke kann ein Präriefeuer auslösen. 星星之火，可以燎原)“ So symbolisierten die Türme die Zuversicht der Unabwendbarkeit des Sieges des Kommunismus. Das architektonische Design beinhaltet ein komplexes semiotisches Programm, das wiederum auf verschiedenen kommunistischen und revolutionären Zeichensystemen beruht. Die gesamte, in grauweißem Farbton gehaltene Außenmauer war an den Randzonen mit Relief schlicht dekoriert. Hinter dem Eingang befand sich ein viereckiger geräumiger Vorhof, der vom Museumsgebäude umschlossen wurde. Hinter dem Vorhof befand sich eine weitere Eingangshalle, die als Übergangszone diente und die weiteren Räume in drei Richtungen öffnete. Ging man weiter geradeaus nach Osten, gelangte man in die große Zentralhalle, die entweder als Ausstellungsraum oder als Konferenzraum verwendet werden konnte. In der Zentralhalle standen die Statuen der großen kommunistischen Pioniere und Führer – Marx, Engels, Lenin und Stalin. Die Innenwände der Halle waren grafisch mit weißen Tauben verziert, die auch in China Frieden und internationale Freundschaft symbolisieren. Wenn man in die beiden Seiteneingänge der Eingangshalle eintrat, gelangte man in die jeweilige Ausstellungshalle der beiden Museen. Die viereckigen Grundrisse der Ausstellungsgebäude der beiden Museen waren symmetrisch und besaßen jeweils einen geräumigen viereckigen Innenhof. In der Richtung des Innenhofes war ein langer Umgang entlang der Innenseite des Ausstellungsgebäudes eingerichtet, der als Ruhezone für die Besucher gedacht war.

Da es allgemein in der historischen Überlieferung von früheren Ausstellungen kaum umfangreiche Informationen über die Gegebenheiten, sowie die Aura der Dinge oder die Wirkung des Raums gibt, ist es schwierig, eine solche Ausstellung aus der Perspektive der musealen Gestaltung und Präsentation zu untersuchen.¹²² Daher können hier nur die wenigen in der Literatur überlieferten fragmentarischen Informationen über die Geschichtsausstellungen dieser beiden Museen zusammengestellt und zu einem eher unvollständigen Gesamtbild zusammengefügt werden.

In seinen Ausstellungshallen hatte das chinesische historische Museum eine gesamte Ausstellungsfläche von ca. 8.000 qm. Die Hauptthematik seiner Ausstellungen war die Präsentation der archaischen und dynastischen Geschichte Chinas. Bei seiner neuen Dauerausstellung mit dem Titel „*Zhongguo Tongshi* (Allgemeine chinesische Geschichte 中国通史)“ wurde die revolutionäre Geschichtsanschauung des „Historischen Materialismus“ präsentiert. Aus dieser Perspektive wurde die antike chinesische Geschichte in drei Perioden unterteilt: die Periode der primitiven Gesellschaft, der Sklavengesellschaft und der Feudalgesellschaft, wobei die Epoche der primitiven

¹²² Vgl. „dass es unmöglich ist, eine vergangene Ausstellung samt ihrer spezifischen Atmosphäre zu rekonstruieren. Ihre Kurzlebigkeit ... erschwert ihre retrospektive Erfassung.“ Christine Beil: Der ausgestellte Krieg. Präsentationen des Ersten Weltkriegs 1914–1939, Tübingen 2004, S. 26.

Volksstämme und die späteren Dynastien der jeweiligen Periode zugeordnet waren. Diese Periodisierung entsprach der normativen Geschichtstheorie des sog. „Stalinischen Fünf-Stadien-Schemas“, das eine lineare Entwicklung der Gesellschaftsgeschichte in fünf Etappen festlegt.¹²³ In der hiesigen Dauerausstellung sollten die ersten drei Etappen dargestellt werden, die späteren zwei Etappen – die kapitalistische und sozialistische Gesellschaft – sollten dann in der Dauerausstellung im Museum der chinesischen Revolution behandelt werden. Bei der hiesigen Geschichtspräsentation wurden der „Klassenkampf“ zwischen der Herrscherklasse und der Arbeitsklassen und die „Revolutionen“ der Arbeitsklasse gegen die Unterdrückung und Ausbeutung seitens der Herrscherklasse zum ideologischen „Roten Faden“ dieser Art von Geschichtserzählung. Das Festhalten an diesem Schema hatte zur Folge, dass die chinesischen Historiker entsprechend dem dogmatischen Verständnis des Historischen Materialismus und universalhistorischen Verständnis des Geschichtsablaufes die chinesische Geschichte komplett umschreiben mussten, um sie in dieses Schema einpassen zu können.¹²⁴ Aus dem ganzen Land wurden zahlreiche Kulturgegenstände, die als nationales Kulturerbe angesehen wurden, hergebracht und als historische Belege verwendet. Dazu zählten z.B. die Überreste eines altsteinzeitlichen Peking-Menschen, Keramik- und Jadewerke aus dem Neolithikum und ein Bronzebehälter *houmuwu da fangding* (后母戊大方鼎) aus der Shang-Dynastie, der mit einem Gewicht von 832 kg als die schwerste Bronze der antiken Welt gilt.

Das Museum der chinesischen Revolution besaß eine gesamte Ausstellungsfläche von 4.152 qm, die Hauptthematik seiner Ausstellungen handelte offiziell von der Geschichte der chinesischen Revolutionen im 19. und 20. Jahrhundert, in Wirklichkeit war das Hauptthema der musealen Präsentation aber die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der KPCh. Mit anderen Worten, während die KPCh in ihrer Parteihistoriographie als die führende Kraft der modernen Revolutionen Chinas bezeichnet wurde, wurde die KPCh bei der musealen Darstellung weiter eine führende Rolle in der allgemeinen Geschichtsentwicklung des 20. Jahrhunderts zugeschrieben. Entsprechend wurden die politischen Aktivitäten der KPCh als der rote Faden der Geschichtserzählung und als die entscheidende Antriebskraft der Geschichtsentwicklung behandelt. Die hiesige museale Darstellung der Erfolgsgeschichte der KPCh begann mit der Einführung des Marxismus in China und endete vorläufig mit ihrer Übernahme der Staatsmacht. In der Ausstellungspräsentation wurde die chinesische Geschichte der unmittelbaren Vergangenheit praktisch zur Geschichte der KPCh umgestaltet. In diesem Sinne scheint die Bezeichnung eines Museums der Geschichte der KPCh nach der Meinung vom Kulturwissenschaftler Hung Chang-tai (洪长泰) aus Hongkong für dieses Museum zutreffender zu sein. Obwohl das Museum aus taktischer Überlegung nicht offiziell als „Museum der Geschichte der KPCh“ genannt wurde, wurde das Museum in der Praxis von den Mitarbeitern so begriffen und umgesetzt.¹²⁵ Hung meinte, dass dieses Museum damals hauptsächlich zu dem Zweck errichtet worden sei,

¹²³ Vgl. Erich Pilz: Gesellschaftsgeschichte und Theoriebildung in der marxistischen chinesischen Historiographie, Wien 1991, S. 19; Wolfgang Kubin, a.a.O., S. 3.

¹²⁴ Vgl. Axel Schneider: Wahrheit und Geschichte, zwei chinesische Historiker auf der Suche nach einer modernen Identität für China, Wiesbaden 1997, S. 115f.

¹²⁵ S. Hung, a.a.O., S. 914.

mit den Ausstellungen, die ein wünschenswertes und positives Image der KPCh repräsentierten, das Volk zu beeindrucken, das Regime der KPCh zu legitimieren und die Rolle Maos innerhalb der Parteigeschichte und der chinesischen kommunistischen Revolution hervorzuheben.¹²⁶ Die ständige Geschichtsausstellung dieses Museums umfasste den Zeitraum von 1840 bis in die 1950er Jahre. Diese Epoche gliederte sich gemäß der neuen Geschichtsauffassung in drei Perioden: Die erste Periode der sog. „Alten Demokratischen Revolution“ von 1840 bis 1911, die zweite Periode der sog. „Neuen Demokratischen Revolution“ von 1911 bis 1949 und die dritte Periode mit dem Titel „Der Triumph der Revolution und die Gründung des sozialistischen Staates“ ab 1949. Die beiden letzten Perioden wurden hervorgehoben, weil die KPCh während dieser Epoche als Hauptakteur in den Vordergrund der historischen Entwicklung treten konnte.¹²⁷ So diente die Ausstellung auch dazu, die Entstehungsmythen der KPCh zu konstruieren und deren Bedeutung für die Nationalstaatsbildung zu bekräftigen. Dabei sollte man auch beachten, dass die Periodisierung innerhalb der Historiographie keinen objektiven historischen Einschnitten entsprach, sondern Teil der Interpretation war.¹²⁸ Sie war fester Bestandteil des ideologischen Systems.

Im Folgenden wird anhand der überlieferten Informationen über die verwendeten Ausstellungsobjekte der damalige Zustand dieser Dauerausstellung rekonstruiert,¹²⁹ die in den 1960er Jahren über ca. 3.600 Ausstellungsexponate verfügte.¹³⁰ Die Periode der sog. „Alten Demokratischen Revolution“ wurde als eine Reihe von heftigen Kämpfen gegen ausländische Invasoren und einheimische „Klassenfeinde“ dargestellt. Dabei wurde z.B. eine große Kanone ausgestellt, die während des Opiumkriegs die Festung von Humen in Guangzhou überwachte. Daneben gab es eine vom Gouverneur Lin Zexu (林则徐 1785–1850) an Kaiser Daoguang (道光 1782–1850, reg.1820–1850) geschickte Botschaft, in der Lin über die Gefahr des Opiumhandels berichtete. Auch das Kaisersiegel vom Führer des Taiping-Bauernkriegs Hong Xiuquan (洪秀全 1814–1864) und seine Anti-Manchu-Deklaration wurden gezeigt. In einem anderen Raum waren die Schwerter und Speere ausgestellt, die von den chinesischen Boxer-Rebellen während des Boxeraufstandes benutzt wurden, der hier als gerechte Selbstverteidigung und Selbstbefreiung interpretiert wurde. Der Schwerpunkt der Ausstellung war die Periode der sog. „Neuen Demokratischen Revolution“, welche mit den meisten Ausstellungsexponaten vertreten ist. Am Eingang dieses Ausstellungsteiles war eine große Büste Maos aufgestellt worden. Zu Beginn dieses Ausstellungsteiles gab es ein Modell des russischen Kreuzers „Aurora“, der während der Oktoberrevolution den Winterpalast attackierte, ebenso ein Panzer dieses Schiffes, welcher zuvor von der Sowjetunion als eine Reliquie der Revolution verschenkt worden war. Daneben sah man eine Kopie eines von Vladimir Serov 1947 gemalten Ölgemäldes mit dem Titel „*Lenin Declares Soviet Power*“ und ein Originalexemplar des 1920 in Shanghai publizierten „Manifests der Kommunistischen Partei“. Im nächsten

¹²⁶ Hung, a.a.O., S. 915.

¹²⁷ Wang Hongjun, a.a.O., S. 106.

¹²⁸ S. Weigelin-Schwiedrzik, 1984, a.a.O., S. 48f.

¹²⁹ Wie die Museologin Susan Pearce sagte, „*Objects and specimens are at the heart of the museum operation.*“ S. Susan M. Pearce: *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, Washington, DC: Smithsonian Institution Press 1993, S. X.

¹³⁰ S. Hung, a.a.O., S. 929–931.

Ausstellungsteil gab es ein rekonstruiertes historisches Szenario des Tagungsorts des ersten Parteitags der KPCh, die zentrale Rolle Maos wurde dort durch sein großes Portrait, das sich im Ausstellungsraum in einer Zentralposition befand, und ein Zitat von ihm, unterstrichen.¹³¹ Außerdem wurde ein Originalexemplar vom 1927 in Hankou publizierten „*Hunan Nongmin Yundong Kaocha Baogao (Report on an investigation of the peasant movement in Hunan 湖南农民运动考察报告)*“, das von Mao verfasst wurde, präsentiert, sowie das Schafott, mit dem der Kriegsherr Zhang Zuolin (张作霖 1875–1928) einen der frühesten chinesischen kommunistischen Führer, Li Dazhao (李大钊 1889–1927), aufhängen ließ, der später als einer der wichtigsten Märtyrer der kommunistischen Revolution galt. Weiterhin zu sehen waren Objekte aus der Zeit des sog. Zweiten Revolutionären Bürgerkriegs, dazu zählte z.B. eine Strohsandale, die von einem Soldaten der Roten Armee während des „Langen Marsches“ getragen wurde, Gegenstände aus dem Antijapanischen Krieg, wie z.B. die Armbinden der sog. „8.-Route-Armee“ und der „Neuen 4. Armee“ der Kommunisten neben den durch den Sieg am Pass von Pingxing von der japanischen Armee erbeuteten Waffen. Weil diese militärische Aktion damals vom späteren Marschall Lin Biao (林彪 1907–1971) kommandiert wurde, verfolgte diese betonte museale Darstellung das Ziel, unmittelbar den steigenden politischen Einfluss Lins widerzuspiegeln, denn Lin löste nach der Lushan Konferenz 1959 den Marschall Peng Dehuai (彭德怀 1898–1974) als Verteidigungsminister ab. Im Abschnitt des sog. Dritten Revolutionären Bürgerkriegs waren einige Landkarten und Waffen aufgestellt, die während des Bürgerkriegs benutzt worden waren. Ausgestellt war auch ein großes Hebelmesser, mit dem die 15-jährige Kommunistin Liu Hulan (刘胡兰 1932–1947) exekutiert worden war.¹³² Sie wurde später nach dem Vorbild von Johanna von Orléans oder der sowjetischen Heldin Soja Anatoljewna Kosmodemjanskaja von den Behörden als Heldin und Märtyrerin bezeichnet und anschließend durch intensive Verbreitung ihrer Geschichte z.B. im Schulunterricht oder in Filmvorführungen zu einer der landesweit bekanntesten Figuren des revolutionären Mythos gemacht. Die 1961 eröffnete Geschichtsausstellung beinhaltete seinerzeit nur die ersten zwei Perioden. Sie endete mit dem von Dong Xiwen (董希文) gemalten großformatigen Ölgemälde mit der Darstellung der Zeremonie der Gründung der Volksrepublik, welche den politischen Triumph der kommunistischen Revolution veranschaulicht. Die dritte Periode mit dem Inhalt der sozialistischen Revolution wurde erst später Schritt für Schritt bearbeitet und ergänzt.¹³³ Nach 1961 wurde die Ausstellung gemäß der sich wandelnden politischen Lage ständig revidiert. So wurden etwa die Fotos von Peng Dehuai komplett aus der Ausstellung entfernt, nachdem er offiziell zum Konterrevolutionär erklärt worden war. Grundsätzlich gesehen handelte es sich bei einer derartigen Geschichtsausstellung um

¹³¹ In Wirklichkeit war Mao beim ersten Parteitags der KPCh noch keine zentrale führende Figur der Partei, daher entsprach diese Darstellung keineswegs der historischen Tatsache.

¹³² Liu Hulan war ein Dorfmädchen aus der Provinz Shanxi. Sie war seit 1946 Mitglied der KPCh und unterstützte die Armee der Kommunisten. Am 12. Januar 1947 wurde sie von einer Warlordarmee gefangen genommen. Vor ihrer Exekution wurde sie gefragt, ob sie ihre Treue zur KPCh brechen würde. Weil sie sich weigerte, wurde sie enthauptet. Die Parteiführer der KPCh haben sie wegen ihrer Heldentat ausgezeichnet, Mao schrieb folgenden berühmten Satz für sie, „*Sheng de weida, si de guangrong* (ein großartiges Leben, ein ehrenhafter Tod 生的伟大, 死的光荣).“

¹³³ Hung, a.a.O., S. 931.

eine Art historische Erzählung, deren Narrativität Ausdruck vor allem der damaligen politischen Ordnung war, sowie um eine politische Selbstinszenierung der Machthaber, deren Ziel es war, das Publikum zu beeindrucken.¹³⁴ Die Kunsthistoriker Carol Duncan und Alan Wallach meinten, dass die meisten Museen im Westen durch die Art ihrer Architekturen und ihrer Ausstellungen „*an experience that resembles traditional religious experiences*“ schaffen.¹³⁵ Das Museum der chinesischen Revolution hatte damals durchaus eine ähnliche Funktion. Durch ein folgerichtiges diskursives Programm versuchte die KPCh hier ihre Machtstellung auch bei der Geschichtsdarstellung zu behaupten, deren stark mythologisierender Charakter sich jedoch von einer seriösen wissenschaftlichen Geschichtsschreibung unterschied.¹³⁶ Obwohl aufgrund im engen Rahmen der vorliegenden Arbeit keine ausführliche Untersuchung zu diesen Ausstellungspräsentationen durchgeführt werden kann, lässt sich angesichts der angeführten verschiedenartigen Maßnahmen, die die Ausstellungsmacher bei der Ausstellungsvorbereitung und -gestaltung anwendeten, aber feststellen, dass sie dabei ihr Hauptaugenmerk vor allem auf die funktionale Dimension der Ausstellungspräsentation gelegt und zugleich die anderen zwei Dimensionen vernachlässigt haben, wobei die reale Dimension während des andauernden politischen Machtkampfes im Land oft durch strategische Revision und Manipulation der historischen Darstellung willkürlich gelitten hat.

Die Erfahrungen der beiden nationalen Zentralmuseen nahmen bei der Durchsetzung der neuen Geschichtsauffassung in der musealen Präsentation umgehend landesweit eine Vorbildfunktion für die lokalen Museen ein und fanden rasch Verbreitung. Dies führte bald dazu, dass in jedem lokalen Museum eine Dauerausstellung mit dem Titel „*Difang Tongshi* (allgemeine lokale Geschichte 地方通史)“ eingerichtet wurde, die die Geschichtsausstellungen der Zentralmuseen nachahmte. Weil die meisten lokalen Museen keine ausreichende Anzahl von Sammlungsobjekten für jede einzelne historische Epoche besaßen, waren sie oft gezwungen, mit medialen Darstellungsmethoden wie Fotos, Grafiken und Zeichnungen Leerstellen in der Geschichtserzählung auszufüllen. Als Ergebnis eines derartigen von oben nach unten durchgeführten hegemonialen „Verbreitungsprozesses“ erhielten die meisten lokalen Museen bei ihren Geschichtsausstellungen ein fast identisches Gesicht und dieselbe politische Aussage. Da die Kulturinstanzen die lokalen Museen in erster Linie als eine Institution der politischen und ideologischen Erziehung betrachteten, schienen solche vereinheitlichten musealen Präsentationsformen und -inhalte aus ihrer Sicht wünschenswert zu sein. Eine unerwartete Konsequenz dieser Vereinheitlichung war jedoch, dass die von den gleichen politischen Predigten überfüllten Geschichtsausstellungen sämtlicher lokaler Museen sich aneinander so stark angingen, dass der Reiz der Besichtigung schnell schwand und es zu Einbrüchen der Besucherzahlen kam.

Kurz nach Beginn der Kulturrevolution 1966 wurden die beiden Zentralmuseen ge-

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Carol Duncan, Alan Wallach: *The Universal survey museums*, in: *Art History*, Vol. 3, 1980, Nr. 4, S. 450f.

¹³⁶ Hung führte weiter aus: „*The museum space was never intended to reveal history in all its diversity, complexity and contradiction. Instead, its orientation was towards a singular interpretation in line with the political reality in China.*“ S. Hung, a.a.O., S. 933.

schlossen. 1969 wurden sie zu einem neuen Museum vereinigt und in das *Zhongguo Geming Lishi Bowuguan* (Das Museum der chinesischen revolutionären Geschichte 中国革命历史博物馆) umbenannt. Trotz dieser Maßnahme blieb das neue Museum dennoch meistens geschlossen und wurde unter scharfer Aufsicht geführt. Erst nach dem Ende der Kulturrevolution 1976 wurde das Museum wieder kontinuierlich öffentlich zugänglich gemacht. Die erste dort organisierte Ausstellung hieß „Ausstellung zum Gedenken an den Genossen Zhou Enlai (*Zhou Enlai tongzhi jinian zhanlan* 周恩来同志纪念展览)“, die dem kurz zuvor verstorbenen Premierminister gewidmet war. Diese Ausstellung diente weiterhin der damaligen Politik, hier allerdings mit dem Ziel, durch die offizielle Verehrung des Premierministers, den Machteinfluss Maos zu relativieren. Erst 1983 erhielten diese beiden Museen ihre Selbstständigkeit und ihre ursprüngliche jeweilige Bezeichnung wieder. Die dortigen Dauerausstellungen der allgemeinen chinesischen Geschichte sind seitdem mehrmals revidiert worden. Die wichtigsten drei Revidierungen wurden im Jahre 1975, 1984 und im Zeitraum zwischen 1988 und 1997 durchgeführt. Solche Revidierungen wurden immer unmittelbar durch politische Kursänderung der KPCh ausgelöst. In diesem Sinne können diese Geschichtsausstellungen durchaus als eine Art Indikator der Wandlung der politischen Ideologie der KPCh betrachtet werden, wobei man umgekehrt auch daran ablesen kann, wie wandlungsfreudig der politische Kurs der Partei war.

1.1.5 Die Entstehung des chinesischen Nationalmuseums

Auf dem Parteitag der KPCh 1996 kamen die Teilnehmer beim „Beschluss über einige wichtige Probleme zur Verstärkung der sozialistischen immateriellen Zivilisation vom Zentralkomitee der KPCh (*Zhonggong Zhongyang guanyu Jiaqiang Shehui-zhuyi Jingshen Wenming Ruogan Zhongyao Wenti de Jueyi* 中共中央关于加强社会主义精神文明若干重要问题的决议)“ zur Entscheidung, ein Nationalmuseum aufzubauen. Als unmittelbare Folge entstand das chinesische Nationalmuseum (*Zhongguo Guojia Bowuguan* 中国国家博物馆) im Frühjahr 2003 durch die Zusammenlegung der zwei älteren Zentralmuseen.

Dafür sollten die Gebäude der beiden alten Museen von März 2007 bis Juni 2010 umgebaut und modernisiert werden. Die Architekten aus dem Forschungsinstitut der chinesischen architektonischen Wissenschaft und dem deutschen Architektenbüro gmp erhielten den Auftrag, den Bauplan dafür zu entwerfen. Nach dem Bauentwurf sollen die originalen Fassaden des alten Gebäudes auf der nördlichen, westlichen und südlichen Seite beibehalten werden, damit das historische Antlitz des Platzes des himmlischen Friedens mitsamt seiner besonderen historischen Aura unverändert bleiben kann.¹³⁷ Weiterhin soll die östliche Seite des Gebäudes ausgebaut werden, damit der neue Museumsbau einen rechteckigen Grundriss bekommt; die ehemaligen leeren Innenhöfe der zwei Museen sollen nun als Baufläche für die hinzugefügten Ausstellungsräume nutzbar gemacht werden. Nach der Vollendung des Umbaus soll das neue

¹³⁷ Auch das Museum selbst sollte als ein bedeutender Bestandteil des Kollektivgedächtnisses der Gesellschaft behandelt werden. Vgl. Denton 2007, a.a.O., S. 4.

Museumsgebäude nicht nur größer als seine Vorgänger sein, sondern auch höher. Die Höhe der Außenfassade des Nationalmuseums soll 35m betragen und die Höhe seines Zentraldaches 42,5m. Die oberirdischen Bauten sollen fünf Stockwerke bekommen und die unterirdischen Teile zwei. Nach dem Entwurf soll das neue Nationalmuseum eine Erdoberfläche von über 70.000qm belegen, und bei der tatsächlichen Baufläche soll die Zahl über 191.900qm betragen. Das fertig errichtete Nationalmuseum wäre dann das Museum mit der größten Baufläche der Welt. Das gesamte Bauprojekt wird nach Einschätzung über 2.500 Millionen Renminbi Yuan (ca. 250 Millionen Euro) kosten. Es gehört auch zu den Absichten der Behörden, das „größte Museum der Welt“ zu bauen, damit das Nationalmuseum in Zukunft als neues Prestigeprojekt mit den umstehenden historischen Gebäuden zusammen die zentrale Kulturzone der Hauptstadt bildet. Somit besitzt diese Museumsarchitektur auch eine expressive Funktion der Selbstdarstellung der Staatsmacht.¹³⁸

Das neue Museumsgebäude soll anschließend noch mit verschiedenen modernen Einrichtungen und technischen Anlagen ausgerüstet werden. Darin sollen Räume für mehr als 40 Ausstellungshallen geschaffen werden, wo über eine Million Exponate ihren Platz finden. Neben den beiden Hauptdauerausstellungen, „*Gudai Zhongguo* (Das antike China 古代中国)“ und „*Fuxing zhi Lu* (Der Weg des Wiederaufstiegs 复兴之路)“, die sich mit der antiken chinesischen Geschichte und mit der chinesischen Geschichte der letzten Jahrhunderte beschäftigen, werden noch weitere spezielle Ausstellungen und ausländische Ausstellungen mit vielfältigen historischen und künstlerischen Thematiken veranstaltet.¹³⁹

1.1.6 Die geplante Konzeption des Nationalmuseums, ihre ideologischen Vorgaben und diskursiven Ordnungen

Allein durch die Erstellung eines modernen Bauwerkes kann das Nationalmuseum sich noch nicht mit ausländischen erstklassigen Museen messen, deswegen haben die dortigen Museumsmitarbeiter geplant, die zukünftigen Arbeitsmethoden ebenfalls gemäß internationaler Standards zu verbessern und die Zielsetzung der Museumsarbeit entsprechend neu zu definieren. In einem Interview bezeichnete der Direktor des Nationalmuseums Lü Zhangshen (吕章申) das Nationalmuseum, das dem Kulturministerium direkt untergeordnet ist, als den ranghöchsten Geschichts-, Kunst- und Kulturtempel (*lishi, wenhua yishu diantang* 历史、文化艺术殿堂) Chinas. Als einen wesentlichen Bestandteil der Richtlinien der künftigen Museumsarbeiten nannte Lü die sog. „vier Anpassungen (*si ge xiangchen* 四个相称)“. Die Zielsetzung der Museumsarbeiten heißt dabei, „*guonei lingxian, guoji yiliu* (im Inland die führende Posi-

¹³⁸ Vgl. Winfried Nöth: Handbuch der Semiotik, Stuttgart 1985, S. 404. Inhalt über Funktionen der Architektur.

¹³⁹ *Zhongguo Guojia Bowuguan Gongcheng Qingkuang Jieshao* 中国国家博物馆工程情况介绍 (Die Einführungsinformation über das Bauprojekt des chinesischen Nationalmuseums), Informationsseite aus der offiziellen Homepage des chinesischen Nationalmuseums, http://www.chnmuseum.cn/ecms/upload/about/building/renovate_building/2009-02-12/816.html; Liu Xiubing (刘修兵): *Xin Guobo: Neiwai Jianxiu, Dazao Yiliu* 新国博: 内外兼修 打造一流 (Das neue chinesische Nationalmuseum: Von außen und Innen die Arbeitsleistung erhöhen und das erstklassige Museum schaffen), in: *Renmin Ribao Haiwaiiban* 人民日报海外版 (People's Daily Oversea's Edition), Peking 05.06.2009, S. 15.

tion zu behaupten, und international erstklassig zu sein 国内领先、国际一流).“¹⁴⁰ Gleichzeitig wollte Lü solche eine Kursänderung jedoch nicht als eine Art Verneinung der früheren Kulturpolitik interpretieren. So begründete er sie mit pragmatischen Bedürfnissen und gängigem Globalisierungsdiskurs, darunter z.B. dem Bedürfnis, „*zhengzheng yu shijie jiegui* (wirklich den internationalen konventionellen Standards zu entsprechen und den Anschluss an die Außenwelt zu finden 真正与世界接轨)“. Das chinesische Wort „*jiegui* (接轨)“ bedeutet wörtlich den Gleisanschluss und zeigt damit bildlich, dass China die internationalen Standards (im Schienenverkehr) akzeptieren muss: erst danach können der Austausch und die Kommunikation (durch die angeschlossenen Gleise) mit der Außenwelt gestartet werden. Derartige Versuche können durchaus als anschauliche Metapher für die aktuellen transnationalen Prozesse der Globalisierung angesehen werden, an denen viele Chinesen gerade aktiv teilnehmen. Anstatt die ausländischen Einflüsse als kapitalistische und „imperialistische“ Elemente weiter zu bekämpfen, versuchen Partei, Regierung und weitere gesellschaftliche Akteure heute, den internationalen Waren- und Wissenstransfer zu fördern und anschließend davon zu profitieren. Unter den gängigen politischen Diskursen der Reform und Öffnung finden solche machtpolitisch wie ökonomisch motivierten Maßnahmen, die den Austausch mit der Außenwelt verstärken, in der Öffentlichkeit meistens breite Akzeptanz.¹⁴¹ In diesem Sinne rechtfertigt Lü eigene Reformmaßnahmen im Anschluss an diese diskursive Erneuerung. Im Rahmen der sog. „internationalen konventionellen Standards“ versteht Lü das Museum als eine öffentliche Institution, die den Zweck verfolgt, kulturelle Services für die Gesellschaft zu leisten und Lernaktivitäten der Bürger zu fördern. Die Aufsichtsinstanzen des Museums – Partei und Staat – werden damit zumindest in der wörtlichen Formulierung unsichtbar, rein formell gesehen soll die Öffentlichkeit die Beaufsichtigung des Museums übernehmen. Dies ist eine bemerkenswerte diskursive Veränderung, in der mindestens im Kulturleben eine Statuserhöhung der gesellschaftlichen Öffentlichkeit gefordert und anerkannt wird. Gleichzeitig stimmt Lü mit dem „*International Council of Museums*“ (ICOM) im Verständnis von Definition und Funktionen der Museumsinstitution überein, die heute auch von vielen Museumsmitarbeitern Chinas als eine Art Elementarkenntnis wahrgenommen wird. Da immer mehr solche Einstellungen als sog. „internationale konventionelle Standards“ von Chinesen anerkannt werden, wird im heutigen China eine offene Haltung gegenüber den internationalen Regeln und die Bereitschaft, sie als Norm oder Standard zu befolgen, mehr und mehr als angemessen und zeitgemäß bezeichnet, nicht zuletzt werden sie auch mithilfe der Diskurse der Reform- und Öffnung strategisch legitimiert. Dies kann nicht nur das Aufkommen des

¹⁴⁰ Die „vier Anpassungen“ heißen inhaltlich folgendes: „*Yu women zheyang yi ge daguo diwei xiangchen, yu Zhonghua minzu youjiu de lishi he canlan de wenming xiangchen, yu pengbo fazhan de shehui-zhuyi xiandaihua shiye xiangchen, yu guangda renmin riye zengzhang de jingshen wenhua xuqiu xiangchen.* (Die Museumsarbeiten müssen sich der Stellung unseres Staates als Großmacht anpassen, sie müssen sich der langen Geschichte und der glänzenden Zivilisation der chinesischen Nation anpassen, sie müssen sich dem energisch fortgeführten sozialistischen Modernisierungsprojekt anpassen, und sie müssen sich auch dem von Tag zu Tag zunehmenden Bedarf der bereiten Volksmasse an der immateriellen Kultur anpassen. 与我们这样一个大国地位相称, 与中华民族悠久的历史 and 灿烂的文明相称, 与蓬勃发展的社会主义现代化事业相称, 与广大人民日益增长的精神文化需求相称)“ S. Liu Xiubing, a.a.O., S. 15.

¹⁴¹ Vgl. Stefan Kramer: Das chinesische Fernsehpublikum - Zur Rezeption und Reproduktion eines neuen Mediums, Bielefeld 2006, S. 22.

Globalisierungsdiskurses begünstigen, sondern auch die Globalisierungsprozesse beschleunigen.

Im Übrigen begründet Lü die Kursänderung der Museumsarbeiten auch mit der aktuellen politischen Richtlinie der KPCh, wonach die neuen Arbeitsmethoden zumindest augenscheinlich mit der Politik der Partei im Einklang stehen.¹⁴² Dabei beruft sich Lü vor allem auf die These der sog. „*yi ren wei ben* (Orientierung am Menschen 以人为本)“ und das Prinzip der sog. „*san tiejin* (Drei Nähen 三贴近)“. Die These der sog. „Orientierung am Menschen“ gilt als die Kernidee der sog. „*kexue fazhanguan* (wissenschaftlichen Anschauung über die Entwicklung 科学发展观)“, ¹⁴³ die zu den jüngsten theoretischen Ausarbeitungen der jetzt regierenden sog. „Vierten Generation“ der Parteiführung unter Hu Jintao gehört und als eine zentrale politische Richtlinie der KPCh anzusehen ist.¹⁴⁴ Dabei will Hu diese neue „Anschauung“ nicht als eine neue theoretische Erfindung verstanden wissen, sondern einerseits als das „Resümee der politischen Erfahrungen“ der Partei, andererseits als Fortsetzung der bisherigen politischen Richtlinien.¹⁴⁵ Hus Behauptung, seine These der „wissenschaftlichen Anschauung über die Entwicklung“ sei verträglich mit den Theorien von Mao Zedong, Deng Xiaoping und Jiang Zemin, dient in erster Linie auch der Legitimierung seiner Machtposition. Inhaltlich gesehen sollen die Botschaften seiner neuen These sich nicht nur darauf beschränken, die älteren Theorien zu wiederholen, vielmehr soll die neue These darüber hinaus der neuen Zeitströmung folgen, auf die aktuellen gesellschaftlichen Herausforderungen reagieren und dafür gezielt Lösungskonzepte anbieten. Nach der Einführung der Reform- und Öffnungspolitik vor über 30 Jahren erhielten immer mehr Chinesen die Gelegenheiten, Erkenntnisse über die nicht-chinesische Außenwelt zu gewinnen. Dadurch wurden sie befähigt, auch mehr und mehr strukturelle Mängel des eigenen Landes zu entdecken und sich nicht mehr mit dem Konsum von hegemonial konstruiertem einheitlichem Wissen zu begnügen.¹⁴⁶ Unter dieser neuen historischen Bedingung ist die KPCh trotz intensiver ideologischer Erziehung und scharfer Medienzensur nicht mehr in der Lage, dem Volk die aktuellen sozialen

¹⁴² S. Liu Xiubing, a.a.O., S. 15.

¹⁴³ S. *Yi Ren wei Ben Shi Kexue Fazhanguan de Hexin* 以人为本是科学发展观的核心 (Die Orientierung am Menschen ist der Kern der wissenschaftlichen Anschauung über die Entwicklung.), in: *Renmin ribao* 人民日报 (People's Daily), Peking 21.07.2006, S. 8. Der Text ist zugleich das dritte Kapitel des folgenden Buches, Zhao Xueqing (赵学清) (Hrsg.): *Kexue Fazhanguan Xuexi Duben* 科学发展观学习读本 (Das Lesebuch für das Studium der wissenschaftlichen Anschauung über die Entwicklung), Peking: *Renmin Ribao Chubanshe* 2008.

¹⁴⁴ S. Hu Jintao (胡锦涛): *Zai Quandang Dali Hongyang Qiuzhen Wushi Jingshen, Daxing Qiuzhen Wushi zhi Feng* 在全党大力弘扬求真务实精神, 大兴求真务实之风 (2004年1月12日) (Innerhalb der ganzen Partei den wahrheitssuchenden und sachlichen Geist kräftig zu fördern, dem wahrheitssuchenden und sachlichen Ambiente einen kräftigen Impuls zu geben. Die Rede am 12.01.2004), in: *Zhonggong Zhongyang Wenxian Yanjiushi* 中共中央文献研究室 (Das Büro für die Dokumentationsforschung des Zentralkomitees der KPCh) (Hrsg.): *Shiliu-da yilai Zhongyao Wenxian Xuanbian* 十六大以来重要文献选编 (上) (Die ausgewählten wichtigen Dokumente seit dem 16. Parteitag der KPCh) Vol. 1, Peking: *Zhongyang Wenxian Chubanshe* 2005, S. 730.

¹⁴⁵ S. Hu Jintao (胡锦涛): *Zai Zhongyang Renkou Ziyuan Huanjing Gongzuo Zuotanhui shang de Jianghua* 在中央人口资源环境工作座谈会上的讲话 (2004年3月10日) (Die Rede bei der Besprechung des Zentralkomitees der KPCh über die Bevölkerungs-, Ressourcen- und Umweltarbeit am 10. 03. 2004), in: *Zhonggong Zhongyang Wenxian Yanjiushi* 中共中央文献研究室 (Das Büro für die Dokumentationsforschung des Zentralkomitees der KPCh) (Hrsg.): *Shiliu-da yilai Zhongyao Wenxian Xuanbian* 十六大以来重要文献选编 (上) (Die ausgewählten wichtigen Dokumente seit dem 16. Parteitag der KPCh) Vol. 1, Peking: *Zhongyang Wenxian Chubanshe* 2005, S. 849f.

¹⁴⁶ S. Kramer, 2006a, a.a.O., S. 22.

Problematiken ausschließlich anhand der älteren politischen Theorien zu erklären. Es ist auch nicht mehr möglich, das soziale Leben der chinesischen Bürger weiter durch die Ideen des Klassenkampfes und der ununterbrochenen Revolution zu bestimmen, während die KPCh inzwischen zunehmend ihre vormalige absolute Kontrolle über viele wirtschaftliche und gesellschaftliche Bereiche verloren hat. In der Praxis neigen die meisten Chinesen dazu, auf die Lehre der früheren revolutionären politischen Linien und die revolutionären Diskurse zu verzichten, welche bislang noch mit dem Kollektivgedächtnis der Kulturrevolution eng verbunden sind.¹⁴⁷ Angesichts dieser neuen Situation wird die Partei unter Zugzwang gesetzt, in der Fortführung der Reformpolitik immer mehr Kompromissbereitschaft zu zeigen und taktisch zu handeln. Die neuen politischen Thesen können damit als Reaktion der Partei auf die gegenwärtigen Forderungen des Volks betrachtet werden. Darunter kann die These der „Orientierung am Menschen“ als eine Reaktion auf die Forderung nach der Verbesserung der Menschenrechtslage angesehen werden, die These vom „Aufbau einer Gesellschaft mit bescheidenem Wohlstand“ als eine Reaktion auf die Forderung nach höherem Lebensstandard und die These der „nachhaltigen Entwicklung“ als eine Reaktion auf die Forderung nach verstärktem Umweltschutz, usw. Solche von der Partei ernst genommenen Forderungen des Volkes können auch als Signale des steigenden Einflusses der Gesellschaft sowie prestigeträchtiger privater Akteure auf den Staatsapparat betrachtet werden. Trotzdem sollte man die These der „Orientierung am Menschen“ keineswegs als eine einfache Variante des Humanismus oder sogar eine Art Menschenrechtserklärung begreifen. Obwohl die Erstellung dieser These selbst ein Schritt in die Richtung der Achtung humanistischer Werte und der Menschenrechte zu sein scheint, ist sie in Wirklichkeit nur ein sehr kleiner Schritt, da sie sich in Wirklichkeit weiterhin stark von den Idealen des Humanismus und der Menschenrechte distanziert.¹⁴⁸ Stattdessen handelt es sich bei dieser These eher um einen strategischen Zug der KPCh. Im Vergleich zu ihren Amtsvorgängern hat die „Vierte Führungsgeneration“ der KPCh in der Öffentlichkeit einen relativ milden und demütigen Ton angeschlagen. Sie proklamiert nicht mehr das große Ideal der kommunistischen Gesellschaft, sondern spricht von dem relativ realistischen Ziel einer Wohlstandsgesellschaft; sie ruft nicht mehr zur kommunistischen Revolution auf, sondern mobilisiert die Masse für den pragmatischen wirtschaftlichen Aufbau. Dabei wird das reale Empfinden des Volkes von der Partei verstärkt als ein wichtiger Faktor beachtet. Die Partei kann heute das Volk nicht mehr wie vor 30 Jahren beliebig lenken, sie muss sich hingegen um Akzeptanz ihres politischen Kurses in der Bevölkerung bemühen,

¹⁴⁷ Der Wegfall des sozialistischen Wertesystems und eine umfangreiche wirtschaftliche Liberalisierung erschwerten der Partei die Aufrechterhaltung der ehemaligen politischen und gesellschaftlichen Ordnungen, gleichzeitig erleichterten sie aber den verschiedenen privaten Akteuren das Suchen nach einem alternativen Wertesystem oder einer alternativen gesellschaftlichen Ordnung. Vgl. Heath B. Chamberlain: *On the Search for Civil Society in China*, in: *Modern China*, Vol. 19, Nr. 2 (April) 1993, S. 209; Richard Madsen: *The Public Sphere, Civil Society, and Moral Community*, in: *Modern China*, Vol. 19, Nr. 2 (April) 1993, S. 189.

¹⁴⁸ In der Tat dementierten die Theoretiker der Partei auch mit klaren Worten, dass diese These der Partei mit dem westlichen Humanismus in irgendwelcher Art und Weise in Verbindung stehen würde oder sie den westlichen Humanismus als ideelles Vorbild genommen hätten. Ihrer Meinung nach basiere der westliche Humanismus auf einer idealistischen Geschichtsanschauung und diene damit dem Interesse der Bourgeoisie und den Kapitalisten, im Gegensatz dazu basiere die Idee der „Orientierung am Menschen“ jedoch auf dem historischen Materialismus. S. Zhao Xueqing, a.a.O., Kapitel 3.

um ihre Machtstellung weiter legitimieren zu können. Genau vor diesem Hintergrund entstand die These der „Orientierung am Menschen“.

Das Prinzip der oben erwähnten sog. „Drei Nähen“ ist eine durch die Idee der „Orientierung am Menschen“ ausgelöste neue Richtlinie der ideologischen Erziehungs- und Vermittlungsarbeiten der KPCh. Sie läutet, „sich der Realität nähern, sich dem Leben nähern, sich dem Volk nähern“. Dieser Richtlinie zufolge sollten die ideologischen Erziehungs- und Vermittlungsarbeiten trotz der aktuellen Herausforderungen effektiv durchgeführt werden.¹⁴⁹ Dabei muss man allerdings darauf achten, dass die durch diese Richtlinie geförderten scheinbar volksnahen Handlungsweisen kein Selbstzweck sind. Vielmehr zielen sie darauf ab, durch ideologisch aufgeladene Kulturproduktion das gesellschaftliche Kulturleben umfassend zu beeinflussen, sodass die einzelnen Bürger weiterhin nach einem hegemonialen Maßstab ideologisch erzogen werden. Im Vergleich zu der früheren Erziehungspolitik der KPCh hat sich diese Zielsetzung somit kaum verändert. Ideologiekritisch gesehen besitzt die These der „Drei Nähen“ eine instrumentale Funktion. Denn solche scheinbar volksnahen Einstellungen erscheinen aus ideologiekritischer Sicht als eine Art strategische Tarnung, die vor allem dazu dient, einerseits die eigentliche Intention der ideologischen Vermittlung der Partei zu verbergen, andererseits ihre Erscheinungsbilder attraktiv zu gestalten. Aus dieser Perspektive ist die Idee der „Orientierung am Menschen“ ebenfalls kein Selbstzweck, sondern nur ein weiteres politisches Instrument im Dienst weitergehender Zielsetzungen der Partei. Die Einführung dieser neuen Richtlinie kann aber auch als ein Signal des anwachsenden Krisenbewusstseins der Partei angesehen werden.¹⁵⁰

Um ideologisch mit der Partei Schritt halten zu können sind alle Museen Chinas als wichtige Kulturinstitutionen heute generell dazu verpflichtet, die Idee der „Orientierung am Menschen“ und der „Drei Nähen“ als grundlegende Richtlinien der Museumsarbeiten zu betrachten. Bei der praktischen Umsetzung dieser Anforderung gibt es allerdings in den verschiedenen Museen gänzlich unterschiedliche Konzepte, die in den folgenden Kapiteln ausführlich dargestellt und analysiert werden. Im Nationalmuseum sollen – nach der Vorstellung von Direktor Lü – diese Richtlinien in Zukunft durch folgende Maßnahmen umgesetzt werden, nämlich, einerseits den Besuchern hohe Serviceleistungen rund um die Ausstellungen anzubieten, andererseits das Museum mit modernen technischen Einrichtungen auszurüsten.¹⁵¹ Dazu planen die dortigen Mitarbeiter, auch in der Alltagsarbeit weitere Kursänderungen durchzuführen. Dabei verstehen sie die Gründung des Nationalmuseums als Folge der Vereinigung der beiden älteren Museen als ein Signal der Schwerpunktverschiebung in der musealen Vermittlung. Zur Zeit der schon erwähnten ersten Vereinigung der zwei Zentralmuseen 1969 war es ein Anliegen der damaligen Kulturinstanzen die chinesische Geschichte in eine Revolutionsgeschichte umzuschreiben. Bei der jetzigen Vereinigung

¹⁴⁹ S. Li Changchun (李长春): *Cong San Tiejin Rushou, Gaijin he Jiaqiang Xuanchuan Sixiang Gongzuo* 从“三贴近”入手,改进和加强宣传思想工作 (Beginnen mit der Politik der „Drei Nähen“, um die ideologische Propagandaarbeit zu verbessern und zu verstärken.), in: *Qiushi* 求是 (Suche nach der Wahrheit), Peking 2003, Nr. 10, S. 3ff.

¹⁵⁰ S. Ren Zhongping (任仲平): *Lun San Tiejin* 论三贴近 (Die Erläuterung der Politik der „Drei Nähen“), in: *Renmin Ribao* 人民日报 (People's Daily), Peking 17.12.2004, S. 1.

¹⁵¹ S. Liu Xiubing, a.a.O., S. 15.

der beiden Zentralmuseen geht die Kursänderung jedoch in eine gänzlich andere Richtung. Neue Aufgabe war es nun, die Präsentation der revolutionären Ideologie und der Parteigeschichte innerhalb der Geschichtserzählung abzuschwächen. Außerdem halten sie eine Revidierung der konventionellen Form der öffentlich vermittelten Geschichtsdarstellung für zeitgemäß und notwendig. Der langjährige Missbrauch der unmittelbaren Intervention der Parteipolitik in musealen Geschichtspräsentationen ist ihnen durchaus bewusst, im Verlauf der Reform- und Öffnungspolitik sind ihnen allmählich die negativen Wirkungen einer hegemonialen Geschichtsauffassung aufgefallen. Um solche Probleme in Zukunft zu vermeiden, hält z.B. der Direktor der Abteilung der Sozialerziehung des Nationalmuseums Huang Chen (黄琛) es für notwendig, in Geschichtsausstellungen auf jegliche Erläuterung mit ausdrücklicher Stellungnahme und ideologischer Ausrichtung zu verzichten und zugleich nur einfache sachliche Informationen anzubieten. In einem Interview nennt er dafür ein konkretes Beispiel: Früher wurde der Erklärungstext einer Ausstellung oft in folgender Form verfasst, „Die Chinesen hatten den Reis weltweit am frühesten domestiziert.“ Diese Formulierung ist eigentlich eine aussagekräftige Schlussfolgerung mit der Botschaft eines patriotischen Selbstpreises. Stattdessen sollte man denselben Inhalt besser in folgender Form formulieren, „Überreste von archaischem Reis wurden in einer Ortschaft Chinas als Beweis dafür gefunden, dass die Chinesen bereits vor 10.000 Jahren den Reis domestizierten.“ Diese Formulierung liefert fast ausschließlich sachliche Informationen. Seiner Meinung nach sollten die Ausstellungsgestalter später bei der musealen Präsentation solche Textformulierungen mit klarer Stellungnahme vermeiden, welche „als Aussagen über die Welt und damit als Selbstvergewisserung einer Gemeinschaft“¹⁵² zu begreifen sind und den Besuchern als standardisiertes und vereinheitlichtes Wissen geliefert werden. Stattdessen sollten sie die Aufgabe des induktiven Denkens den Besuchern überlassen und sich darauf beschränken, den Besuchern hinreichende zuverlässige Informationen zu liefern und dies auch als den Hauptteil ihrer Serviceangebote zu betrachten. Weiterhin sieht er die Notwendigkeit, die erzieherische Aufgabe des Museums entsprechend umzudefinieren. Früher waren die Museumsmitarbeiter daran gewöhnt, den Besuchern ideologisch aufgeladenes Wissen zu vermitteln, wobei der erzieherische Vorgang oft einer ideologischen Indoktrination gleich kam. In Zukunft soll das Museum auf seine dominante Stellung im erzieherischen Vorgang verzichten. Das Museum soll die Besucher weder arrogant belehren, noch sie gebieterisch zwingen, bestimmte Gedanken anzunehmen. Stattdessen soll das Museum den Besuchern hauptsächlich dabei helfen, autonom zu lernen und ihren Wissensdurst selbstständig zu stillen. Dabei soll das Museum ausschließlich die unterstützende Rolle eines verantwortungsbewussten Mediums spielen und den Besuchern nützliche Informationen und Hinweise anbieten. Was die Besucher dabei lernen wollen, soll das Museum ebenfalls ihnen selbst überlassen.¹⁵³

Somit scheinen die von den Museumsmitarbeitern beabsichtigten Kursänderungen sich deutlich von den bereits erwähnten Ideen der sog. volksnahen ideologischen Er-

¹⁵² Siegfried Mattl: *Texte sehen. Bilder lesen*, in: Gottfried Fliedl, Roswitha Muttenthaler, Herbert Posch(Hrsg.): *Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens*. (Museum zum Quadrat 5), Wien 1995, S. 19.

¹⁵³ S. ebd., S. VI f.

ziehung der Partei zu unterscheiden, welche sich hauptsächlich auf inhaltsleere politische Versprechen beschränken. Scheinbar verstehen diese Museumsmitarbeiter sich nicht mehr nur als einen Bestandteil des Staatsapparates, der lediglich dem Willen der Partei gehorchen soll, sondern sie neigen dazu, sich gleichzeitig als Diener der Öffentlichkeit zu betrachten und verstärkt im Interesse des Publikums zu agieren. Während solche Einstellungen in der Alltagspraxis der Museen zunehmend populärer werden, schleicht die Erneuerung der Ideologie der Partei aber nur langsam hinterher.¹⁵⁴

1.2 Die ständige Geschichtsausstellung des Nationalmuseums: „Der Weg des Wiederaufstiegs“

Im Folgenden wird der Autor damit beginnen, eine der ständigen Geschichtsausstellungen des Nationalmuseums ausführlich vorzustellen und zu analysieren. Weil das Nationalmuseum während der Zeit der Feldforschung des Autors wegen der Umbauarbeiten geschlossen war, konnte der Autor 2007 lediglich die seiner Zeit vorübergehend in das Militärmuseum der chinesischen Volksrevolution verlegte Hauptausstellung „*fluxing zhi lu* (Der Weg des Wiederaufstiegs 复兴之路)“ besichtigen, um dort einen unmittelbaren Eindruck vom Konzept der gegenwärtigen Geschichtsrepräsentation des Nationalmuseums zu gewinnen.

1.2.1 Einige Hauptmerkmale der Vorbereitung und Gestaltung

Das Thema der Ausstellung war hauptsächlich die chinesische „Geschichte des modernen Zeitalters“ (*jinxiaandai* 近现代史). Dabei sollte diese Ausstellung die Aufgabe der Hauptausstellung des früheren Museums der chinesischen Revolution übernehmen. Im Folgenden sollen neben der Beschreibung der Exponate dieser Ausstellung die besonderen Merkmale der musealen Präsentation anhand der in der Einleitung schon erwähnten Untersuchungsmethoden analysiert werden. Dazu wird der Autor vermeiden, verallgemeinernde Behauptungen aufzustellen, stattdessen versucht der Autor auf der Basis konkreter Materialien Hypothesen über das Ausstellungskonzept des Nationalmuseums abzuleiten.¹⁵⁵

Die Vorbereitung dieser Ausstellung wurde im März 2007 begonnen. Beteiligt daran waren neben den Museumsmitarbeitern des Nationalmuseums zahlreiche Historiker und Fachexperten aus verschiedenen Behörden, zusammen bildeten sie ein Arbeitsteam, das für den Gestaltungsentwurf dieses Ausstellungsprojekts zuständig war. Anschließend wurde der Entwurf von der höchsten Kulturinstanz – der propagandistischen Abteilung des Zentralkomitees der KPCh – begutachtet, wie es seinerzeit auch in den 1950er und 1960er Jahren bei den ersten ständigen Geschichtsausstellungen in den älteren Zentralmuseen der Fall gewesen war. In dieser Hinsicht hatten sich die

¹⁵⁴ S. ebd., S. VI.

¹⁵⁵ Vgl. Thomas Thiemeyer 2010a, a. a. O., S. 83.

äußeren politischen Rahmenbedingungen für die Ausstellungsgestaltung kaum verändert.¹⁵⁶ Vor der offiziellen Eröffnung der neuen Ausstellung führten viele hochrangige Parteifunktionäre die letzte offizielle Inspektion vor Ort durch. Damit setzte die Parteiführung auch die Tradition der 1950er und 1960er Jahre fort und überwachte das Ergebnis der Geschichtsausstellung streng.¹⁵⁷ Laut offiziellen Angaben haben an der Vorbereitung dieser Ausstellung teilgenommen: Die propagandistische Abteilung des Zentralkomitees der KPCh, das Büro der Dokumentationsforschung des Zentralkomitees der KPCh, das Büro der Parteigeschichtsforschung des Zentralkomitees der KPCh, das nationale Entwicklungs- und Reformkomitee, das Finanzministerium, das Kulturministerium, die zentrale politische Abteilung der Volksbefreiungsarmee, das Städtische Parteikomitee der KPCh von Peking und nicht zuletzt das Nationalmuseum und das Militärmuseum der chinesischen Volksrevolution.¹⁵⁸ Aus dieser überaus starken Präsenz der Mitorganisatoren, die fast alle mächtigsten Kulturinstanzen Chinas umfasst, lässt sich deutlich ablesen, welche große Beachtung die Partei einem derartigen musealen Projekt schenkte. Dabei waren die zuständigen Kulturinstanzen der eigentliche Autor der Ausstellung, weil sie immer das letzte Wort hatten, wenn es darum ging, welche Inhalte in der Ausstellung präsentiert werden durften und welche nicht. Im Vergleich dazu waren die Museumsmitarbeiter eher Ausführende dieses Projektes, die keine Kompetenz besaßen, eigenständig wichtige Entscheidungen zu treffen.

Anlässlich der feierlichen Einberufung des 17. Parteitags der KPCh wurde die Ausstellung am 13. Oktober 2007 eröffnet. Die Auswahl des Öffnungstermins war damit eine politische Entscheidung. Wegen der vorübergehenden Schließung des Nationalmuseums war die Ausstellung in das Militärmuseum der chinesischen Volksrevolution verlegt worden. Auch dies befindet sich im Zentrum Pekings und damit in der Nähe des politisch-geographischen Machtzentrums der Partei und damit an politisch prominenter Stelle. Man darf annehmen, dass die Kulturinstanzen dabei versuchten, durch diese kulturelle Veranstaltung eine öffentliche Diskussion gezielt zu eröffnen, mit dem Ziel, die neusten gesellschaftlichen Entwicklungen – insbesondere im Bereich des Wirtschaftsaufbaus – als Belege für große Erfolge der politischen Praxis der Partei zu benutzen und die langjährige soziale Krise des Landes als bereits durch die bisherigen Errungenschaften der sozialistischen Revolution zum Großteil gelöst darzustellen. Dabei versuchten sie insbesondere zu betonen, dass alle Erfolge und Fortschritte in erster Linie der KPCh zu verdanken wären. Diese zentrale politische Bot-

¹⁵⁶ Vgl. *Zhanlan Er Bu Xianmuzu xiang Zhongxuanbu Xuanjiaoju Baosong Fuxing zhi Lu Jiben Chenlie Neirong Sheji Fangan* 展览二部项目组向中宣部宣教局报送《复兴之路》基本陈列内容设计方案 (Die zweite Ausstellungsabteilung hat den inhaltlichen Entwurf der ständigen Ausstellung mit dem Titel „Der Weg des Wiederaufstiegs“ dem Amt der propagandistischen Erziehung der propagandistischen Abteilung des Zentralkomitees der KPCh zur Überprüfung gesendet.), Informationsseite aus der offiziellen Homepage des chinesischen Nationalmuseums, <http://www.chnmuseum.cn/ecms/upload/about/news/fuxing/2009-05-22/854.html>

¹⁵⁷ Diese offizielle Inspektion fand am 09. Oktober 2007 im Militärmuseum der chinesischen Volksrevolution statt. S. *Zhongguo Guojia Bowuguan Zhanlan Er Bu* 中国国家博物馆展览二部 (Das Chinesische Nationalmuseum, die zweite Ausstellungsabteilung): *Pujiu Fuxing zhi Lu - Zhongguo Guojia Bowuguan Fuxing zhi Lu Jiben Chenlie Choubai Jishi* 铺就复兴之路—中国国家博物馆《复兴之路》基本陈列筹备纪实 (Den Weg des Wiederaufstiegs bauen – Bericht über die Vorbereitungsarbeit der ständigen Hauptausstellung des chinesischen Nationalmuseums), in: *Zhongguo Wenhuaobao* 中国文化报 (Die chinesische Kulturzeitung), Peking 25.09.2009.

¹⁵⁸ Internetseite des staatlichen chinesischen Fernsehsenders CCTV: <http://news.cctv.com/china/20071016/104194.shtml>

schaft war nicht nur an der Auswahl der Veranstaltungszeit und des Veranstaltungsortes der Ausstellung zu erkennen, sie tauchte auch in der gesamten Ausstellungsdarstellung immer wieder auf. Diese Ausstellung war bis zum 31. Dezember 2007 geöffnet; über 2.594.000 Besucher besichtigten sie. Nach einer leichten Revidierung wurde dieselbe Ausstellung vom 1. März 2008 bis zum 25. Mai 2009 erneut im Militärmuseum veranstaltet. Während dieser Zeit wurden rund 3.900.000 Besucher registriert.¹⁵⁹ Anschließend wurde dieselbe Ausstellung, die inzwischen weiter revidiert worden war, vom 25. September 2009 bis zum 29. November 2009 im noch nicht komplett fertig gestellten Nationalmuseum veranstaltet, dieses Mal zum feierlichen Anlass des 60. Nationalfeiertags der Volksrepublik. Insgesamt wird deutlich, dass diese Ausstellung stets mit politischen Ereignissen und Aufgaben in enger Verbindung stand. Der Eintritt in diese Ausstellung war stets kostenlos, die Besucher erhielten an der Museumskasse eine formale Eintrittskarte. Bevor man in die Ausstellungshalle eintrat, sah man zuvor in der Vorhalle des Museums auf einer großen Leinwand einen zweiminütigen Dokumentarfilm mit dem Titel „Der Weg des Wiederaufstiegs“. Dieser Kurzfilm, der vom Staatsfernsehsender CCTV produziert worden war, gibt einen Überblick über die chinesische Geschichte der letzten hundert Jahre. Während der Pausenzeit wurde dann ein riesiges Bild gleichzeitig auf die Leinwand und die Innendecke der Halle projiziert: Aus einem dunklen Wolkenmeer steigt eine Sonne hell strahlend auf, eine konventionelle Symbolik für die Hoffnung auf eine glänzende Zukunft und zugleich eine in der aktuellen chinesischen politischen Rhetorik oft zitierte Metapher für die allgemeine Führungsposition der KPCh und für die spezielle Führungspersönlichkeit Mao Zedongs. Unter dieser Darstellung befand sich eine beleuchtete große rote Tafel, die mit dem weißen Einleitungstext der Ausstellung versehen war.¹⁶⁰ Hinter dem Textabschnitt mit der Erläuterung der Zentralbotschaft der Ausstellung standen noch einige Sätze mit einem eindringlichen politischen Appell, wonach das Volk sich um das Zentralkomitee der KPCh vereinigen soll, und große Banner des Sozialismus chinesischer Prägung hochhalten, unter der Weisung des Marxismus-Leninismus, der Mao-Zedong-Ideen, der politischen Theorien von Deng Xiao-

¹⁵⁹ S. *Zhongguo Guojia Bowuguan, Zhanlan Er Bu*, a. a. O.

¹⁶⁰ Ein Abschnitt dieses Einleitungstextes mit der Erläuterung der Zentralbotschaft lautete, „*Fuxing zhi Lu daxing zhuti zhanlan, tongguo huigu 1840 nian yapian zhanzheng yilai, xianru banzhimindi banfengjian shehui shenyuan de Zhongguo gejieceng renmin zai quru kunan zhong fenqi kangzheng, wei shixian minzu fuxing jinxing de zhongzhong tansuo, tebie shi Zhongguo gongchandang lingdao quanguo gezu renmin zhengqu minzu duli renmin jiefang, guojia fuqiang renmin xingfu de guanghui licheng, chongfen shuoming lishi he renmin zenyang xuanzele makesi-zhuyi, zenyang xuanzele Zhongguo gongchandang, zenyang xuanzele shehui-zhuyi daolu, shi Zhonghua minzu yi zhanxin de zitai yili yu shijie de dongfang!* (Durch den Rückblick auf die Geschichte nach dem Opiumkrieg im Jahre 1840, die verschiedenen Bemühungen um den Wiederaufstieg der Nation, die von den in den Schlund der halbkolonialen und halbfeudalen Gesellschaft gefallen verschiedenen Schichten des chinesischen Volks unter Demütigungen und Qualen durch entschlossene Widerstände geführt wurden, und insbesondere auf den glänzenden historischen Vorlauf, wie die KPCh die verschiedenen Volksgruppen des ganzen Landes geleitet und nach der Unabhängigkeit der Nation, der Befreiung des Volks, der Gründung eines reichen und starken Staates und der Verwirklichung vom Wohlstand des Volks strebte, erläutert die große Ausstellung mit dem Titel ‚Der Weg des Wiederaufstiegs‘ schließlich überzeugend, wie die Geschichte und das Volk sich für den Marxismus, die KPCh und den sozialistischen Weg entschieden und es schließlich schaffte, dass die chinesische Nation mit einer völlig neuen Haltung im Osten der Welt aufragt! 《复兴之路》大型主题展览, 通过回顾 1840 年鸦片战争以来, 陷入半殖民地半封建社会深渊的中国各阶层人民在屈辱苦难中奋起抗争, 为实现民族复兴进行的种种探索, 特别是中国共产党领导全国各族人民争取民族独立人民解放、国家富强人民幸福的光辉历程, 充分说明历史和人民怎样选择了马克思主义、怎样选择了中国共产党、怎样选择了社会主义道路, 使中华民族以崭新的姿态屹立于世界的东方!)“

ping und Jiang Zemin die „wissenschaftliche Anschauung über die Entwicklung“ mit Inbrunst einhalten soll. Somit orientierte sich der Inhalt der Einleitung buchstäblich an den schon erwähnten aktuellen ideologischen Richtlinien der KPCh.

Obwohl diese Ausstellung auch für Ausländer frei zugänglich war, galt das einheimische chinesische Publikum als vorgesehene Zielgruppe. Deutlich wurde dies an zwei auffälligen Merkmalen: Erstens gab es in der Ausstellung nur Erläuterungstexte auf Chinesisch, selbst verbreitete Fremdsprachen wie Englisch konnte man hier nicht finden. Museale Vermittlung war somit nicht für ausländische Rezipienten ohne Kenntnis der chinesischen Sprache gedacht; zweitens ließ sich eine binäre Trennung des kulturellen „Eigenen“ und „Fremden“ in der musealen Darstellung ablesen. Beide Seiten wurden zumeist aufgrund der dargestellten scharfen Interessenkonflikte als gegenseitig verfeindete Fronten verstanden. Ausländische „fremde“ Einflüsse erschienen überwiegend als negative Intervention oder als kolonialistische Angriffe und „imperialistische“ Bedrohungen. Durch diese narrative Strategie wurden die Besucher gleich motiviert, sich der Front des kulturellen „Eigenen“ anzuschließen und anschließend eine Art patriotische Begeisterung anzunehmen.

Diese Ausstellung befand sich in einer einzigen großen Halle, die durch provisorische Stellwände und Zäune entlang der Mittelachse in zwei Hälften aufgeteilt wurde. Die chronologisch geordneten Ausstellungsinhalte waren meistens an die Wände angebracht oder in den dazwischen eingerichteten Vitrinen untergebracht. Sie bildeten einen Besichtigungsrundgang im Uhrzeigersinn, welcher an derselben Stelle begann und endete, d.h. der Eingang der Ausstellungshalle diente zugleich auch als ihr Ausgang. Beim Durchgang zur Ausstellungshalle gab es zwei große Wandgemälde, die überwiegend aus Bildkollagen von zeichenhaften kulturellen Images bestanden und jeweils die antike und die moderne chinesische Zivilisation darstellten. Die aktuellen kulturellen Fortschritte wurden durch parallelen Vergleich veranschaulicht. In dieser in sich abgeschlossenen räumlichen Ordnung wurden die streng geregelte Sequentialität der musealen Darstellung durch eine Art „*organized walking*“ der Besucher physisch untermauert.¹⁶¹

Als der Autor in der Ausstellungshalle eintrat, fielen ihm einige räumliche und mediale Merkmale der musealen Präsentation gleich ins Auge. Erstens war die Ausstellung mit einer chronologischen Gliederung in fünf Teile strukturiert, jeder einzelne Teil wurde wiederum in einige untergeordnete kleinere Einheiten geteilt, sie bildeten den Rahmen der gesamten narrativen Ordnung. Zweitens war eine einzige „korrekte“ Besichtigungsrouten durch viele kleine Schilder mit Richtungspfeilen gekennzeichnet, womit das Besichtigungsverhalten der Besucher beim Lesen und Wandern in der Halle streng geregelt wurde.¹⁶² Diese Besichtigungsrouten wurde als vorgesehener Gehweg den Besuchern vorgegeben. Angesichts der räumlichen Einschränkung der schon erwähnten verschiedenen Stellwände und Zäune, die installiert worden waren und den Hauptgehweg fast in einen einspurigen krummen Tunnel verwandelten, hatten die Besucher kaum eine Alternative bei der Wahl ihrer Besichtigungsrouten (s. Abb. 2).

¹⁶¹ S. Tony Bennett: *The Birth of the Museum. History, Politics, Theory*, London: Routledge 1995, S. 96, 186.

¹⁶² Solche Schilder mit speziellen Informationen können ihrerseits selbst wieder als eine Art Ausstellungsobjekt betrachtet werden, die ebenfalls spezielle museale Funktionen besitzen. Vgl. Severin Heinsch: *Objekt und Struktur – Über die Ausstellung als einen Ort der Sprache*, in: Rösen 1988, a. a. O., S. 83.

Man konnte seine Besichtigung zwar in umgekehrter Richtung mit dem Ende der Ausstellung beginnen, doch dadurch änderte sich die vorgegebene narrative Struktur nicht, man konnte sie nur wiederholen. Denn man konnte in der Halle weder vom ersten Teil gleich auf den dritten oder fünften Teil übergehen, noch umgekehrt. Aufgrund der eingesetzten unterschiedlichen Vorgaben kam es praktisch zu einem Verbot räumlicher „Grenzüberschreitung“. Somit konnten die Besucher der dargebotenen narrativen Struktur kaum entgehen, sie hatten keine andere Wahl, als die vorprogrammierten Wahrnehmungsbedingungen und die vorgeschriebene Lesart der Erzählung zu rezipieren und zu akzeptieren. Das ist ein typisches Merkmal der konventionellen Ausstellungsmethode, wie sie früher auch von sowjetischen Museen häufig verwendet wurde. Neben dem Hauptgehweg des Rundgangs wurden zahlreiche angrenzende Vertiefungsräume durch die Stellwände und Vitrine gebildet, welche räumlich voneinander formell abgeschlossen waren und jeweils einer narrativen Einheit oder mehreren Einheiten der Ausstellung Platz boten. So wirkte der gesamte Ausstellungsraum vielfach zerstückelt, auch dies schränkte die Bewegungsfreiheit der Besucher noch weiter ein. Diese spezielle Raumgestaltung hatte gleichzeitig auch eine emphatische Funktion, wobei bevorzugte Lesarten bei der Dekodierung des Ausstellungsinhaltes hervorgehoben, andere aber verdeckt oder unterdrückt werden konnten. In diesem Sinne diente die Raumgestaltung auch als Mittel der Strukturierung und Ordnungshilfe im Wahrnehmungs- und Vermittlungsprozess.¹⁶³ Drittens bestanden die Ausstellungsgegenstände zum großen Teil aus Kopiebildern von historischen Fotos, Grafiken und Tabellen, welche einfach nebeneinander an der Wand aufgehängt und jeweils durch einen nebenstehenden kurzen Erklärungstext inhaltlich erläutert wurden. Die wenigen originalen historischen Objekte der Ausstellung bekamen eine relativ untergeordnete Positionierung, sie befanden sich oft unter den Bildern und in schlanken Glasvitrinen, die Besucher mussten sich oft tief niederbeugen, um sie genau anschauen zu können.¹⁶⁴ Aus diesen Gründen wirkte die gesamte Ausstellung visuell ziemlich „flach“, weil die narrative Themenentfaltung hauptsächlich aus vielen grafischen Darstellungen an der Wand bestand und somit zweidimensional wirkte. Das gesamte Ausstellungsdesign hatte solch einen zweidimensionalen Charakter und neigte dazu, durch die Hervorhebung der grafischen Darstellungen die Museumsarchitektur in den Hintergrund zu drängen, wobei die Bauelemente der Innenarchitektur des Museums fast vollständig unsichtbar waren. Im übrigen wirkten derartige Kopiebilder, die in einheitliche Metallrahmen eingesetzt waren und eine frische glatte Oberfläche hatten, nicht wirklich authentisch, obwohl sie hier als Beweisstücke dienen sollten, denn sie waren keine wirklich originalen historischen Gegenstände und besaßen in dieser Verfassung auch keine überzeugende historische Aura. Dennoch wurden diese graphischen „Kopien“ zumindest auf der Seite der Ausstellungsmacher als „bloße Denotation der Realität“ behandelt.¹⁶⁵ Außerdem wurden mehrere junge

¹⁶³ Vgl. Jana Scholze: *Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen*, in: Baur 2010, S. 139f.; Scholze 2004, S. 247f.

¹⁶⁴ Die Ausstellung beinhaltete insgesamt 748 historische Grafiken und Fotos, 25 Tabelle und Landkarten, 40 Zitate, 6 große Gemälde und 630 historische Gegenstände. S. Das Protokoll der von der propagandistischen Abteilung des Zentralkomitees der KPCh am 17.12.2007 organisierten informellen online Konferenz über die Ausstellung „Der Weg des Wiederaufstiegs“, <http://www.people.com.cn/GB/32306/54155/57487/6665638.html>

¹⁶⁵ S. Roland Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn - Kritische Essays 3*, Frankfurt/M. 1990, S.

weibliche Militäroffiziere in der Halle eingesetzt, welche den Besuchern Führungen anboten. Der von ihnen vorgetragene Führungstext war streng vereinheitlicht und war überwiegend eine Wiederholung der Erklärungstexte der Ausstellungspräsentation. Deswegen handelte es sich bei dieser Maßnahme aufgrund der Festschreibung einer standardisierten Lesart der Ausstellungserzählung eher um eine weitere Beschränkung der Dekodierungsmöglichkeiten des Ausstellungsinhaltes. Somit bereicherte dieses mediale Angebot die Wahrnehmbarkeit und Sinnggebung der Ausstellung nicht, sondern limitierte sie eher. Obwohl diese Führungstexte hier theoretisch als Metatext dienen, wiederholten sie nur die Haupttexte; statt sie zu ergänzen und zu erweitern, trugen sie zu einer weiteren Verengung der Besucherperspektive bei.¹⁶⁶ Aufgrund der besonderen politischen Bedeutung und Sensibilität dieser Ausstellung hatten diese Führerinnen auch keine Befugnis, die ausgestellten Exponate ihren individuellen Kenntnissen entsprechend eigenständig zu interpretieren. Deswegen kommunizierten sie hier auch nicht autonom mit den Besuchern wie ein Interpret, der „mit dem Besucher in einen Dialog tritt und den Museumsbesuch zu einem wechselseitig befruchtenden Erlebnis werden lässt“¹⁶⁷ und anschließend durch eigene Authentizität die Authentizität der musealen Darstellung stärken kann, stattdessen übernahmen sie die eingeschränkte Rolle eines einfachen Vermittlers.

1.2.2 Gliederung und Präsentationskonzepte

Neben diesen gemeinsamen Merkmalen der musealen Präsentation hatten die einzelnen Abschnitte der Ausstellung unterschiedliche grafische und räumliche Gestaltungen, die wiederum unterschiedliche museale Botschaften aufwiesen. Jede narrative Einheit der Ausstellung kann als eine in sich abgeschlossene Bilderzählung betrachtet werden, die ihre entsprechende historische Vergangenheit mit ausgewählten bildlichen Darstellungen und narrativ stark reduziert wiedergeben sollte. Im Folgenden wird insbesondere mit der Untersuchungsmethode der Bildsemiotik analysiert, wie die Ausstellungsmacher die fünf Teile der Ausstellung mit den intendierten Bedeutungen konstruierten.

Der Titel des ersten Teiles der Ausstellung hieß, „China ist in die halbkoloniale und halbfeudale Gesellschaft herabgesunken.“¹⁶⁸ Der Titel der ersten Einheit dieses ersten Teiles hieß: „Die Welt und China vor dem Opiumkrieg“. Bei diesem Abschnitt sah man einige Bildtafeln von kopierten alten westlichen Kupferstichen mit Szenen der europäischen industriellen Revolution, die vor allem durch Darstellungen vom Sturm auf die Bastille, dem neuem Parlamentswesen, dem Überseehandel oder den modernen Fabriken und Maschinen versinnbildlicht wurde. Daneben befand sich eine große Weltkarte vom Zeitalter des Kolonialismus mit einer Darstellung der Teilung der Einflussgebiete der Kolonialmächte. In der gegenüberstehenden Glasvitrine waren einige

23.

¹⁶⁶ Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/M. 1993, S. 13.

¹⁶⁷ Daniel Hess, *Kulturgeschichte im Germanischen Nationalmuseum*, in: Martina Padberg, Martin Schmidt (Hrsg.): *Die Magie der Geschichte - Geschichtskultur und Museum*, Bielefeld 2010, S. 147.

¹⁶⁸ Allein bei der Formulierung dieses Titels kann die Zitierung der kommunistischen Geschichtsanschauung der KPCh beobachtet werden. Vgl. Axel Schneider, a. a. O., S. 115.

Bildtafeln von kopierten alten chinesischen Holzschnitten zu sehen, die die traditionellen Agrarproduktionen und Handwerke Chinas und das kaiserliche Beamtentum als Gegenstücke zu den modernen kulturellen Errungenschaften des Westens darstellten. Als historische Beweisstücke wurden einige alte chinesische Waffenstücke sowie Bögen, Pfeile und Schwerter neben einigen klassischen Schriften ausgestellt. Legt man der Analyse hier das semiotische Zeichenmodell von Peirce zu Grunde, erkennt man, dass die Ausstellungsmacher bei beiden Bestandteilen dieses Ausstellungsabschnittes dasselbe semiotische Konzept eingesetzt haben. Kein Objekt sprach für sich allein und erzählte eine eigene spezielle Geschichte; vielmehr dienten alle Ausstellungsobjekte ausnahmslos dazu, jeweils eine bestimmte Teilaussage zu treffen, dessen Gesamtaussage sich anschließend aus dem gemeinsamen Bezugsobjekt und gemeinsamen Kontext ergab.¹⁶⁹ Wenn man – nach Peirce – die Struktur des hiesigen Zeichenprozesses als eine triadische analysiert, handelte es sich bei den Repräsentamen um die Darstellungen der kulturellen Entwicklungen in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen jeweils im Westen und in China, die Bezugsobjekte waren die allgemeinen Entwicklungsniveaus der betreffenden Zivilisationen und der Interpretant war dann nach der marxistischen Geschichtstheorie einerseits die Fortschrittlichkeit der modernen westlichen Kultur als Erfolgsmodell, andererseits die Rückständigkeit der traditionellen chinesischen Kultur – veranschaulicht durch kontrastive Gegenüberstellung. Der Titel der zweiten Ausstellungseinheit hieß: „Die Invasionen der imperialistischen Mächte in China“. Eröffnet wurde diese Einheit mit Bildern und Fotos der Kriegsszenen aus den Opiumkriegen, dem Krieg zwischen China und den „Vereinigten acht Staaten“ und dem ersten Japanisch-Chinesischen Krieg. Hinzugefügt waren auch Zitate aus sog. ungleichen Verträgen mit den Kolonialmächten. Die in Form eines Hochreliefs gestaltete Darstellung der Ruinen des zerstörten alten kaiserlichen Sommerpalastes in Peking wurde dabei als Hintergrundbild der Präsentation verwendet. Dies war in der öffentlich vermittelten Geschichtsdarstellung längst ein etabliertes Symbol für die durch ausländische Invasion verursachte kollektive Demütigung, dessen Aussage zusätzlich durch die Überschrift der nebenstehenden chinesischen Landkarte der späten Qing-Zeit verstärkt wurde. Sie lautete, „*luohou aida – Zhonghua minzu lishi de quru* (Wer rückständig bleibt, wird geschlagen. Die Schande der Geschichte der chinesischen Nation 落后挨打— 中华民族历史的屈辱)“. Auf der Karte war eingezeichnet, wie die Kolonialherren damals ihre Einflussgebiete in China aufgebaut und das Land unter sich aufgeteilt hatten. Daneben fanden sich Bilder mit der Darstellung ausländischer Militärpräsenz in China, die wie bei der Formulierung der gerade erwähnten Überschrift ausdrücklich als Schande der Nation bezeichnet wurde, eine eindeutige Wertung von Seiten der Ausstellungsgestalter (s. Abb. 3).¹⁷⁰ Hier kann man ein typisches Merkmal der Historiographie der KPCh beobachten: Die historischen Fakten werden mit ideologisch orientierten Interpretationen und Bewertungen oft so vermischt, dass man darin fast keine „rein sachlich“ geschilderte Geschichtsgegebenheit (ohne jegliche ideologische Beurteilung) wiederfinden kann,¹⁷¹

¹⁶⁹ S. Winfried Nöth, a. a. O., S. 33–45.

¹⁷⁰ Vgl. Wolfgang Kubin, a.a.O., S. 11.

¹⁷¹ Eine klare Trennung zwischen historischen Fakten und Interpretation wurde in der Tradition der Parteihistoriographie scheinbar nie richtig ernst genommen und durchgesetzt. Vgl. Weigelin-Schwiedrzik 1993, a.a.O. S. 160f.;

damit „die Information nur der Illustration von Interpretationen dienen kann“.¹⁷² Stattdessen finden sich „weltanschauliche Prämissen und politische Einschätzungen und nicht wissenschaftstheoretische Äußerungen“.¹⁷³ Solche Interpretationen gelten nicht als wirklich wertneutrale Aussagen und sind nur dann plausibel, wenn sie auch intersubjektiv und wissenschaftlich überprüft werden können.¹⁷⁴ Solche intersubjektive Überprüfbarkeit basiert wiederum auf einem relativierten Wahrheitsbegriff, der meistens nur in pluralistischen Gesellschaften bestehen und nicht zu den aktuellen gesellschaftlichen Bedingungen Chinas passen kann.¹⁷⁵ Ausgestellt wurden hier einzelne historische Objekte, sowie das Schwert eines amerikanischen Milizoffiziers, Stock und Peitsche von Polizisten in damaligen Konzessionen, ein Grenzmarker der Shanghai Konzession und eine Landkarte der Besatzungszonen der „Vereinigten acht Staaten“ in Peking. Sie sollten als Belege für den „imperialistischen“ Charakter von Invasion und Unterdrückung in China dienen, wobei die ausgestellten Waffen als aussagekräftige und anschauliche Zeichen für blanke Gewalt und Brutalität (der Kolonialherrn) für sich selbst sprachen und zusätzlich auch einen mythischen Charakter besaßen.¹⁷⁶ Es folgten Kopien alter Fotos mit Darstellungen von im westlichen Stil errichteten Fabriken, Kirchen, Hafenanlagen, Schulen und einigen durch Plünderungen inzwischen verlorengegangenen klassischen chinesischen Kunstwerken. Ausgestellt waren Verträge von Eisenbahnbau und Kohlenförderung mit ausländischen Firmen, aber auch Schilder, Markenzeichen und Produkte ausländischer Unternehmen, all dies als Belege für die Auffassung wirtschaftlicher und kultureller Ausbeutung Chinas durch westliche Kolonialherren. Solche Gegenstände, die für das heutige chinesische Publikum exotisch wirken, zielten darauf ab, die Unterschiede und Konflikte

Susanne Weigelin-Schwiedrzik: *Die chinesische Historiographie in den 90er Jahren: Zwischen Erkenntnistheorie und Marktwirtschaft*, in: Hartmut Kaelble, Dietmar Rothermund (Hrsg.): *Comparativ. Leipziger Beiträge zur Universalgeschichte und vergleichenden Geschichtsforschung*, 11. Jahrgang, Heft 4: Nichtwestliche Geschichtswissenschaften seit 1945, Leipzig 2001, S. 53–79; Weigelin-Schwiedrzik 1984, a. a. O., S. 52; Susanne Weigelin-Schwiedrzik, *History and Truth in Chinese Marxist Historiography*, in: Helwig Schmidt-Glintzer, Achim Mittag, Jörn Rüsen (Hrsg.): *Historical Truth, Historical Criticism, and Ideology – Chinese Historiography and Historical Culture from a New Comparative Perspective*, Leiden, Boston: Brill Academic Publisher 2005, S. 457; Und solche Praxis wurde von westlichen Forschern scharf kritisiert. Vgl. Franzke, a. a. O., S. 75f.

¹⁷² S. Weigelin-Schwiedrzik 1984, a. a. O., S. XIXf.

¹⁷³ S. ebd., S. 27.

¹⁷⁴ Vgl. Karl R. Popper, *Logik der Forschung*, Tübingen 1994, S. 3ff.

¹⁷⁵ S. Weigelin-Schwiedrzik 1984, a. a. O., S. 47.

¹⁷⁶ Die koloniale Herrschaft der westlichen großen Mächte wurde in späteren Überlieferungen der Volksrepublik auf wenige negative Merkmale reduziert, z.B. rassistische Diskriminierung, wirtschaftliche Ausbeutung und soziale Unterdrückung. Dafür ist das berühmte Schild mit der Aufschrift „*Dogs and Chinese Not Admitted*“, das damals angeblich am Eingang des Huangpu Parks in Shanghai aufhing, ein gutes Beispiel. Ursprünglich war es gemäß den Regeln zur Nutzung des Parks nicht nur den meisten Chinesen verboten, den Park zu betreten, sondern auch Hunde, Ballspiele, Radfahren und Blumenpflücken waren dort verboten. Obwohl die Formulierung „*Dogs and Chinese Not Admitted*“ nie auf einem behördlich genehmigten Schild erschien, blieb die vermeintliche Nebeneinanderstellung der Verbote für Chinesen und Hunde jedoch prägend für die Wahrnehmung und Erkenntnis über diesen Park. Durch spätere mediale Überarbeitungen, darunter insbesondere durch die zahlreiche Literaturpublikationen (z.B. Bertram Lenox Putnam Weale, *The Eternal Priestess, A Novel of China Manners*, London 1914) und auch aufgrund nicht weniger Verfilmungen wurden der Satz und das Schild als imaginäre Legende erfunden, bzw. konstruiert, anschließend haben sie sich erfolgreich im kulturellen Kollektivgedächtnis über die koloniale Zeit etabliert. Durch ähnliche rhetorische Strategien wurden viele Erinnerungen an die koloniale Zeit Chinas bei ihren späteren Überlieferungen ebenfalls anfänglich als Trauma konzipiert, dann theatralisiert und anschließend mythisiert. Solche und ähnliche Prozesse bilden den Hintergrund für die Mythisierung der gesamten kolonialen Epoche Chinas. Vgl. A. Robert Bickers, N. Jeffrey Wasserstrom: *Shanghai's "Dogs and Chinese Not Admitted" Sign: Legend, History and Contemporary Symbol*, in: *The China Quarterly*, Vol. 142, Cambridge: Cambridge University Press (June) 1995, S. 444–466; Johnson L. Cooke: *Shanghai from Market Town to Treaty Port, 1074–1858*, Stanford: Stanford University Press 1995.

zwischen dem kulturellen „Eigenen“ und „Fremden“ bildhaft zu veranschaulichen. Weiter wurden zahlreiche Kopien alter Fotos und Grafiken mit Darstellungen notleidender Chinesen in unterschiedlichen Situationen als eine Art logische Folge kolonialer Ausbeutung und Unterdrückung präsentiert. Auf einem Bildschirm an der Wand wurde ein ca. zweiminütiger Quasi-Dokumentarfilm mit dem Titel „*Kunan Zhongguo* (Leidendes China 苦难中国)“ in andauernder Wiederholung abgespielt, der verschiedene schwarzweiße historische Filmsszenen aus dieser Epoche zeigte. Durch gezielten Einsatz der Parallelmontage wurden die Übermacht und Gewalttätigkeit der „imperialistischen Mächte“ (mit symbolhaften Images wie Kanonenschiffen) stark zu der Machtlosigkeit und Qual des chinesischen Volks (mit symbolhaften Images etwa von verhungerten Flüchtlingen) kontrastiert (s. Abb. 4). Weil die Ausstellungsmacher sich bei diesem Abschnitt gleichzeitig mit Themen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen beschäftigten, war das eingesetzte semiotische Konzept hier relativ unübersichtlich. Legt man das Verständnisschema von Peirce zugrunde, bezog sich das Repräsentamen des Zeichenprozesses vor allem auf die Darstellungen der gesellschaftlichen Entwicklungen mit kolonialistischem Charakter und mit Souveränitätsverlust der Chinesen. Die historische Rolle der ausländischen Kolonialmächte und das Schicksal des chinesischen Volkes stellten die Bezugsobjekte dar. Als Interpretanten und damit in der zentralen Bedeutung des Zeichenprozesses sollten die „fremden“ ausländischen Kolonialmächte als Hauptschuldige dieser als katastrophal dargestellten gesellschaftlichen Entwicklung verurteilt werden, während das chinesische Volk hier wiederum in einer Opferrolle präsentiert wurde. Es entstand erneut eine narrative Struktur der binären Gegenüberstellung von „China“ und „Westen“, von „chinesischen Opfern“ und „ausländischen Kolonialisten“ oder von „passiven Verteidigern“ und „aggressiven Angreifern“, was, wie schon erwähnt, noch zusätzlich durch kontrastreiche Bilddarstellungen bekräftigt wurde. So wurden etwa die dargestellten Figuren der „Kolonialisten“ meistens unmittelbar mit Gewalt und Bedrohung assoziiert, da sie oft auch anmaßend und überheblich aussahen. Demgegenüber standen die bildlichen Darstellungen der Chinesen meistens mit erlittener Unterdrückung und erlittenem Elend in Verbindung und sahen entsprechend gedemütigt und erniedrigt aus. Dieser überaus theatrale Darstellungseffekt mit starkem Kontrast war keineswegs zufällig, vielmehr war diese narrative Struktur eine von den Ausstellungsmachern geplante, sodass Besuchern der Schluss nahe gelegt wurde, dass die ausländischen Kolonialisten für den Misserfolg der damaligen gesellschaftlichen Entwicklung Chinas hauptverantwortlich waren. Ein derartiger Zeichenprozess, der die Konstruktion der historischen Narration dieser Ausstellungseinheit unmittelbar untermauerte, basierte wiederum auf zahlreichen einzelnen konkreten Zeichenprozessen, die bei der Präsentation und Wahrnehmung jedes einzelnen der Exponate stattfanden.

Die Analyse eines konkreten Beispiels in der Ausstellungspräsentation verdeutlicht, wie einzelne Zeichenprozesse auf einer narrativen Ebene Wirkung entfalten. Unter den Darstellungen der notleidenden Chinesen gab es eine Kopie eines alten Fotos, auf dem die Leiche eines in der späten Qing-Zeit aufgrund einer Naturkatastrophe am Straßenrand verhungerten Flüchtlings abgebildet ist (s. Abb. 5). Nach einer These von Roland Barthes ist eine Fotografie in der Lage, analytischen Lesern drei Nachrichten

zu liefern, nämlich „eine linguistische Nachricht, eine codierte ikonische (symbolische) und eine nicht codiert ikonische (buchstäbliche) Nachricht.“¹⁷⁷ Die linguistische Nachricht konnte man hier vor allem durch den unter dem Bild hinzugefügten kurzen Erläuterungstext erhalten, der allerdings kaum irgendwelche detaillierten Informationen lieferte, weil der Text über den genauen Zeitpunkt und Ort des Todes der dargestellten Person überhaupt nichts aussagte, außerdem erfuhr man auch nicht, welche Identität diese Person hatte und aus welchem konkreten Grund jenes Verhängnis über sie hereinbrach. Barthes' „nicht kodierte ikonische Nachricht“ konnte man mit den im Bild präsentierten verschiedenen ikonischen Gebärden und Objekten identifizieren – z.B. den in Lumpen gehüllten Körper, die nackten Füße, die stark gekrümmte Körperhaltung und den neben dem Körper gelegten leeren schäbigen Korb.¹⁷⁸ All dies unterstrich wiederum gemeinsam das Elend der dargestellten Person. Folgt man Barthes, so bestand die kodierte ikonische Nachricht oder die konnotative Nachricht dieser Bilddarstellung in erster Linie darin, die gesamte Bilddarstellung zum kodierten Symbol und Zeichen eines anderen Systems zu machen, wobei die präsentierte unidentifizierbare Person im speziellen narrativen Kontext schließlich als allegorischer Vertreter oder Symbol des damaligen gesamten chinesischen Volkes anzusehen ist. Bei diesem Zeichenprozess ist das Repräsentamen die Bilddarstellung des verhungerten namenlosen Flüchtlings, das Bezugsobjekt das gesamte chinesische Volk, der Interpretant beinhaltet schließlich die Aussage, dass das chinesische Volk sich in dieser Epoche in einem ähnlichen elenden Leidenszustand befand. Dieses Bild gilt so auch als ein gutes Beispiel dafür, wie sehr die Ausstellungsobjekte der hiesigen musealen Präsentation auf ihre Symbolhaftigkeit als Zeichen reduziert wurden.

In der Ausstellungsgestaltung ließ sich beobachten, dass Bilder und Fotos deutliche Priorität genossen und sich meistens auf Augenhöhe mit den Besuchern befanden, während „echte“ historische Exponate meistens seitlich oder tief platziert wurden. Der Autor vermutet dafür als Beweggrund der Ausstellungsmacher, dass diese möglicherweise geglaubt haben, dass die historischen Objekte im Vergleich zu den ausgewählten kontrastreichen Bilddarstellungen die Aufgabe nicht optimal hätten erfüllen können, die von ihnen intendierten Botschaften missverständnisfrei zu vermitteln, da die bloßen Exponate stets mehr konnotative Möglichkeiten haben, als die Bilddarstellungen, deren Lesarten meist semiotisch streng geregelt waren. Deswegen haben die Ausstellungsmacher die „effektivere“ und „funktionstüchtigere“ mediale Form – Bilder und Fotos – vermutlich bewusst bevorzugt.

Der Titel der dritten Einheit hieß „Das neuzeitliche Nationalbewusstsein erwachte unter der Demütigung und während der Widerstände.“ Am Anfang waren die Bildnisse von vielen heute in China öffentlich als nationale Helden bezeichneten historischen Figuren zu sehen, darunter waren neben vielen Generälen der späten Qing-Dynastie, die Verteidigungsschlacht gegen ausländische Invasoren führten, auch bedeutende Persönlichkeiten wie Lin Zexu, der den Opiumhandel verbot, und Wei Yuan (魏源

¹⁷⁷ S. Roland Barthes: *Rhetorik des Bildes* (1964), in: W. Kemp (Hrsg): *Theorie der Fotografie III. 1945–1980*, München 1983, S. 142.

¹⁷⁸ In der Fotografie werden oft verschiedene stereotypische Bedeutungselemente verwendet, die ihre ikonographischen Konnotationsmöglichkeiten in der kulturellen Tradition der Bilddarstellung finden können. Vgl. Barthes 1990, a. a. O., S. 17f.

1794 – 1857), der das erste große geopolitische Werk über die Außenwelt mit Titel „*Haiguo Tuzhi* (Die illustrierten Berichte der überseeischen Länder 海国图志)“ publizierte. Solche Personen versuchten damals, durch kriegerische und andere Maßnahmen, die eigene Kultur und Souveränität zu behaupten. Neben den Darstellungen solcher Bemühungen der Landesverteidigung von Staatsmännern gab es auch Darstellungen der damaligen Kampfszenen der spontanen Volksaufstände gegen ausländische Invasoren, welche ebenfalls als Heldentat ausgezeichnet und in Form von Kopien von Gemälden und Fotos präsentiert wurden. Dazu zählte der Boxeraufstand, der hier als heroische Selbstverteidigungsaktion gegen den „Imperialismus“ gepriesen wurde. Als „originale“ historische Beweisstücke wurde die in der Geschichtsausstellung der 1960er Jahre bereits benutzte, von Lin Zexu an den Kaiser Daoguang gesendete, offizielle Denkschrift über das Opiumverbot und die alte Kanone aus der Festung Humen wieder ausgestellt. Außerdem gab es hier noch das nach dem Befehl von Lin Zexu 1841 kompilierte geologische Werk mit dem Titel „*Si Zhou Zhi* (Berichte von den vier Kontinenten 四洲志)“ und das von Yan Fu (严复 1854–1921) übersetzte Skript „*Evolution and Ethics*“ von Thomas Henry Huxley, welche den frühesten Versuch vom internationalen Kulturaustausch und Wissensimport beweisen sollten. Als Beweise der Militäraktionen gab es in Vitrinen ein paar Waffenstücke der chinesischen Armee, einige karge Kriegsausrüstungen und Flaggen der chinesischen Milizen aus der Region von Kanton, außerdem noch einige der englischen Armee entrissene Kriegsbeuten, welche gemeinsam die verschärften Konflikte und Widerstände versinnbildlichen sollten. Dieser Abschnitt der Ausstellung hatte nicht nur ähnliche Merkmale der räumlichen Gestaltung wie im letzten Ausstellungsabschnitt, sondern auch eine ähnliche narrative Struktur der binären Gegenüberstellung übernommen. Obwohl das Kräfteverhältnis zwischen den beiden Fronten sich hier nicht wesentlich verändert hatte, wurde die chinesische Seite nun nicht mehr als aussichtsloses und niedergeschlagenes Volk dargestellt, stattdessen zeigten die dargestellten chinesischen Akteure Kampfbereitschaft und Entschlossenheit, somit gab es eine ganz andere Grundstimmung in diesem Ausstellungsabschnitt, die ebenfalls stark theatralisch wirkte. Diese Theatralisierung steckte vor allem in den hier eingesetzten grafischen Darstellungen der Kriegsereignisse, welche eigentlich keinerlei authentische historische Aufnahmen, sondern künstlerische Inszenierungen waren. Als eine besondere museale Präsentationsform kann die Inszenierung durch die Einbeziehung von weiteren Präsentationsmitteln und vielfältigen Medien- und Raumeffekten dem Rezipienten neue Zugänge für die museale Wahrnehmung anbieten und somit das Angebot der musealen Vermittlung bereichern.¹⁷⁹ Unter den gängigen Präsentationsmitteln spielen die verschiedenen ästhetischen Aufmachungen bei der Gestaltung der Inszenierungen eine besonders wichtige Rolle, weil die ästhetischen Elemente nicht nur der musealen Vermittlung neue mediale und kontextuelle Elemente, sondern auch kulturelle Gegebenheiten hinzufügen können, die oft komplexes semiologisches System beinhalten und affektive Betroffenheit hervorrufen können. Somit ist eine enge Koexistenz von Inszenierungen und ästhetischen Aufmachungen bei der musealen Präsentation häufig

¹⁷⁹ Vgl. Ulrich Paatsch: Konzept Inszenierung: Inszenierte Ausstellungen – einer neuer Zugang für Bildung im Museum? Ein Leitfad. Heidelberg 1990, S. 8.

zu beobachten, wobei die ästhetischen Elemente die museale Vermittlung bei der Erfüllung ihrer didaktischen Aufgabe beträchtlich unterstützen können, die wiederum oft der Hauptauslöser der Verwendung der Inszenierungen ist und die Formen ihrer Gestaltung entscheidend bestimmen kann. Aus dieser Sicht basierte die hiesige Geschichtsnarration im Grunde nicht auf quellenkundlichen Forschungsergebnissen und Belegen, sondern auf der Summierung von älteren Geschichtsdarstellungen, die wiederum aufgrund der darin verwendeten ästhetischen Aufmachungen und strategischen Inszenierungen oft bereits stark theatralischen Charakter besaßen. Daher besaß die hiesige Geschichtsdarstellung in gewissem Sinne eine Eigenschaft der doppelten Inszenierung, weil die Ausstellungsmacher die bereits in der Vergangenheit inszenierten Geschichtsdarstellungen wieder als historische Materialien für die Konstruktion von neuen Inszenierungen im aktuellen musealen Kontext verwendeten.

Insgesamt gesehen kann man sagen, dass dieser Teil der Ausstellung von den Ausstellungsgestaltern so inszeniert wurde, dass diese historische Epoche fast als desaströser Zusammenbruch des Gesellschaftssystems, völliges Versagen bei der kulturellen Entwicklung und totale Niederlage gegenüber der internationalen Konkurrenz interpretiert wurde, wobei im Land eine tiefe Frustration und eine starke Aussichtlosigkeit herrschten. Eine derartige scheinbar übertriebene Dramaturgie konnte zwar aktuellen Erkenntnisinteressen der Erziehungspolitik folgen, gleichzeitig sollte man aber zur Kenntnis nehmen, dass, je stärker sich die Ausstellungsmacher bei einer Geschichtsdarstellung von der ästhetischen Aufmachung abhängig machen, sich die Geschichtsdarstellung desto weiter von der Wiedergabe einer sachlichen Vergangenheit distanzieren. Mit anderen Worten, falls ästhetische Effekte in einer Geschichtsnarration zugunsten der politischen Ideologie übermäßig hervorgehoben werden, wird dadurch der wissenschaftliche Anspruch in der Geschichtsdarstellung unvermeidlich unterdrückt. Kurzum: im Grunde genommen gibt es folgende Interaktionen zwischen ästhetischen und anderen Elementen der musealen Darstellung: Setzt man dabei ästhetische Methoden für politische Zwecke intensiv ein, geht der Gewinn der Politik oft unmittelbar auf Kosten der wissenschaftlichen Qualität.¹⁸⁰ Nach der These von Gernot Böhme soll das eigentliche Ziel der ästhetischen Arbeit vor allem die Hervorbringung von Erscheinungen sein, die auf ein Publikum bestimmte Wirkungen haben sollen, darunter insbesondere die Befriedigung der emotionalen Bedürfnisse des Publikums. Neben der Fähigkeit, bei Rezipienten Aufmerksamkeit und Genuss zu erzeugen, soll Ästhetik auch in der Lage sein, im Vermittlungsprozess Bedeutungen und Wertstrukturen effizient wahrnehmbar zu machen.¹⁸¹ Im Kontext der musealen Ausstellungspräsentation kann man sogar behaupten, „dass der Bestand und Zusammenhalt des präsentierten Materials in jedem Fall ästhetisch vermittelt werden, selbst wenn das Präsentierte fremd und unverständlich ist.“¹⁸² Mit anderen Worten, der gesamte Prozess der Ausstellungsgestaltung kann in gewissem Sinne als ein Prozess der „Ästhetisierung“ be-

¹⁸⁰ Vgl. Jörn Rüsen 1994, a. a. O., S. 18.

¹⁸¹ S. Gernot Böhme: *Ästhetik, Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001, S. 182f.; Vgl. „Emotionen sind die Aufmerksamkeitsverstärker, die auch zur Stabilisierung der Erinnerung beitragen.“ Aleida Assmann 2006a, a. a. O., S. 2.

¹⁸² S. Scholze 2004, a. a. O., S. 274.

trachtet werden.¹⁸³ Während Böhme einen Museumsbesuch als eine Art ästhetischer Konsum betrachtet,¹⁸⁴ wird Ästhetik von Rösen hingegen als Wirksamkeit und Wirkungsmächtigkeit der Geschichtsschreibung definiert,¹⁸⁵ wobei die historischen Darstellungen im Museum mithilfe ästhetischer Aufmachung ihre Eindringlichkeit und Überzeugungskraft erhöhen und anschließend bei den Rezipienten Handlungsmotivationen effektiver hervorrufen können.¹⁸⁶

Somit müssen die Besucher beim ästhetischen Konsum verschiedene ästhetische Wirkungen in sich aufnehmen, die sich wiederum in erster Linie als ästhetische Atmosphäre entfalten. Denn Atmosphäre gilt als „primärer Wahrnehmungsgegenstand“ und die „Anregung eines gemeinsamen Zustandes von Subjekt und Objekt“,¹⁸⁷ wobei Atmosphäre nach der Meinung des Autors auch als eine Art „Quasi-Objekt“ betrachtet werden kann. In der musealen Praxis werden beabsichtigte Atmosphären durch die Raumkonstruktionen und Objektarrangements bei der Wahrnehmung der Besucher hervorgerufen, welche die Besucher in bestimmte Anregungszustände versetzt. Neben den schon erwähnten zahlreichen kontrastreichen Bilddarstellungen und -inszenierungen in diesem Ausstellungsteil, die stark theatrale Aussagekraft besaßen und die Besucher in Erstaunen versetzen oder irritieren konnten, konnte man auch ein weiteres ästhetisches Merkmal der hiesigen musealen Darstellung finden, das die Ausstellungsgestalter bereits von Anfang an beabsichtigten, wobei sie einerseits in den vorderen Teilen der Ausstellung stets dunkle Farbtöne bei der ästhetischen Gestaltung benutzten und somit eine Art trübe und beklemmende Stimmung erzeugten, andererseits bei den hinteren Teilen helle Farbtöne einsetzten und somit eine Art heitere und fröhliche Stimmung erzeugten.¹⁸⁸ Durch eine derartige ästhetische Aufmachung sollten die emotionalen Instinkte der Besucher während ihrer Wahrnehmung ständig angereizt und geweckt werden, damit sie gemäß derartiger ästhetischer Andeutungen die früheren Epochen, die kaum oder nur wenig von der politischen Aktivität der Kommunisten beeinflusst wurden, als finsternes und aussichtsloses Zeitalter begreifen und die späteren Epochen, die immer stärker von den Kommunisten gesteuert wurden, als glänzendes und hoffungsvolles Zeitalter wahrnehmen konnten.¹⁸⁹ Derartige mithilfe ästhetischer Aufmachung ermöglichte Bedeutungsübertragungen können auch durch die Theorie der Bildsemiotik erklärt werden, weil

¹⁸³ Vgl. Mathilde Jamin: „Über Leben im Krieg“ im Essener Ruhrlandmuseum, in: Ulrich Borsdorf, Mathilde Jamin (Hrsg.): Über Leben im Krieg. Kriegserfahrungen in einer Vorkriegsregion 1939–1945. (Katalogbuch) Hamburg 1989, S. 203.

¹⁸⁴ S. Gernot Böhme 2001, a. a. O., S. 177.

¹⁸⁵ S. Jörn Rösen: *Die Rhetorik des Historischen*, in: Michael Fehr; Stefan Grohé (Hrsg.): *Geschichte Bild Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum*, Köln 1989, S. 119.

¹⁸⁶ Zu dieser Problematik äußerte Jana Scholze, „die Bedeutung der Ästhetik liegt vor allem im Erzeugen von Motivationen, in deren Folge Rezipienten Sensibilität, Aufnahmebereitschaft und Aufgeschlossenheit gegenüber dem Präsentierten entwickeln.“ S. Scholze 2004, a. a. O., S. 274f.

¹⁸⁷ S. Böhme 2001, a. a. O., S. 42, 56.

¹⁸⁸ S. Das Protokoll der von der propagandistischen Abteilung des Zentralkomitees der KPCh am 17.12.2007 organisierten informellen online Konferenz über die Ausstellung „Der Weg des Wiederaufstiegs“, <http://www.people.com.cn/GB/32306/54155/57487/6665638.html>

¹⁸⁹ Die konventionelle Konstruktion der modernen Zeitlichkeit mit der Vorstellung der ununterbrochenen Fortschritte wurde in hiesigen musealen Darstellungen in einer arbiträren und mythisierten Form befolgt, wobei die Vergangenheit fast wie Finsternis und Hölle dargestellt wurde, um Menschen von einer Rückkehr der Vergangenheit abzuschrecken. Vgl. Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen – Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt/M. 2008, S. 92f.

die verschiedenen Farbtöne mit den jeweiligen emotionalen Stimmungen und anschließend mit mentaler Zuneigung oder Abneigung assoziiert werden und als Zeichen funktionieren können.

Der zweite Teil der Ausstellung wird mit dem Titel „Streben nach dem Weg der nationalen Selbstrettung“ überschrieben. Als „Das Frühe Streben nach dem Ausweg der Nation“ wurde die erste Einheit dieses Abschnitts betitelt. Am Anfang sah man einige Bilder mit der Darstellung der historischen Ereignisse des Taiping-Bauernkriegs und ein großformatiges Ölgemälde mit der Szene des Jintian-Aufstandes im Jahre 1851. Auf dem Gemälde wurde der Sektenführer Hong Xiuquan als ein angesehener Kriegsführer dargestellt, der eine einflussreiche Bauernrevolution initiierte. Angesichts der ideologisch orientierten Historiographie wurde Hong als eine „antifeudale“ und „antiimperialistische“ Heldenfigur präsentiert, die die Bauernklasse von den „feudalistischen“ Hemmungen zu befreien versucht hatte. Obwohl Hong später selbst der „feudalistischen“ Ordnung folgte, eine eigene tyrannische Herrschaft aufbaute und anschließend das Volk brutal unterdrückte, wurde der Grund dieser historischen Entwicklung jedoch gemäß angeblicher marxistischer Theorien auf die inhärenten Einschränkungen der Bauernklasse zurückgeführt. Laut offizieller Historiographie sollte der revolutionäre Geist Hong's trotz seiner Untaten, welche allerdings in der hiesigen Geschichtspräsentation nicht zu sehen waren, dennoch keineswegs bezweifelt werden.¹⁹⁰ Durch eine derartige Adaption und Entwicklung der marxistischen Ideologie wurde die absolutistische Herrschaft Hong's durch das niedrige Niveau der Produktionskraft und den unterentwickelten Zustand der Arbeitsverhältnisse „materialistisch und objektiv“ geklärt und gerechtfertigt. In einem ähnlichen ideologischen Konzept wurde auch die alleinige Herrschaft der KPCh untermauert und legitimiert, weil die Produktionskraft und die Arbeitsverhältnisse Chinas sich bis vor wenigen Jahrzehnten noch auf einem unterentwickelten Niveau befanden. Es besteht auch ein Grund zu vermuten, dass die Historiographen aufgrund dieser strategischen Überlegung die anderen „revolutionären“ und diktatorischen Führer wie Hong als Heldenfiguren verehren wollten, damit die Taten der diktatorischen Führer der Kommunisten dadurch auch gerechtfertigt werden konnten. Neben marxistischer und maoistischer Ideologie wurden kaum weitere theoretische Ansätze in dieser Geschichtsausstellung als ideologische Grundlage verwendet, das führte dazu, dass die gesamte Ausstellung einen starken Predigerton bekam und belehrend wirkte.¹⁹¹ Als historische Gegenstände wurden das Jadesiegel von Hong und ein Exemplar des von ihm erlassenen Gesetzes der Ackerpolitik in einer Vitrine präsentiert. In weiteren Abschnitten der Ausstellung ging es inhaltlich um die Reformbewegungen der späten Qing-Zeit. Die frühe Phase dieser Reformbewegung wurde hier als Kampagne zur Selbststärkung von der Grundherrenklasse mit der Idee der Verwestlichung bezeichnet. Um dies zu veranschaulichen waren einige kopierte alte Fotos mit den Darstellungen der frühesten

¹⁹⁰ Vgl. Sullivan, a. a. O., S. 187; James P. Harrison: *Chinese Communist Interpretations of the Chinese Peasant Wars*, in: Albert Feuerwerker (Hrsg.): *History in Communist China*, Cambridge: Mass./ London, M. I. T. Press 1968, S. 190.

¹⁹¹ S. Tim Wright: *“The Spiritual Heritage of Chinese Capitalism”*: *Recent Trends in the Historiography of Chinese Enterprise Management*, in: Unger, a. a. O., S. 238.

modernen Waffenfabriken und Werften Chinas, der ersten Übersetzungsinstitutionen und der ersten ins Ausland gesendeten Studenten aufgehängt. Als historische Objekte standen hier z.B. die damals in der neu gegründeten Schifffahrtsschule in Fuzhou verwendeten Lehrbücher und Bauteile des eingeführten Telegraphen. Die spätere Phase dieser Reformbewegung wurde als der Reformversuch der „nationalen kapitalistischen Klasse“ mit dem Erneuerungsgedanken bezeichnet. Es gab hier die Bildnisse der Geschichtsfiguren sowie Kaiser Guangxu (光緒 1871–1908, reg. 1874–1908), Kaiserinwitwe Cixi (慈禧 1838–1908) und den Politikern Kang Youwei (康有为 1858–1927) und Liang Qichao (梁启超 1873–1929). Wer von ihnen aber zu der hier genannten „nationalen kapitalistischen Klasse“ zählen sollte, blieb in der musealen Präsentation jedoch ungeklärt.¹⁹² Neben den Bildern sah man noch ein paar originale historische Objekte, wie z.B. das Schild der inzwischen gegründeten ersten staatlichen Universität Chinas, das Jadesiegel des Kaisers und ein von Kang Youwei verfasstes Dokument. Das hier verwendete semiotische Konzept war durchaus anschaulich, das Repräsentamen basierte vor allem auf grafisch gestalteten und illustrierten Geschichtsereignissen, die Bezugsobjekte handelten von der sog. Bauernklasse, Grundherrenklasse und „nationalen kapitalistischen Klasse“, jener Interpretant brachte das Repräsentamen und die Bezugsobjekte zusammen und zeigte dabei, wie diese gesellschaftlichen Klassen bei ihrem jeweiligen Versuch der sozialen Reform ausnahmslos gescheitert waren. Bei der narrativen Struktur fand man allerdings nicht mehr die vorherige binäre Gegenüberstellung, sondern es gab hier eine triadische Struktur, wobei die drei gesellschaftlichen Klassen in drei parallelen Erzählungslinien jeweils als Hauptakteur angesehen wurden. Somit wurde der damalige Geschichtsvorgang hier bei der musealen Geschichtserzählung in drei scheinbar parallele Geschichtsentwicklungen geteilt und getrennt präsentiert, wobei die komplexen Beziehungen zwischen diesen drei nach politischer Ideologie konstruierten Entwicklungslinien in der Präsentation nicht tiefgehend erläutert wurden.

Der Titel der zweiten Einheit hieß „Die Xinhai-Revolution und der Sturz des Kaiserturns“. Am Anfang gab es die Bildnisse von führenden Figuren dieser „nationalen und demokratischen Revolution“, darunter wurde ein großes Portrait von Sun Yat-sen hervorgehoben. Als historische Beweise wurden viele damals publizierte Bücher und Zeitschriften mit Revolutionsgedanken in Vitrinen ausgestellt. Einige Schritte weiter war ein inszeniertes historisches Kriegsszenario vom Wuchang-Aufstand im Jahre 1911 zu sehen. Dabei standen einige lebensgroße Soldatenskulpturen im Mittelpunkt dieses Szenarios, die gerade mit Waffen und Flagge nach vorne stürmten. Hinter ihnen war eine Wandmalerei mit der Darstellung eines alten chinesischen Stadttores unter der Abendsonne als illustrierte räumliche Umgebung dieses Szenarios zu sehen, was die gerade untergehende kaiserliche Dynastie metaphorisch symbolisieren sollte (s. Abb. 6). Durch Spotlights auf die Soldatenfiguren, fokussierte dunkelrote Lichteffekte, die simulierte Lage des Straßenkampfes, die Plattform unter den Figuren und das bemalte große Hintergrundbild, all diese Elemente des Szenarios erinnern den Autor an eine dramatische Inszenierung auf einer Theaterbühne, welche einerseits zwar emotionsgeladen und aussagkräftig ist, andererseits aufgrund „der Ausschnitthaftigkeit, des

¹⁹² Vgl. Sullivan, a. a. O., S. 187.

Gebundenseins an den institutionellen Rahmen sowie der Vermittlungsabsicht“ aber nur wenig mit der historischen Realität zu tun hat. Anstatt die historische Vergangenheit sächlich zu rekonstruieren, basiert die Wahl der Inszenierung als Präsentationsmittel vor allem auf einem „Vermittlungs- bzw. Bildungsanspruch“, somit bekommen die praktizierten Inszenierungen einen „interpretativen Charakter“ oder sogar einen manipulativen Charakter,¹⁹³ sowie dieses Kriegsszenario auch vorweisen konnte. Neben diesem Szenario gab es den Abschnitt mit der Darstellung der Gründung der Republik China, welche nach der Meinung des Autors gemäß der eigentlichen historischen Bedeutung dieses Ereignisses unangemessen knapp und schlicht gestaltet war. Denn für diesen Abschnitt gab es lediglich einige kopierte historische Fotos von wichtigen politischen Konferenzen für die Vorbereitung der Staatsgründung und einige darauf bezogene historische Dokumente in Vitrinen, wobei die Führungsrolle von Sun Yat-sen in der Präsentation unterstrichen wurde. Übrigens befand sich dieser Ausstellungsabschnitt in einer sehr ungünstigen Position, bei der es entlang der Wand mehrere Biegungen gab. Aufgrund dieser räumlichen Konstellation wurde die Präsentation zertrennt, demzufolge wirkte die Narration zerstückelt, sodass der betreffende Geschichtsverlauf unsequentiell und konfus wiedergegeben wurde. Für diese mangelhafte Geschichtsdarstellung gibt es vermutlich auch eine Ursache auf der Ebene der Historiographie, da die Gründung der Republik China und die Bedeutung dieses Regimes in der öffentlich vermittelten Historiographie der Volksrepublik bislang nicht als Schwerpunkt behandelt werden und in bisherigen Geschichtsforschungen über diese Themen auch zahlreiche Kontroversen herrschen. Daher steht es zu vermuten, dass die Ausstellungsmacher aus diesen Gründen die Präsentation dieses Ausstellungsabschnitts bewusst stark reduziert und in einer entlegenen Ecke platziert hätten.

Die folgende dritte Einheit dieses Teiles hatte den Titel „Der Misserfolg der Xinhai-Revolution und das Aufkommen der neuen Kulturbewegung“. Dabei gab es zunächst kopierte historische Fotos mit den Darstellungen der bedeutendsten historischen Ereignisse dieses Zeitabschnitts, z.B. die Restauration der Monarchie durch Yuan Shikai (袁世凯 1859–1916) im Jahre 1915 und durch General Zhang Xun (张勋 1854–1923) im Jahre 1917 und die Widerstände der südlichen Provinzen gegen die Herrschaft der Beiyang-Warlords. Auf den Fotos waren fast ausschließlich Figuren von Militärs zu sehen, was durch Bildsemiotik die damalige Militärregierung und Warlordpolitik versinnbildlichen sollte. Als historische Objekte wurden amtliche Dokumente und während der Restauration gebrauchte Beamtenkleidung in Vitrinen ausgestellt. Im nächsten Abschnitt gab es eine Kopie eines Gemäldes, das eine virtuelle Versammlung von wichtigen Vertretern der Bewegung des 4. Mai inszenierte, und eine Tabelle, auf der die verschiedenen Gedankenströmungen dieser Bewegung aufgelistet waren. Als historische Beweise für die Neue Kulturbewegung waren lediglich einige revolutionär orientierte Publikationen in Glasvitrinen ausgestellt, dazu zählten die Exemplare der von Chen Duxiu (陈独秀 1879–1942) 1915 publizierten „Magazine der Jugendlichen“ (*Qingnian Zazhi* 青年杂志). Hier soll man allerdings beachten, dass umstrittene historische Figuren wie Chen Duxiu ohne die Revidierung der Par-

¹⁹³ S. Scholze 2004, a. a. O., S. 150.

teihistoriographie in den letzten Jahren überhaupt nicht öffentlich präsentiert werden dürfen hätten, da diese vorher noch von der Partei offiziell als „Verräter“ kritisiert worden waren.¹⁹⁴ Trotz der großen historischen Bedeutung dieser Kulturbewegung wurde dieser Ausstellungsabschnitt ebenfalls nur sehr kurz und knapp dargestellt. Die Ausstellungszone für das Thema der Gründung der Republik China hatte nur eine Breite von ca. fünf Meter, die Zone über die Neue Kulturbewegung war insgesamt nur ca. drei Meter breit. Offenbar haben die Ausstellungsmacher ebenfalls die intensive Auseinandersetzung mit der hiesigen historischen Thematik bewusst vermieden, damit keine Kontroverse im aktuellen kulturellen Kontext ausgelöst werden kann.

Weiterhin zu beachten ist, dass die Struktur der hiesigen historischen Narration mit der aktuellen öffentlich vermittelten Historiographie der Volksrepublik stets im Einklang stand. Im Gegensatz zum üblichen Sachverhältnis der klassischen Geschichtswissenschaft im Westen, bei der Historiographie immer auf der Forschungsarbeit von historischen Quellen basieren soll,¹⁹⁵ hat die von den Kulturinstanzen der KPCh beaufsichtigte Historiographie bislang eine ganz andere Arbeitsmethode, wobei die Geschichtsforscher in der Regel zunächst gemäß der leitenden Ideologie eine politisch korrekte Struktur der Geschichtsentwicklung als eine Art Drehbuchskript konstruieren müssen, um dann dieses Drehbuch genau zu befolgen, indem sie unter den vorhandenen historischen Quellen nach passenden Materialien suchen, die anschließend als nützliche Beweisstücke für die gezielt konstruierten Geschichtsschreibungen eingesetzt werden. Dabei behaupten die Historiographen zwar, dass sie ebenfalls „wissenschaftliche“ Methodologien anwenden, in der Praxis werden diese jedoch stets durch z.B. den Marxismus-Leninismus und die Mao-Zedong-Ideen reguliert.¹⁹⁶ Daher bemühen sich die Historiographen bei ihren Forschungsaussagen zwar scheinbar um eine gewisse Wissenschaftlichkeit, allerdings handelt es sich dabei eher um eine Art Selbstlegitimation und einseitige Behauptungen,¹⁹⁷ welche dem Kriterium der „intersubjektiven Überprüfbarkeit“ wissenschaftlicher Arbeit nicht entsprechen können.¹⁹⁸ In diesem Sinne spielte die Museumsinstitution dabei die Rolle einer „Hochburg unreflektierter Selbstdarstellung professionell selbstauthorisierter Geschichtsschreibungen“, wobei „das angeblich Reale anhand der fragmentarisch zur Verfügung stehenden Originale und der bewusst gewählten ‚lückenfüllenden‘ Erläuterungen des ‚historischen Zusammenhangs‘ mit Hilfe von Text, Bild, Nachbildung und dem Arsenal ästhetischer Inszenierung dargestellt wird“.¹⁹⁹ Nach Meinung von Rüsen hat eine solche museale Praxis eine markante Einschränkung: „In diesem Falle geht die Offenheit und Vieldeutigkeit historischer Erfahrungen verloren; ein Museum, das dieser Doktrin folgt, präsentiert die offizielle Lehre, und die sinnliche Anschauung der Ver-

¹⁹⁴ S. Weigelin-Schwiedrzik 1993, a. a. O., S. 163f.

¹⁹⁵ Vgl. Michael Zimmermann: *Quelle als Metapher. Überlegungen zur Historisierung einer historiographischen Selbstverständlichkeit*, in: *Historische Anthropologie* 5, 1997, S. 268–287.

¹⁹⁶ Vgl. Rüsen 1994, a. a. O., S. 20; Latour, a. a. O., S. 51.

¹⁹⁷ S. Weigelin-Schwiedrzik 1984, a. a. O., S. 28f.; Vgl. Ning Ke (宁可): *Shenme Shi Lishi Kexue Lilun – Lishi Kexue Lilun Xueke Jianshe Shentao zhi Yi 什么是历史科学理论 – 历史科学理论学科建设探讨之一 (What is the Theory of the Science of History – an Exploration into the Development of a Study Course on the Theory of the Science of History)*, in: *Lishi Yanjiu 历史研究 (Geschichtsforschung)*, Peking Nr. 3, 1984, S. 30f.

¹⁹⁸ S. Popper 1994, a. a. O., S. 3ff, 77ff.

¹⁹⁹ Michael Fehr, *Aufklärung oder Verklärung*, in: Rüsen 1988, a. a. O., S. 125.

gangenheit verliert ihr mediales Eigengewicht in der historischen Deutung.²⁰⁰ In der Tat zählte der Mangel an Offenheit und Vieldeutigkeit der historischen Darstellung zu den auffälligsten Merkmalen der hier vorgestellten Geschichtsausstellung.

Der Titel des dritten Teiles der Ausstellung lautete „Die KPCh hat die schwierige Aufgabe der Realisierung der nationalen Unabhängigkeit und der Befreiung des Volks übernommen.“ Die erste Einheit dieses Teiles hatte folgenden Titel, „Das große Ereignis erstmalig in der Geschichte mit bahnbrechender Bedeutung“. Mit dieser Formulierung – einer klaren Stellungnahme zur ideologischen Wertanschauung – war dabei die Einführung des Marxismus in China gemeint. Am Anfang dieser Einheit gab es große Bildnisse von Marx und Engels, neben ihnen war das in der Geschichtsausstellung der 1960er Jahre bereits eingesetzte Ölgemälde von Vladimir Serov mit der Darstellung von Lenin als Redner auf einer politischen Versammlung zu sehen. Es folgte dann ein langer Abschnitt über das Thema der Entstehung der KPCh. Dabei wurden vor allem zahlreiche kopierte historische Fotos aufgehängt, die die frühesten kommunistischen Aktivisten Chinas präsentieren sollten. Darunter wurden die zwei Hauptführer Chen Duxiu und Li Dazhao (李大钊 1889–1927) besonders hervorgehoben. Wie schon erwähnt durfte Chen während der Mao-Ära in der Geschichtsausstellung noch keinen eigenen Platz finden,²⁰¹ erst vor wenigen Jahren wurde seine historische Rolle in der Historiographie der Partei zögerlich anerkannt, denn aufgrund der seit den 1980er Jahren neu definierten und erweiterten Mao-Zedong-Ideen durften auch die theoretischen Beiträge von anderen ehemaligen Parteiführern untersucht und präsentiert werden.²⁰² An der daneben liegenden Wand gab es die Bildnisse von den Teilnehmern des ersten Parteitags der KPCh im Jahre 1921, darunter auch das Portrait des jungen Maos, der nun nicht mehr von den anderen Personen hervorgehoben war. Daneben wurden noch ein Exemplar vom auf diesem Parteitag verfassten ersten Statut der KPCh und ein Foto des später rekonstruierten Ausflugsboots im Südsee der Stadt Jiaxing ausgestellt, auf dem angeblich der erste Parteitag abgehalten wurde. Dieses berühmte Ausflugsboot wurde durch einen langjährigen Mythisierungsprozess in der öffentlich vermittelten Geschichtsschreibung so populär gemacht, dass es auch durch einen Lektionstext im staatlich geregelten Schulunterricht fast jedem Festlandchinesen bekannt ist. Im bisherigen Bildungswesen der Volksrepublik dringt die Parteihistoriographie stets tief in den alltäglichen Schulunterricht ein, insbesondere in die Fächer Chinesisch, Politik und Geschichte. Bei jeder Stufe ihrer Ausbildung werden die chinesischen Schüler/innen und Studenten/innen immer in politischen Kenntnissen geprüft, wobei die Parteihistoriographie immer eine wichtige Rolle spielt. Sie müssen bei den Prüfungen beweisen, dass sie im vorgegebenen ideologischen Rahmen denken und die Führung der Partei akzeptieren.²⁰³ In diesem Prozess der ideologischen Erziehung hat das Ausflugsboot sich bereits von seiner materiellen Essenz verabschiedet

²⁰⁰ S. Jörn Rüsen: *Für eine Didaktik historischer Museen*, in: Rüsen 1988, a. a. O., S. 15.

²⁰¹ S. Weigelin-Schwiedrzik 1993, a. a. O., S. 163ff.; Weigelin-Schwiedrzik 1984, a. a. O., S. 80ff.

²⁰² Dennoch wurde der eigentliche Grund für die langjährige negative Beurteilung für Chen bislang nicht öffentlich erläutert, nämlich, dass er an dem Machtkampf um die Parteiführung beteiligt war und schließlich scheiterte. Vgl. Goldman 1972, a. a. O., S. 500f.; Edmonds Jr., a. a. O., S. 69–85; Arif Dirlik: *Chinese Historians and the Marxist Concept of Capitalism: A Critical Examination*, in: *Modern China*, Vol. 8, Nr. 1. (Jan.) 1982, S. 105–132.

²⁰³ S. Weigelin-Schwiedrzik 1993, a. a. O., S. 172f.

und sich anschließend in einen Mythos verwandelt, der die metaphorische Wiege der chinesischen kommunistischen Revolution verkörpert und sich als ein mythisches Symbol in die Geschichtsnarration integrieren lässt.²⁰⁴ Deswegen spielte es dabei auch keine Rolle, ob das Ausflugsboot auf dem ausgestellten Foto tatsächlich jenes Boot ist, das 1921 als Tagungsraum gemietet wurde. Denn dieses Boot hat sich als eine mythische Existenz bereits von den materiellen Gesetzen befreit. Genauso wie Roland Barthes sagte, dass der Mythos „eine zweifache Funktion hat: er bezeichnet und zeigt an, er gibt zu verstehen und schreibt vor,“²⁰⁵ verwandelt sich das Boot in ein immaterielles Symbol, welches mythischen Charakter besitzt und dessen Bedeutung historisch und kulturell vorgeschrieben wird, und im hiesigen musealen Kontext durch einen semiotischen Prozess seine Wirkung entfaltet.²⁰⁶ Während Barthes in seinen Forschungen stets versuchte, das Geheimnis der Mythen zu enthüllen, taten die hiesigen Ausstellungsmacher genau das Gegenteil, sie verhüllten die wirkliche Bedeutung der politischen Mythen sorgfältig, damit die Mythen ihre magische Kraft behalten können.²⁰⁷

Die folgende zweite Einheit hatte den Titel „Streben nach dem neuen Weg der chinesischen Revolution“. Auf den hiesigen aufgehängten kopierten historischen Fotos sah man auf einer Seite die Darstellungen der kurzlebigen Kooperation zwischen der *Kuomintang* und der KPCh, auf der anderen Seite die Darstellungen des von Chiang Kai-shek geleiteten Nordfeldzugs gegen die Beiyang-Warlords und der ebenfalls von Chiang geführten Verfolgung gegen die Kommunisten, wobei die Brutalität dieser politischen Aktion durch Hinrichtungsszenen auf den Fotos bewiesen werden sollte. Solche Taten Chiangs wurden direkt durch die Überschrift als „Verrat an der Revolution“ und „Gründung einer reaktionären Herrschaft“ scharf verurteilt, wobei die Ausstellungsmacher abermals ihre eigene politische Position manifestierten. Hier wurde das Schafott, auf dem Li Dazhao 1927 hingerichtet wurde und das in der Geschichtsausstellung der 1960er Jahre bereits gezeigt worden war, erneut als wichtiges historisches Beweisstück verwendet. Aufgrund seiner starken zeichenhaften Aussagekraft wurde das Schafott vom Direktor des Amts für Kulturgegenstand- und Kulturdenkmalschutz Wang Yequi nach der Eroberung Peking 1949 eifrig gesucht. Nachdem das Schafott schließlich in einem Gefängnis entdeckt worden war, wurde es fortwährend in den Geschichtsausstellungen als eine bedeutende Reliquie des kommunistischen Märtyrertums eingesetzt. Wie fast jede Reliquie der christlichen Märtyrer sollte das Schafott auch gleichzeitig die Tugend der Heiligen (hier der „Revolutionäre“) und die Sünde der Ketzer (hier der „Konterrevolutionäre“) symbolhaft verkörpern, daher besitzt es wie die alten Reliquien auch einen stark ambivalenten Charakter.²⁰⁸ Als ein mythisches Zeichen erhielt das Schafott im semiotischen System des musealen Kontexts wieder eine neue symbolische Bedeutung und verwandelte sich somit in ein neues kulturelles Konstrukt des aktuellen Zeichensystems. Die in der Ausstellung intensiv gepflegten mythischen Zeichen, wie das gerade erwähnte Ausflugsboot und

²⁰⁴ Vgl. Barthes 1983, S. 147f.

²⁰⁵ Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, (Deutsch von Helmut Scheffel), Frankfurt/M. 1964, S. 96.

²⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 88.

²⁰⁷ S. ebd., S. 7.

²⁰⁸ S. Hung, a.a.O., S. 914ff.

Schafott, müssen ihre Aussagekraft auch durch ihre Bekanntheit unter dem Publikum garantieren, denn Zeichen existieren nur, wenn sie von einer Gemeinschaft „anerkannt“ sind.²⁰⁹ Dafür mussten sie sich zwangsläufig durch Verbreitungs- und Vermittlungsbemühungen fest in gesellschaftlichen Wahrnehmungsstrukturen und Beziehungen eingliedern. Bei den hiesigen Beispielen vom Ausflugsboot und Schafott kann man den kompletten Vorgang dieses Zeichenprozesses gut beobachten, wobei sie zuerst durch eine intensive Verbreitung und Vermittlung in öffentlichen Kulturinstitutionen an Bekanntheit gewannen, dann in den gesellschaftlichen Kontext eingegliedert wurden und sich abschließend als anerkanntes Zeichen im gängigen semiotischen System etablierten, wobei die aus diesem Zeichenprozess produzierten semiotischen Bedeutungen von ihnen schließlich nur wenig mit der historischen „Realität“ zusammenhängen.

Im nächsten Abschnitt der Ausstellung gab es zunächst zwei Kopien von Ölgemälden mit den bildlichen Darstellungen des sog. Herbsternernte-Aufstandes und des Nanchang-Aufstandes im Jahre 1927, was zugleich die Geburtsstunde der Roten Armee war. Unter den Bildern gab es einige kopierte historische Fotos der damaligen Orte dieser Aufstände. In der nebenstehenden Glasvitrine wurden die erste handgenähte Rote Flagge und die primitiven Waffen der Roten Armee als historische Beweisstücke ausgestellt, welche die damalige Ressourcenknappheit und schwierige Lage der Armee symbolisch veranschaulichen und unterstreichen sollten. Es folgten kopierte alte Fotos, welche die von Kommunisten auf dem Land aufgebauten Stützpunktgebiete darstellten. Daneben war ein großformatiges Ölgemälde mit der Darstellung der Soldaten der Roten Armee aufgehängt, die im Bild gerade Eigentumsurkunden verbrannten und Äcker an die Bauern verteilten, mit der Erwartung, dass die Rote Armee Unterstützung von den Bauern erhalten könnte (s. Abb. 7). Im Bild sah man die Soldaten in siegreicher Pose und jubelnde Bauern um das Feuer positioniert, welche sich gemeinsam in einer fast karnevalsartigen Stimmung befanden. Bei der Verwendung von Kunstprodukten als Exponate mit der Funktion eines historischen Beweisstückes achteten die Ausstellungsmacher hier scheinbar oft nicht auf den kategorischen Unterschied zwischen Artefakt und Kunstwerk als Ausstellungsobjekt. Während Kunstwerke normalerweise vornehmlich „als ästhetische Objekte“ betrachtet und „als Metaphern gelesen“ werden, werden Artefakte hingegen in erster Linie als „Repräsentationen im Kontext einer spezifischen Kultur wahrgenommen“.²¹⁰ In dieser Ausstellung wurden Kunstwerke jedoch oft undifferenziert als Artefakt behandelt. Im Beispiel des gerade erwähnten Ölgemäldes stammt das Kunstwerk, das vom Maler Yin Rongsheng (尹戎生) 1974 fertig gestellt wurde und den damaligen typischen malerischen Stil der sog. revolutionären Romantik besitzt, gar nicht aus der vom ihm dargestellten Epoche, daher besitzt das Werk eigentlich keine originale Aura der 1920er und 1930er Jahre und darf im Grunde auch nicht als historische Quelle für diese frühe Epoche dienen. Stattdessen kann das Werk mit seiner hoch dramatisierten ästhetischen Darstellung nur eine politisch motivierte Inszenierung mit dem Charakter eines während der Kulturrevolution produzierten Bildes vertreten, was wiederum vor allem die

²⁰⁹ S. Barthes 1988, a. a. O., S. 21.

²¹⁰ S. Scholze 2010, a.a.O., S. 135.

soziale und politische Lage der Kulturrevolution widerspiegelt, aber nicht überzeugend mit dem von ihm dargestellten Ereignis der früheren Kriegszeit in Verbindung gebracht werden kann. Somit hat der Autor durchaus Grund zu vermuten, dass die Ausstellungsmacher den Unterschied zwischen Artefakt und Kunstwerk bewusst verschleiert hätten, um ihre ästhetischen und ideologischen Intentionen bei der musealen Vermittlung zu verbergen. Im Grunde genommen können die meisten unter der Förderung der Kulturinstanzen der Volksrepublik produzierten „Geschichtsmalereien“ nicht als zuverlässige Geschichtsquelle betrachtet werden, stattdessen handeln sie sich überwiegend um künstlerische Fiktionen und Fantasien.²¹¹ Diesem Gemälde schlossen sich kopierte alte Fotos mit Darstellungen der in der Provinz Jiangxi gegründeten sog. Chinesischen Sowjetrepublik und deren Führungsfiguren, Infrastruktur und Armee an, wobei die Darstellungen von der aufgebauten Landwirtschaft und dem Bildungswesen gezielt hervorgehoben wurden. Im nächsten Abschnitt der Ausstellung wurde der legendäre Lange Marsch präsentiert, der sich bereits durch einen langjährigen Mythologisierungsprozess zu einem gewichtigen Bestandteil der Entstehungsmythen der KPCh und einem Synonym für die revolutionären Heldenhaftigkeit der Roten Armee in der Geschichtsnarration der Volksrepublik entwickelt hat. Solche Bemühungen der Mythenbildung haben vor allem die Aufgabe, in der historischen Vergangenheit nach der Legitimation der aktuellen Machtstellung zu suchen.²¹² Denn nach der These von Barthes heißt das eigentliche Prinzip des Mythos: „Er verwandelt Geschichte in Natur.“²¹³ Somit konnten die Ausstellungsmacher diejenigen Geschichtserzählungen, welche eigentlich auf mythischer Aussage basieren, in der musealen Darstellung einfach als natürliche Gegebenheiten erklären oder als „unbestrittene Wahrheiten“ bezeichnen. Aber der „Mythos wird als ein Faktensystem gelesen, während er doch nur ein semiologisches System darstellt.“²¹⁴ In diesem Sinne gelten die Bildung und Pflege eines semiologischen Systems mit mythischer Funktion als äußerst effektive Methode, um ein eigenes Aussagesystem in öffentlichen Diskursen zu rechtfertigen und anschließend durchzusetzen.²¹⁵ Die als historische Beweisstücke dienenden, von der Roten Armee während des Langen Marsches mitgeführten schlichten Gebrauchsgegenstände, wie auf Holztafeln geschnitzte revolutionäre Slogans, Waschbecken und Tassen aus rohem Metall, als Salzersatz gebrauchte Steine und schäbige Petroleumlampen, sollten hier die schwierige Lage und die große Bedrängnis, in der die Partei und die Rote Armee sich inzwischen befanden, abermals symbolhaft verdeutlichen (s. Abb. 8). Mit anderen Worten: Diese historischen Gegenstände sollten dazu dienen, die als Fakten gelesenen mythischen Aussagen zu untermauern. Weil diese Gegenstände bei der musealen Präsentation meistens von den Ausstellungsmachern weder mit konkreten historischen Ereignissen noch mit klar identifizierbaren Individuen in Verbindung gebracht wurden, konnten sie auch nicht in irgendeinem konkreten historischen Vorgang narrativ verortet werden. Somit konnten

²¹¹ Solcher fiktionaler Charakter der sog. „Geschichtsmalereien“ ist keine spezielle Erscheinung in China, sondern eine weitverbreitete Tradition in vielen Ländern. Vgl. Michael Maurer 1994, a. a. O., S. 62, 85.

²¹² Vgl. Weigelin-Schwiedrzik 1984, a.a.O., S. 97f.

²¹³ S. Barthes 1964, S. 113.

²¹⁴ Ebd., S.115.

²¹⁵ Denn „die Semiologie hat uns gelehrt, dass der Mythos beauftragt ist, historische Intention als Natur zu gründen, Zufall als Ewigkeit.“ S. ebd., S. 130.

sie auch nur als Zeichen fungieren und beim semiotischen Zeichenprozess in erster Linie für andere stark verallgemeinerte Bezugsobjekte – hier die Partei und die kommunistischen Revolutionäre – und mit politischen und mythischen Aussagen schwer beladenen Interpretanten stehen, anstatt für die beim Repräsentamen gezeigten konkreten historischen Gegenstände selbst zu sprechen.²¹⁶ Daneben sah man die aufgehängten Bildnisse der wichtigen Führer der Roten Armee, wobei das Portrait Maos bereits durch seine besondere Größe und Position hervorgehoben wurde, was seine derzeitige konkurrenzlose Machtposition versinnbildlichen sollte.

Der Titel der dritten Einheit hieß „das Rückgrat des Antijapanischen Kriegs der gesamten Nation“. Am Anfang dieser Einheit gab es mehrere kopierte alte Fotos mit Darstellungen der japanischen Invasion in China, sie zeigten verschiedene Kriegsszenen, mehrere Massaker und die als „Einheit 731“ genannte berüchtigte Einrichtung, die chinesische Kriegsgefangene und Zivilisten für Menschenversuche missbrauchte. Dabei wurde die Grausamkeit der japanischen Armee durch die Auswahl der historischen Darstellungen gezielt betont. Auf der Basis solcher Repräsentamen sollten das hiesige Bezugsobjekt – die japanischen Invasoren – durch Interpretanten als eine Art Kollektiv-Bösewicht verurteilt werden, der wiederum für die damalige negative gesellschaftliche Entwicklung hauptverantwortlich sein sollte. Hier tauchte die schon erwähnte binäre Struktur der Geschichtsnarration wieder auf, allerdings wurden die früheren Kolonialmächte durch die Japaner ersetzt, somit entstand eine neue politische und kulturelle Gegenüberstellung von „Chinesen“ und „Japanern“, von Verteidigern und Invasoren und anschließend von „Guten“ und „Bösen“, wobei die Japaner hier als neue Schuldige definiert wurden. Neben den Darstellungen der Untaten der Japaner gab es dann Fotobeweise für den Zwischenfall von Xi’an im Jahre 1936 und die Fotos von zwei Protagonisten dieses Zwischenfalls – General Zhang Xueliang (张学良 1901–2001) und General Yang Hucheng (杨虎城 1893–1949) – die zusammen Chiang Kai-shek festnahmen und von ihm forderten, ein Waffenstillstandsabkommen mit den Kommunisten zu unterzeichnen. Es folgten kopierte alte Fotos mit Darstellungen der sog. Zweiten Einheitsfront der Nationalisten und Kommunisten und der in die sog. „8.-Route-Armee“ umbenannten Roten Armee, die nun die Uniform der Nationalisten trug und an die Kriegsfront geschickt wurde. Ein an der Wand angebrachtes großes Foto Maos zeigte, wie er 1936 in Yan’an sein Werk über die militärische Strategie gegen Japan „*Lun Chijiuzhan* (Über den langwierigen Krieg 论持久战)“ verfasste. In der Glasvitrine unter dem Foto waren mehrere verschiedene Ausgaben dieses Werkes ausgestellt, um den breiten Einfluss seiner Strategie zu betonen. Es folgten mehrere kopierte alte Fotos mit Darstellungen der Kriegsszenen, auf diesen sah man aber meistens nur die Militäreinsätze der 8.-Route-Armee und der Partisanen. Lediglich drei Fotos stellten die Armee der Nationalisten dar, entsprechend wurden für die von der Armee der Nationalisten geführten Schlachten auch nur sehr wenige historische Objekte ausgestellt, dazu zählten z.B. ein Stück Mauer einer Moschee, welche nach der Schlacht von Taier Zhuang 1938 zahlreiche Schusslöcher aufwies. Als Bezugsobjekt wurden die chinesischen Armeen durch Interpretanten als heldenhafte Krieger geschildert, wobei die Armee der Kommunisten und die Armee der Na-

²¹⁶ Vgl. Scholze 2004, a.a.O., S. 122f.; Clifford, a.a.O., S. 137.

tionalisten bei der Darstellung jedoch ganz unterschiedlich behandelt wurden, was im Grunde nicht dem wirklichen historischen Verlauf des Krieges entsprechen konnte, weil die Armee der Nationalisten die meisten Hauptschlachten gegen die Japaner führte und auch die meisten gefallenen Soldaten hatte. Ihre Verdienste wurden in dieser Ausstellung zum großen Teil verheimlicht, was wiederum auf die historische Auffassung der Parteihistoriographie der KPCh zurückgeführt werden kann.²¹⁷ Stattdessen konnten die Besucher von der musealen Darstellung nur den Eindruck bekommen, dass der Antijapanische Krieg überwiegend von der KPCh geleitet und durch die Kämpfe der 8.-Route-Armee und der Partisanen gewonnen wurde. Dieses durch bewusste Betonung und Auslassung von historischen Materialien erzielte, manipulierte Ergebnis der musealen Wahrnehmung wurde durchaus von den Ausstellungsmachern erwartet. Als Hintergrundbild dieses Abschnittes diente eine Nachbildung von einem aus dem Denkmal für die Volkshelden auf dem Platz des himmlischen Friedens stammenden Relief mit einer Darstellung des antijapanischen Guerillakriegs. Obwohl die Künstler dabei durch ästhetische Aufmachungen die Wachsamkeit und Tapferkeit der chinesischen Soldaten gepriesen hatten, welche alle als idealisierte Figuren kunstvoll gestaltet wurden, hatte diese Darstellung jedoch wie jene stark inszenierten „Geschichtsmalereien“ nicht viel mit der historischen „Realität“ zu tun.

Der nächste Ausstellungsabschnitt beschäftigte sich mit der Darstellung des politischen und sozialen Lebens in Yan'an während der Kriegszeit. Hier gab es kopierte alte Fotos mit den Darstellungen der großen Produktionskampagne, den berühmten Reden Maos über Literatur- und Kunstarbeit und Gruppenbilder der Parteiführer. Yan'an wurde hier von den Ausstellungsmachern ausdrücklich als die „Führungszentrale des Antijapanischen Kriegs“ bezeichnet, was wiederum eine politische Aussage mit klarer Zuneigung war. Aufgrund dieser durch die politische Mythenbildung hinzugewonnenen Aureole entwickelte sich Yan'an später zu einem Heiligtum der kommunistischen Revolution und zugleich einem festen Bestandteil der Entstehungsmythen der KPCh. Ein paar Schritte weiter folgten mehrere kopierte Holzschnitte aus der Yan'an-Zeit, welche vor allem das Sozialleben in Yan'an positiv darstellen sollten und zugleich den Ausgangspunkt der Tradition der chinesischen kommunistischen Bildpropaganda bildeten.²¹⁸ Hier verwischten die Ausstellungsmacher die Grenze zwischen Artefakt und Kunstwerk abermals und Kunstprodukte wurden wieder als historische Quelle verwendet. Obwohl solche Holzschnitte tatsächlich in der Kriegszeit produziert wurden und auch die damalige historische Aura besaßen, waren sie aufgrund ihrer besonderen ästhetischen Gegebenheiten (darunter vor allem der Stil des sog. revolutionären Optimismus) und einer starken Zeichenhaftigkeit, ebenfalls nicht in der Lage, die historische „Realität“ sachlich wiederzugeben.

Danach folgte der Abschnitt mit dem Titel „Glorreicher Sieg des Antijapanischen Kriegs“. Interessanterweise fing die Darstellung mit den Bildern von Szenen des siebten Parteitags der KPCh im Jahre 1945 und den Fotos der Parteiführer an. Durch einen semiotischen Zeichenprozess wurde das Bezugsobjekt – die KPCh und deren Führer – bei der Entwicklung von Interpretanten mithilfe einer diagrammatischen

²¹⁷ Vgl. Weigelin-Schwiedrzik 1984, S. 62.

²¹⁸ S. Hongyu Liu: Sozialistische Bildpropaganda in China zwischen 1949 und 1979, Saarbrücken 2008, S. 13–16.

Transformation der ikonischen Bedeutung als die Protagonisten dieser Siegesfeier geschildert, die sich aufgrund ihrer hervorgehobenen zentralen Positionen in der Bildardarstellung scheinbar um das Vaterland die meisten Kriegsverdienste erworben hätten. Bei dieser Darstellung konnten die Besucher eventuell auch den Eindruck bekommen, dass der Kriegssieg durch diesen Parteitag offiziell geklärt worden wäre, was der tatsächlichen historischen Gegebenheit nicht entspricht.²¹⁹ Im Vergleich zu der würdevollen Inszenierung dieses Parteitags erschienen die folgenden kopierten Fotos mit Darstellung der offiziellen Kapitulation der japanischen Armee fast schon relativ nebensächlich. Als historische Beweisstücke waren zahlreiche japanische Militärschwerer in Vitrinen ausgestellt, die als Kriegsbeute der japanischen Armee entrisen worden waren und auf semiotischer Ebene die Bezwingung und Entwaffnung der Feinde symbolisieren sollten. Dabei lässt sich zusammenfassend konstatieren, dass die Ausstellungsmacher sich bei der bisherigen Geschichtserzählung unverhältnismäßig intensiv mit Kriegsereignissen beschäftigten und somit die Geschichtsdarstellung in gewissem Sinne fast zu einer Darstellung der Kriegsgeschichte machten und die Darstellungen der anderen Gesellschaftsbereiche insgesamt verhältnismäßig vernachlässigten. Was könnte der Grund für diese Vorliebe für Kriegsdarstellung sein? Nach Meinung des Autors könnte dabei folgende strategische Überlegung eine wichtige Rolle gespielt haben, nämlich, dass die Ausstellungsmacher dadurch die KPCh, die sich in ihrer Frühgeschichte fast ununterbrochen in kriegerische Auseinandersetzungen einmischte, als eine kriegerische Siegermacht präsentieren und somit die Machtstellung der Partei legitimieren wollte.²²⁰ Und in der Tat ergriff die KPCh ihre Macht in der politischen Praxis auch überwiegend durch kriegerische Mittel. Dieses narrative Merkmal der Betonung der Darstellung von Kriegsereignissen übernahmen die Ausstellungsmacher fast unverändert von den frühen Geschichtsausstellungen der Vorgänger des Nationalmuseums.

Die vierte Einheit dieses Teils hatte den Titel „Streben nach dem neuen China“. Am Anfang gab es ein kopiertes Gruppenfoto von Mao und Chiang, das während der Chongqing-Verhandlung im Jahre 1945 aufgenommen wurde. Bei dieser photographischen Darstellung wurden weder ein persönlicher Umgang noch eine private Beziehung zwischen den beiden Figuren repräsentiert, stattdessen wurde vor allem eine verschärfte Rivalität zwischen ihnen durch ihre angespannten Körperhaltungen und starre Mimik angedeutet, welche wiederum symbolisch auf die angespannte Beziehung zwischen den von ihnen vertretenen Parteien hinwies. In der dadurch ausgelösten, ebenfalls angespannten Atmosphäre konnte man kaum einen Hauch von Friedensbereitschaft bemerken, was auch den Grundton der Geschichtsdarstellung bestimmte. Es folgten kopierte alte Fotos mit Darstellungen der sozialen Krisen im Einflussgebiet der *Kuomintang*, dabei waren hauptsächlich ausgewählte Szenen von Unruhen und Elend zu sehen, z.B. von Polizisten zusammengeschlagene Demokraten

²¹⁹ Die Darstellung des Antijapanischen Kriegs und die hervorgehobene Führungsrolle der KPCh im Krieg wurden in den letzten Jahren immer häufiger in den offiziellen politischen und erzieherischen Diskursen eingeführt, um die Machtposition der KPCh zu rechtfertigen. S. Mitter 2000, a.a.O., S. 293.

²²⁰ Vgl. Denton 2007, a.a.O., S. 7; Klaus Kösters: *Arminius und die Varusschlacht – wie man einen Mythos macht*, in: Martina Padberg, Martin Schmidt (Hrsg.): *Die Magie der Geschichte - Geschichtskultur und Museum*, Bielefeld 2010, S. 152.

und Studenten, Hungersnot, starke Inflation und bankrotte Unternehmen. Hier wurde das im ersten Teil der Ausstellung bereits verwendete narrative Muster der negativen Darstellung des gesamten Gesellschaftslebens wieder eingesetzt, wobei die Ausstellungsmacher mit stark übertriebener Theatralik die gesamte Lage im Einflussgebiet der *Kuomintang* (oder dem sog. „Weißen Gebiet“) pauschal als katastrophal und aussichtslos zu schildern versuchten (s. Abb. 9). Nicht zuletzt gab es bei diesem Ausstellungsabschnitt wieder eine binäre Struktur der Geschichtsnarration, wobei die Ausstellungsmacher nicht mehr eine Gegenüberstellung von kulturellem „Eigenen“ und „Fremden“ oder von „Chinesen“ und „Ausländern“ konstruierten, sondern eine Gegenüberstellung der beiden rivalisierenden einheimischen politischen Fronten, die sich wiederum in vehementer Konfrontation zwischen der KPCh und der *Kuomintang*, zwischen Mao und Chiang, zwischen dem sog. „Roten Gebiet“ und dem sog. „Weißen Gebiet“ und zwischen dem sog. „neuen China“ und dem sog. „alten China“, was wiederum auf die ideologische Struktur der Volksrepublik mit stark vereinfachten dualistischen Schemata zurückführbar ist, wobei es jeweils nur eine „politisch korrekte“ Ideologie geben soll, deren Gegenüber dann unbedingt bekämpft werden muss. Anschließend sollten dadurch wieder neue kulturelle „Eigene“ und „Fremde“ konstruiert werden, wobei die Front der *Kuomintang* als die „Fremden“ angesehen werden sollte. Durch solche immer weiter fortgesetzten diagrammatischen Transformationen im semiotischen Zeichenprozess wurde die politische Front der *Kuomintang* in der musealen Präsentation nicht nur negativ bewertet, sondern auch als Feind des Volkes verurteilt, wobei Chiang anschließend als der Staatsfeind Nr. 1 angesehen wurde und seine politische Linie als reaktionär bezeichnet wurde. In einem solchen narrativen Kontext wurde das gerade erwähnte Gruppenfoto von Mao und Chiang, das in Geschichtsdarstellungen der Volksrepublik viel zitiert wurde, oft als eine hochdramatische Szene mit metaphorischer Bedeutung des politischen Duells interpretiert, wobei das Selbstbewusstsein Maos – die Hauptfigur von der Seite der „Guten“ und der „Eigenen“ – bei der Vermittlung stark gepriesen wurde, während Chiang als sein Gegenspieler und das Hauptsymbol der Despotie und Bosheit verteufelt wurde. In diesem Sinne verwandeln sich die Figuren von Mao und Chiang beim jeweiligen semiotischen Zeichenprozess in symbolhafte Zeichen mit politischen Botschaften. Entsprechend wurden die Lesarten der Konnotationscodes dieser Zeichen auch kulturell und historisch geregelt, während die Deutungen dieser Codes auch von dem kulturellen kollektiven Gedächtnis der Besucher unterstützt wurden.²²¹ Weiter gab es kopierte alte Fotos mit Darstellungen der Kriegsszenen des Bürgerkriegs zwischen den Nationalisten und den Kommunisten, der in der Geschichtsschreibung der Volksrepublik als der sog. „Befreiungskrieg“ bezeichnet wird. Dort war auch ein inszeniertes historisches Szenario errichtet, auf der Rückwand dieses Szenarios mit zusammen montierten historischen Fotos wurde gezeigt, wie Bauern inzwischen für die kommunistische Armee Kriegsverpflegungen produzierten und Kriegsmaterialien an die Front transportierten. Im Vordergrund waren viele gemäß historischen Vorbildern nachgebaute Kriegsmaterialien – Schuhe, Kleider, Bettdecken, usw. – in einigen ebenfalls nachgebildeten Körben und kleinen Holzkarren haufenweise abgelegt (s. Abb. 10).

²²¹ Vgl. Barthes 1990, S. 23f.

Solche zusammengestellten leblosen Gegenstände schienen im ersten Augenblick zusammenhanglos und strukturlos zu sein. Obwohl ihre Formen den historischen Vorbildern ähnelten, wirkten sie aber als nagelneue Produkte im Erscheinungsbild nicht wirklich authentisch und konnten daher keine überzeugende Verbindung zu den historischen Szenen an der Rückwand knüpfen. Deswegen kann man diese Art von Inszenierung nur als gescheitert bezeichnen. Nach Meinung des Autors sollte dieser misslungene Versuch darauf zurückzuführen sein, dass die Ausstellungsgestalter lediglich eine banale jetzige Realität als Scheinbild der historischen „Realität“ schufen, anstatt einer plausiblen Inszenierung der historischen „Realität“. Wie Gernot Böhme zusammenfasste: „Etwas oder jemanden inszenieren bedeutet, ein Arrangement zu schaffen, das sein Erscheinen ermöglicht und durch Korrespondenzen steigert.“ Dabei sollten die Inszenierungen eine neue eigene Welt erschaffen und den inszenierten Dingen einen besonderen Wert verleihen, erst dann könnten die dadurch im Wert „gesteigerten“ Dinge sich in bedeutungsgeladene Symbole oder Images verwandeln.²²² Aber die hiesigen Gegenstände waren nicht in der Lage, neben ihrer eigenen materiellen Erscheinung eine neue symbolische Erscheinung zu schaffen, daher konnten sie von den Besuchern maximal als Nachbildungen der historischen Objekte wahrgenommen werden, statt als ein rekonstruiertes historisches Szenario mit dessen eigener historischen Welt als Erscheinung.

Es folgte ein großformatiges Ölgemälde mit der Darstellung der Eroberung der Präsidentenresidenz in Nanjing im Jahre 1949. In diesem Bild, das wiederum den typischen Stil der sog. revolutionären Romantik besitzt und von Chen Yifei (陈逸飞) und Wei Jingshan (魏景山) 1977 fertig gestellt wurde, kletterten die Soldaten der Volksbefreiungsarmee auf das Dach der Residenz, in heroischen Posen rissen sie die Fahne der *Kuomintang*-Regierung herunter und ersetzten sie durch die rote Fahne der Kommunisten. Diese hochdramatische Szene basiert ebenfalls nicht auf einer realen historischen Grundlage, stattdessen entsprang sie überwiegend der künstlerischen Fantasie. An keiner Stelle machten die Ausstellungsmacher aber hierzu eine entsprechende Anmerkung. Somit wurden Artefakt und Kunstwerk hier abermals verwechselt. Als nächstes wurde die Vorbereitung für die Gründung der Volksrepublik dargestellt. Dazu dienten kopierte alte Fotos mit Darstellungen der politischen Konferenzen für die Vorbereitung der Staatsgründung, Gruppenbilder der wichtigen politischen Persönlichkeiten und ein hervorgehobenes Bildnis Maos bei einer politischen Rede. Unter dem Bildnis Maos befand sich ein Zitat seiner politischen Anweisung mit dem Charakter eines Siegesmanifestes. Hinter einer Biegung waren an einer großen weißen Wand viele während eines öffentlichen Wettbewerbs gesammelte Entwürfe für die neue Nationalflagge der Volksrepublik angebracht. In der Mitte der Ausstellungshalle war ein großes historisches Szenario zu sehen, das die Zeremonie der Gründung der Volksrepublik darstellen sollte (s. Abb. 11). Dort war ein Teil des Überbaus vom Tor des Himmlischen Friedens nachgebildet, dabei gab es dicke rote Säulen, eine Balustrade aus weißem Marmor und große rote Laternen. Vor den Treppen waren vier Mikrofone in der damaligen Form nachgebaut und hingestellt, die rote Rückwand war in Form einer riesigen Nationalflagge der Volksrepublik gestaltet. An der Wand war das

²²² S. Böhme 2001, S. 121.

in der Geschichtsausstellung der 1960er Jahre bereits benutzte Ölgemälde von Dong Xiwen mit der historischen Szene der Zeremonie der Staatsgründung aufgehängt. In der Mitte des Bildes sah man Mao auf dem Tor des Himmlischen Friedens vor Mikrofonen stehend. Mit einem Blatt in den Händen rief er den neuen Staat aus. Mit zustimmenden Mienen standen andere hochrangige Politiker hinter ihm und konzentrierten ihre Blicke auf den Führer. Im Hintergrund sah man den Platz des Himmlischen Friedens, der gerade von einer Parade des Militärs und der Bürger bespielt wurde. Rot war die bestimmende Farbgebung der gesamten bildlichen Gestaltung, welche die Tradition der kommunistischen Revolution symbolisieren sollte. Die vielen roten Farbflächen erzeugten gemeinsam eine feierliche Stimmung und dadurch eine kalkulierte theatralische Inszenierung, die dieses historische Ereignis wiederum durch mehrfach übersteigerte Intensität und Dramaturgie so majestätisch rekonstruierte, dass diese stark mythologisierte Szene mitsamt ihren gesamten Symboliken fest in den Entstehungsmythen der KPCh eingeschlossen wurde. Obwohl dieses Szenario aufwendig aufgebaut war, schien dessen Konstruktion aber wenig durchdacht zu sein. Viele Elemente wie die Mikrophone und die Balustrade tauchten wiederholt im realen und bildlichen Raum auf, was leicht bei der Wahrnehmung zur Verwirrung führen und die Vollständigkeit und Einheitlichkeit des Erscheinungsraums schwächen konnte. Wenn man diese Darstellung der Gründung der Volksrepublik mit der vorherigen knappen Darstellung der Gründung der Republik vergleicht, dann begreift man leicht, auf welche politische Front die Ausstellungsmacher den Akzent der Geschichtspräsentation setzten.

Die Begriffe Tradition und Überrest der Quellenkritik wurden vom Historiker Gerd Krumeich für die Museumsforschung als sog. *Objets souvenirs* und *Objets laissés* adaptiert, welche wiederum als etwa Erinnerungsstücke und zurückgelassene Sachen verstanden werden können.²²³ Im Museum wandeln sich die Ausstellungsobjekte tendenziell von *Objets laissés* zu *Objets souvenirs* und verlieren ihre ursprüngliche Nutzung und denotative Bedeutung.²²⁴ Anschließend verwandeln sie sich durch den Musealisierungsprozess in rein symbolische Zeichenträger und erhalten den Zugang zum kulturellen kollektiven Gedächtnis.²²⁵ Die hiesigen ausgestellten historischen Objekte wurden von den Ausstellungsmachern fast ausschließlich als *Objets souvenirs* behandelt, weil sie sich längst nicht mehr auf ihren ursprünglichen Entstehungskontext bezogen, sondern auf den neu konstruierten narrativen Kontext. Somit wurde ihre Authentizität oft beeinträchtigt, um ihre narrative Aussagekraft zu steigern, daher gelten *Objets souvenirs* nicht als verlässliche Quellen, sondern sind nur als „Funktion ihres Kontextes“ von Wert.²²⁶ Wenn die Besucher aus einer „postheroischen Gesellschaft“ in einer Ausstellung *Objets souvenirs* mit ikonologischer Bedeutung des alten

²²³ S. Thiemeyer 2010a, S. 76.

²²⁴ Vgl. Susan M. Pearce: *Collecting reconsidered*, in: dies. (Hrsg.): *Interpreting Objects and Collections*, London: Routledge 1994, S. 193–204.

²²⁵ S. Thiemeyer 2010a, S. 76; Vgl. Gottfried Korff, *Trench Art. Projektnotizen zur Kreativität des Schützengrabens*, in: *Kleines aus dem Großen Krieg. Metamorphosen militärischen Mülls. Ausstellungskatalog*, Tübingen 2002, S. 10; Aleida Assmann: *Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien*, in: Kurt Wettengl (Hrsg.): *Das Gedächtnis der Kunst – Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*, Frankfurt/M. 2000, S. 21–27.

²²⁶ S. Rainer Rother: *Die bittere Wahrheit hinter dem propagierten Schein. Bilder des Ersten Weltkriegs*, in: ders. (Hrsg.): *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges. Ausstellungskatalog*, Berlin 1994, S. 9.

Heldenkultes betrachten, werden die ehemaligen rhetorischen Strategien bei ihrer Wahrnehmung schon nicht mehr richtig funktionieren, weil die Besucher bei aktueller Erkenntnislage die ursprünglichen politischen Botschaften solcher alten Narrationen bereits durchschauen und somit gleich dekonstruieren können.²²⁷ Weil die heutige Volksrepublik im Großen und Ganzen weder in eine „postheroische Gesellschaft“ noch in eine pluralistische Gesellschaft übergegangen ist, werden die ikonologischen Traditionen des revolutionären Heldenkultes und Märtyrertums in der aktuellen musealen Darstellung weiter befolgt.

Der Titel des vierten Teiles der Ausstellung hieß „Der Aufbau des neuen sozialistischen Chinas.“ Die erste Einheit dieses Teils hatte den Titel „Das chinesische Volk ist aufgestanden!“ Am Anfang dieser Einheit wurde die Zeremonie der Gründung der Volksrepublik nochmals durch Fotomaterial dargestellt, dabei spielte die bildliche Darstellung Maos die zentrale Rolle. Als historische Objekte befanden sich hier die erste Staatsflagge, das Staatswappen und die Nationalhymne der Volksrepublik, Mikrophone und Salutkanonen, welche während der Zeremonie der Staatsgründung gebraucht wurden, und Siegel und Schilder der neuen Zentralregierung. Im folgenden Abschnitt gab es die Darstellungen der Konsolidierung des neuen Regimes. Durch mehrere kopierte alte Fotos wurden die wichtigen historischen Ereignisse dargestellt, darunter z.B. die Eroberung der Hainan-Insel und Tibets, die Liquidierung der restlichen „Reaktionäre“ auf dem Festland, der Koreakrieg und das Bündnis mit der Sowjetunion. All diese Ereignisse wurden als großer Erfolg bezeichnet. Der nächste Abschnitt beschäftigte sich mit den Darstellungen, die die Behauptung beweisen sollten, dass das chinesische Volk nun der Herr des eigenen Landes geworden sei. Es wurden durch kopierte alte Fotos historische Szenen gezeigt, wie die Bürger am Volkskongress teilnahmen und Wahlrecht erhielten, die Bauern eigenes Ackerland bekamen und die Arbeiter sich in eigenen Gewerkschaften organisierten (s. Abb. 12). Bei diesen Fotos konnte man aber beobachten, dass ihre Bildprogramme von Fotografen gezielt entworfen oder sogar inszeniert wurden, weil ihre Bildresultate offenbar bereits mit der Bildidee und -intention begannen. Sie wurden zwar als dokumentarisch-objektivierende Fotografie bezeichnet, in Wirklichkeit wurden sie jedoch meistens subjektiv arrangiert, kanalisiert und anschließend manipuliert, um bestimmte intendierte Aussage zu vermitteln. Solche Fotos wurden durch ähnliche Verfahren wie bei der Produktion von Malereien, Werbungen oder Filmen hergestellt und mit zahlreichen ästhetischen und semiotischen Elementen beladen, daher können sie eigentlich nicht als dokumentarische oder journalistische Fotos betrachtet werden.²²⁸ Obwohl viele durch derartige „inszenierte Fotografie“ produzierte Fotos auch in vorherigen Teilen der Ausstellung vorzufinden waren, tauchten sie aber nur vereinzelt auf. In diesem Abschnitt jedoch schienen nahezu alle ausgestellten Fotos einen mehr oder weniger inszenierten Charakter zu besitzen. Während die Ausstellungsmacher für die Darstellung der früheren Epochen aufgrund des Mangels an historischen Quellen

²²⁷ S. Thiemeyer 2010a, S. 77f.

²²⁸ Vgl. Wlfrid Wiegand (Hrsg.): Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst, Frankfurt/M. 1981.

zwangsläufig Fotomaterialien aus „fremden Quellen“ entleihen mussten, durften sie für die Epoche der Volksrepublik dann Fotomaterialien aus reichlich vorhandenen „eigenen Quellen“ auswählen, welche inzwischen unter der Aufsicht der Kulturinstanzen massenhaft produziert worden sind. Während zahlreiche solcher Fotos mit manipulativem Charakter in der musealen Präsentation als historische Quelle verwendet wurden, wurde das Vertrauen der Besucher an die Sachlichkeit und Zuverlässigkeit der dokumentarischen Fotografie missbraucht.²²⁹ Gleichzeitig besaßen solche Fotos in der Ausstellungspräsentation die typische Eigenschaft jedes Pressefotos, nämlich, dass die Struktur ihrer fotografischen Darstellung zugleich mit der Struktur ihrer zugehörigen Texte harmonieren muss. Denn diese beiden Strukturen sind aufgrund ihrer unterschiedlichen Substanz der medialen Botschaft nicht homogenisiert, daher üben die Erläuterungstexte in der Praxis oft starken Einfluss auf die fotografischen Bilddarstellungen aus.²³⁰ Gemäß der Intention der Ausstellungsmacher beschränkten die Erläuterungstexte die museale Botschaft der Bilddarstellungen und verstärkten somit ihren manipulativen Charakter noch zusätzlich. Hier diente das Textmedium bei der musealen Kommunikation als das mediale Hauptinstrument, um von den Ausstellungsmachern intendierte Aussagen effizient und unmissverständlich zu vermitteln. Im nächsten Abschnitt gab es kopierte alte Fotos mit Darstellungen der zahlreichen Überseechinesen, die nun in die Heimat zurückkehrten und an dem neuen Aufbauprojekt teilnehmen wollten. Einige berühmte Wissenschaftler unter ihnen waren besonders hervorgehoben. Danach kam ein Abschnitt mit dem Thema „Aufbau der Volkswirtschaft“, die ausgestellten kopierten Fotos zeigten hier, wie man die Volkswirtschaft und die Infrastruktur des Landes aufzubauen versuchte. Bei den ausgewählten historischen Szenen wurden ausschließlich Fortschritte und Erfolge dargestellt.

Der Titel der zweiten Einheit hieß „Die Errichtung der sozialistischen elementaren Ordnungen“. Hier gab es zuerst kopierte Fotos mit Darstellungen des neuen politischen Systems vom Volkskongress und der exekutiven Ordnung der autonomen Regionen der nationalen Minderheiten. Dann gab es die Abschnitte zu den Themen wie z.B. dem Projekt der Industrialisierung und Aufbau sozialistischer Planwirtschaft. Zum ersten Thema gab es neben üblichen Fotomaterialien vom Industriebau noch einige originale historische Gegenstände, dazu zählten eigene von der einheimischen Industrie erstmals selbstständig hergestellte Metallprodukte, z.B. ein Stück Eisenbahnschiene und ein Stück Edelstahl. Zum zweiten Thema gab es kopierte alte Fotos mit Darstellungen der neuen Kollektivwirtschaften auf dem Land und in den Städten. Als absolutes Gegenteil zum vorherigen narrativen Muster der sehr negativen Darstellung des Gesellschaftslebens im „alten China“ gab es hier exakt ein narratives Muster der utopischen Darstellung des Gesellschaftslebens im „neuen China“, wobei eine scheinbar ideale Gesellschaft durch ikonische Bildsprache in den inszenierten Bilddarstellungen konstruiert wurde. Die hier wiederholten ikonischen Elemente oder Zeichen, wie strahlend lachende Menschen, jubelnde Massen, Führer mit zuversicht-

²²⁹ Die „Objektivität“ der fotografischen Darstellung wurde von Barthes als mythisch bezeichnet. S. Barthes 1990, a. a. O., S. 14f.

²³⁰ S. ebd., S. 11f.

lichen Gesten, nagelneue Maschinen und Fahrzeuge, prall gefüllte Getreidespeicher und nicht zuletzt immer ausreichend helles Licht im Bild, sollten gemeinsam für die Erzeugung einer optimistischen und hoffnungsvollen Atmosphäre sorgen. Es ist dabei zu beachten, dass diese utopischen Darstellung des Gesellschaftslebens genau wie die vorherige sehr negative Darstellung überwiegend aus ästhetischen Aufmachungen und manipulativen Inszenierungen bestand, wodurch sie die historische Vergangenheit nur sehr einseitig, bruchstückhaft und somit oft irreführend repräsentieren konnte. In diesem Ausstellungsteil fand man keine binäre Struktur der Geschichtsnarration mehr, stattdessen gab es nur eine monistische Struktur mit einem einzigen wirklichen Hauptakteur – der KPCh. Diese Veränderung kann man eventuell so interpretieren, dass die Bedrohungen von den „Fremden“ und „Feinden“ bereits von der KPCh beseitigt worden sind und es nun keinen scharfen Konflikt mehr in dieser idealen Gesellschaft gibt.

Der Titel der dritten Einheit hieß, „Trotz der Komplikationen entwickelte sich der sozialistische Aufbau durch die Bemühungen und Anstrengungen weiter.“ Obwohl man die Formulierung „Komplikationen“ nur als einen Hinweis auf die politischen Fehlleistungen der Partei, sowie die Kulturrevolution, die Kampagne vom „Großen Sprung nach Vorn“ und die Anti-Rechts-Kampagne begreifen kann, fand sich innerhalb der Ausstellung aber kein Indiz für diese „schmutzigen Flecke“ der Parteigeschichte, die in der für das breite Publikum gedachten Parteihistoriographie bislang als unberührbare historische Leerstelle und Tabus behandelt wurden.²³¹ Diese Strategie des aktiven Vergessens wurde in der Ausstellung konsequent praktiziert. Statt sich mit den „Komplikationen“ und Fehlleistungen auseinanderzusetzen, gab es innerhalb dieser Einheit wieder nur Darstellungen von selbstbehaupteten Aufbauleistungen und Sozialerfolgen. Mit anderen Worten, von dem vorgegeben Thema wurden lediglich der Inhalt über die Bemühungen und Anstrengungen dargestellt, während der Inhalt über „Komplikationen“ komplett ignoriert wurde. Somit sollten die Besucher die Gegebenheiten der „nebensächlichen“ Fehlleistungen vergessen oder über sie hinwegsehen.²³² Dabei gab es zuerst kopierte Fotos mit den Darstellungen der verschiedenen Staatsführer, die unter dem Volk Inspektionen durchführten, sich mit Bürgern vertraulich unterhielten oder mit Arbeitern oder Bauern zusammen körperliche Arbeit leisteten, wobei die Fotos Maos sich an der prominentesten Stelle befanden. Gleichzeitig waren umstrittene historische Figuren wie z.B. Marschall Lin Biao, Maos Ehefrau Jiang Qing (江青 1914–1991) und der unmittelbare Nachfolger Maos Hua Guofeng auf keiner der ausgestellten Photographien abgebildet, was wiederum ihren damaligen politischen Positionen nicht entsprach. Es folgten kopierte Fotos mit Darstellungen von den Entwicklungsergebnissen in der Volkswirtschaft, dazu zählten z.B. das erste eigenständig entdeckte Ölfeld, der erste eigenständig produzierte Computer, Lastwagen, Traktor und Kampffjet, die erste eigenständig gebaute Eisenbahnlinie und Brücke über den Yangtze Fluss. Auf dem wissenschaftlichen Gebiet gab es Darstellungen von erfolgreichen Atombomben- und Raketentests. Für das kulturelle Gebiet standen Dar-

²³¹ S. Barmé 1993, a. a. O., S. 264.

²³² Vgl. „Hier erleben wir also das Gegenstück zu Gedächtnis und Erinnerung: das Vergessen bzw. die Verdrängung alltäglicher Realität und Probleme. Amnesie heißt heute das Gebot der Stunde in der Volksrepublik China.“ Wolfgang Kubin, a.a.O., S. 8.

stellungen von Sportveranstaltungen, neuen Einrichtungen des Gesundheitswesens, neue Schulen und Universitäten. Daneben wurde ein mithilfe moderner Medientechnologie gestaltetes Szenario errichtet. Das Szenario hatte eine bühnenartige Konstruktion: auf einer Leinwand, die zugleich der Hintergrund der dunklen Bühne war, wurde ein Dokumentarfilm über die Entwicklungsgeschichte der ersten Atombombe Chinas in ständiger Wiederholung abgespielt. Sobald die Filmszene mit dem erfolgreichen Atombombentest kam und die Pilzwolke auf der Leinwand aufstieg, fing es gleich an, auf der Bühne lautstark zu blitzen und zu donnern, dichter Nebel und Rauch wurden auf der Bühne ausgestoßen, um die Explosion zu simulieren. Anschließend bewegten sich die Modelle der ersten chinesischen Atombombe, Wasserstoffbombe und strategischen Rakete in den Vordergrund der Bühne. Offenbar neigten die Ausstellungsmacher dazu, derartige im Westen als „Massenvernichtungswaffen“ angesehene Objekte als Symbole der fortschrittlichen Technologie zu interpretieren. Denn das chinesische Volk suchte seit über hundert Jahren nach Instrumenten der Selbststärkung, daher schienen solche mächtigen Waffen in diesem speziellen kulturellen Kontext für das chinesische Publikum als Symbole mit positiven Eigenschaften nachvollziehbar zu sein. Aufgrund ihrer Kontrolle über diese Machtsymbole konnte die KPCh auch ihre Machtposition legitimieren, weil sie scheinbar dem Volk das lang ersehnte Gefühl der Stärke, des Stolzes und der Sicherheit bringen könnte. Die vierte Einheit hatte den Titel „die erhöhte internationale Stellung und die verbesserte außenpolitische Umwelt“. Hier gab es kopierte Fotos mit Darstellungen von verschiedenen außenpolitischen Aktivitäten der Volksrepublik, darunter z.B. die Präsenz von Zhou Enlai auf der Bandung-Konferenz im Jahre 1958, dem Eintritt in die UNO im Jahre 1971 und die Aufnahmen der diplomatischen Beziehungen mit den USA und Japan. Als historisches Objekt gab es z.B. einen Hut, der von Zhou Enlai bei einem Auslandsbesuch getragen wurde und einen klaren Reliquiencharakter besaß, und ein Stück Stein vom Mond, welchen Präsident Richard Nixon während seines Staatesbesuches 1972 Mao persönlich überreichte. Im hiesigen musealen Kontext könnte dieser Stein eventuell auch von den Ausstellungsmachern als eine Art Tribut des Auslands interpretiert werden, was in der Tradition des chinesischen Tributsystems bei der Regelung der Außenbeziehungen als Symbol der politischen Unterwürfigkeit galt und somit als Beweis der Demut der amerikanischen Regierung gegenüber der Volksrepublik symbolisch gelesen werden könnte.²³³

Der Titel des fünften Teiles der Ausstellung hieß „Den Weg des Sozialismus chinesischer Prägung zu gehen.“ Die erste Einheit dieses Teil hatte den Titel „Sich einen neuen sozialistischen Weg zu bahnen“, und mit diesem sog. „neuen Weg“ war die Reformpolitik Deng Xiaopings gemeint. In der Tat handelte es sich bei dieser Einheit genau um die Epoche, als Deng die Staatspolitik führte. Die erste wichtige politische Aufgabe dieser Epoche war, die Kulturrevolution offiziell zu bewerten und die politischen Opfer zu rehabilitieren, was nicht nur von den während der Kulturrevolution

²³³ S. Sarazin Viraphol: *Tribute and Profit: Sino-Siamese Trade, 1652–1853*, Cambridge 1977; Klaus Mäding: *Tributsystem und Weltherrschaftsanspruch Chinas*, in: *Zeitschrift für Weltgeschichte*, Vol. 4, 2003, Nr. 2, S. 41–54; John K. Fairbank: *Tributary Trade and China's Relations with the West*, in: *The Far Eastern Quarterly*, Vol. 1, 1942 Nr. 2, S. 129–149.

verfolgten Parteikadern gefordert wurde, sondern auch das Fundament der neuen politischen Linie bildete.²³⁴ Wie wurden diese historischen Gegebenheiten in der Ausstellung dargestellt? Im Einführungstext dieses Teiles konnte man zwar die Bezeichnung „Kulturrevolution“ sehen, welche allerdings innerhalb der ganzen Ausstellung höchstwahrscheinlich nur ein einziges Mal auftauchte und lediglich als ein Zeitbegriff verwendet wurde, nämlich „nach der Kulturrevolution“. Somit wurde die Kulturrevolution selbst in der Ausstellung überhaupt nicht behandelt, entsprechend entstand eine riesige Lücke der Geschichtserzählung mit einem Zeitraum von über zehn Jahren. Die Machtübernahme Dengs wurde in der Präsentation als der „gemeinsame Wille“ der Partei, der Armee und des Volkes bezeichnet (s. Abb. 13), der Stopp der maoistischen politischen Leitlinie des ununterbrochenen Klassenkampfes und der Beginn der dengistischen Reformpolitik wurden als eine bedeutende Wende der Parteigeschichte geschildert. Somit wurde ein Selbstrettungsversuch aus politischer Krise wieder geschickt als eine Art Siegeszug oder Heldentat interpretiert, dieselbe rhetorische Strategie tauchte vorher bereits bei der Darstellung des „Langen Marsches“ auf. Die politischen Kontroversen über die Rehabilitationsprobleme hinterließen in der musealen Darstellung ebenfalls keine Spur, stattdessen gab es hier nur Bilddarstellungen von einer einstimmigen politischen Resolution der Partei und einer einmütigen Unterstützung des Volkes. Diese Ausstellungseinheit war nicht streng chronologisch geordnet, sondern in verschiedene Themenbereiche aufgeteilt. Insgesamt schien sie nicht wie eine konventionelle Geschichtsausstellung zu sein, die das Panorama einer Epoche präsentierte, sondern eher eine spezielle Ausstellung für die persönlichen Verdienste Dengs. Denn die Darstellung jedes einzelnen Abschnitts dieser Einheit begann ausnahmslos mit einem Bildnis Dengs, wodurch impliziert wurde, dass alle solchen sozialen Veränderungen und Erfolge der Führungskraft Dengs zu verdanken wären. Derartige narrative Struktur mit einem biographischen Charakter konnte man ebenfalls bei den späteren Einheiten dieses Ausstellungsteiles entdecken. Es gab hier Abschnitte mit verschiedenen Thematiken, die jeweils die Öffnungspolitik, die Politik der Marktwirtschaft, die Erziehungspolitik, die Militärpolitik und die Außenpolitik darstellten. Während der Grundton dieser Epoche von ökonomischen Thematiken bestimmt wurde, wurden die politischen Verdienste der Partei verstärkt durch Ergebnisse der wirtschaftlichen Entwicklung dargestellt, anstatt durch kriegerische und diplomatische Erfolge, wie es in den vorherigen Ausstellungsabschnitten meistens der Fall war.²³⁵ Die hiesigen Ausstellungsobjekte bestanden immer noch überwiegend aus kopierten Fotos, zum ersten Mal wurden auch farbige Fotos benutzt, die bei der medialen Wahrnehmung durch eine Art spezielle kulturelle Kodierung als Mittel zur Kontextualisierung der Gegenwart fungierten.²³⁶ Neben den Fotos gab es historische Gegenstände wie Prüfungsausweise und Klausurarbeiten der ersten wieder einge-

²³⁴ Vgl. Chen Boda: *Wei Shenme Yao Pingfan? 为什么要平反? (Why is Rehabilitation Necessary)*, in: Luo Jicai (罗吉彩): *Zhonggong Wenge Hou de Fan'an Kuangfeng 中共文革后的翻案狂风 (The Communist Party's Fierce Wind of Rehabilitation After the Cultural Revolution)*, Taipei: *Youshi Wenhua Shiye Gongsì* 1983, S. 33f.

²³⁵ Vgl. Andrew Watson: *Social Science Research and Economic Policy Formulation in China: the Academic Side of Economic Reform*, in: Michael Yahuda (Hrsg.): *New Directions in the Social Sciences and Humanities in China*, New York 1986, S. 67–88.

²³⁶ Vgl. „*photographs tend to signify cultural 'context,' and they are coded historically according to style and colour.*“ Clifford, a. a. O., S. 157f.

fürten staatlichen Hochschulaufnahmeprüfung im Jahre 1977, eine von Deng während der Grundsteinlegung des Labors vom Elektron-Positron Kollidierer benutzte Schaufel, eine Medaille, die von der UNO dem Biologen Yuan Longping (袁隆平) verliehen wurde und technische Geräte von einer chinesischen Langstrecken-Trägerrakete. Diese Objekte sollten als Beweise der zwischenzeitlichen wissenschaftlichen Entwicklung dienen. Dabei gab es noch verschiedene inzwischen abgeschaffte Rationierungskarten und –ausweise, die Papiere der ersten in der Volksrepublik öffentlich verkauften Aktien, eine dunkle Jacke, die von Deng während seiner berühmten Reise in den Süden Chinas 1992 getragen wurde, und ein ebenfalls von Deng gebrauchter schlichter Lehnstuhl. Während die ersten Objekte als Beweisstücke der Wirtschaftsreform dienen sollten, besaßen die privaten Gegenstände Dengs zusätzlich einen starken Reliquiencharakter und Merkmale eines neuen Personenkults. Aufgrund des fortgesetzten intensiven Einsatzes der ästhetischen Aufmachung in diesem Ausstellungsteil spielten die „echten“ Exponate weiterhin eine untergeordnete Rolle. Zum Schluss dieser Einheit war ein großes Brett an der Wand aufgehängt, auf dem fünf kopierte Fotos nebeneinander montiert waren, die die verschiedenen Stadien der politischen Karriere Dengs widerspiegelten (s. Abb. 14). Auf jedem Foto wurde Deng als ein von einer fröhlichen Masse umringter beliebter Führer dargestellt. Dabei waren die Merkmale der inszenierten Fotografie leicht aufzuspüren, während die Ausstellungsmacher versuchten, durch die willkürlich zusammengestellten scheinbar alltäglichen Szenen, die in Wirklichkeit aber immer mehr oder weniger sorgfältig inszeniert waren, einen gesamten Darstellungseffekt mit mythischem Charakter zu erreichen. Andererseits kann dieser Vorgang auch als ein Zeichenprozess begriffen werden, in dem durch das Repräsentamen von mehreren ähnlich inszenierten Pressefotos das Bezugsobjekt – hier Deng – beim Interpretanten als derjenige große Führer dargestellt wurde, der nicht nur von den Menschen in Fotos – hier als die metaphorischen Vertreter des Volks – bejubelt und geliebt wurde, sondern auch vom gesamten chinesischen Volk. Bei dieser Konstruktion der Fotomontage wurde die Glaubwürdigkeit der Fotografie von den Ausstellungsmachern bewusst ausgenutzt, „um eine in Wirklichkeit stark konnotierte Botschaft als bloß denotierte hinzustellen“²³⁷ und die Objektivität vorzutäuschen, damit die von ihnen hinzugefügten konnotativen Botschaften und mythischen Elemente unbemerkt vermittelt werden konnten.²³⁸ Hinter solchen friedlichen Darstellungen blieben viele dunkle Seiten der Epoche Dengs in der Ausstellung völlig verborgen, darunter vor allem der blutige Zwischenfall vom 4. Juni 1989 (der auch als Tian’anmen-Massaker genannt wird), bei dem Dengs Rolle bis heute umstritten ist. Von den zwei während dieser Epoche zurückgetretenen Parteichefs Hu Yaobang (胡耀邦 1915–1989) und Zhao Ziyang (赵紫阳 1919–2005) fehlte auch jede Spur. Sie wurden beiden ihres Postens als Generalsekretär wegen ihrer liberalen und reformorientierten politischen Linie enthoben. Es lässt sich, nachdem die bisherigen einzelnen Teile der Ausstellung vorgestellt und untersucht wurden, feststellen, dass solche musealen Präsentationen nicht in der Lage

²³⁷ S. Barthes 1990, a. a. O., S. 17.

²³⁸ Vgl. Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*, in: Hubertus von Amelnunxen (Hrsg.): *Theorie der Fotografie IV*, München 2000, S. 62.

waren, sich für die Bezeichnung einer seriösen und sachlichen Geschichtsausstellung zu qualifizieren, stattdessen wurde lediglich mithilfe von manipulierten Möglichkeitsspielräumen – vor allem durch hinzugefügte mythische und utopische Darstellungen – eine illusorische Vollständigkeit der Zeitlichkeit konstruiert.²³⁹ Die bestehende Ambivalenz zwischen der fragmentarischen Konstituiertheit der Ausstellungspräsentation und dem Anspruch auf die Darstellung einer imaginären Ganzheit und Kontinuität der Geschichtsentwicklung war dabei unübersehbar.²⁴⁰ Entsprechend waren die Bildinszenierungen ebenfalls nicht in der Lage, als Beweisstück oder historische Quelle zu dienen, um die historische Vergangenheit sachlich zu rekonstruieren. Aus der Perspektive der ästhetischen Funktion der musealen Inszenierung – die Herstellung von Atmosphäre und die Erzeugung von affektiver Betroffenheit beim Publikum²⁴¹ – war es zu beobachten, dass jeder große Teil dieser Ausstellung jeweils einen eigenen theatralisch emotionalen Grundton hatte, z.B. kann der Grundton des ersten Teils als Verzweiflung bezeichnet werden, der des zweiten Teils als Verwirrung, der des dritten Teils als Hoffnung, der des vierten Teils als Siegesjubel, der des letzten Teils als Euphorie. Anschließend wurde die gesamte Ausstellung fast zu einer Art Theaterstück in mehreren Akten inszeniert. Scheinbar versuchten die Ausstellungsgestalter, dadurch eine steile Aufwärtsbewegung darzustellen, die den erfolgreichen Werdegang der Volksrepublik unter der Führung der KPCh zeigte.

Die folgende zweite Einheit hatte den Titel „Eine neue Ära der Politik der Reform und Öffnung und des Modernisierungsaufbaus zu eröffnen“. Während dieser sog. „neuen Ära“ wurde die Staatspolitik Chinas von der sog. dritten Führungsgeneration der KPCh geleitet, deren zentrale Figur Jiang Zemin war. Im Großen und Ganzen hatte diese Ausstellungseinheit fast genau dieselbe narrative Struktur und ästhetische Gestaltung wie die letzte (s. Abb. 15). Der wesentliche Unterschied lag nur darin, dass hier die Bilder Jiangs die prominenten Positionen anstelle von Deng übernahmen. So sah man auf ähnlichen kopierten Fotos, die von nun an bereits komplett farbig waren, wieder die nennenswerten Leistungen, die unter der Führung Jiangs vollbracht worden waren. Darunter waren besonders hervorgehobene Darstellungen der neuen Metropole Shanghai, der Bekämpfung des großen Hochwassers 1998, des Bauprojektes Drei-Schluchten-Staudamm, der Wiedereingliederung Hongkongs und der erfolgreichen Bewerbung für Olympia 2008. Zu den ausgestellten historischen Objekten zählten z.B. eine weiße Tafel, auf der einige Parteimitglieder an der Stelle der Hochwasserbekämpfung ihre Eide und Namen niedergeschrieben hatten, ein vom Militäroffizier bei der Zeremonie der Wiedereingliederung Hongkongs getragenes Schwert und eine Fackel der Olympischen Spiele 2008. Dabei sind Eide, Schwert und Fackel ausnahmslos konventionelle Zeichen mit ikonischer Bedeutung, welche jeweils mit der Bedeutung von Treue, Macht und Licht (Hoffnung) in enger Verbindung stehen. Die präsentierten Bilder und Objekte dienten auf einer anschaulichen Ebene als historische Beweisstücke zu einer öffentlich vermittelten Historiographie, gleichzeitig auf einer anderen implizierten Ebene als direkte Untermauerung der Rationali-

²³⁹ Vgl. Jürgen Franzke 1988, a. a. O., S. 79.

²⁴⁰ S. Wolfgang Ernst 1988, a. a. O., S. 30; Jürgen Franzke 1988, a. a. O., S. 75.

²⁴¹ S. Böhme 2001, a. a. O., S. 60.

tät der Reformpolitik, welche wiederum klare politische Aussagen beinhaltet.²⁴² Dabei gab es hier noch einige weitere Merkmale zu beachten: Erstens, die meisten Fotos waren von Fachjournalisten der Nachrichtenagentur Chinas aufgenommen worden und bewusst inszeniert. Zweitens konnte man merken, dass die Figur von Jiang innerhalb dieser Einheit sogar noch öfter als die von Deng in der letzten Einheit auftauchte. Hier war Jiang als zentrale politische Figur stark überrepräsentiert, sein Gesicht war überall zu finden. Im Übrigen gab es hier auch ein formal fast identisches Ausstellungsbrett mit ebenfalls fünf nebeneinander montierten Fotos mit der Darstellung vom lachenden Jiang im Volk (s. Abb. 16). Diese Darstellung kann man entweder als eine Collage aus verschiedenen Inszenierungen betrachten oder eine aus verschiedenen überlagerten Inszenierungen bestehende doppelte Inszenierung. Weil die Neutralität und Objektivität der musealen Vermittlung in der Tradition oft von Besuchern kritiklos für selbstverständlich gehalten wurden, wurde diese Möglichkeit in der Praxis nicht nur in China, sondern auch in vielen ehemaligen sozialistischen Ländern von Kulturinstanzen missbraucht, um die Masse ideologisch zu beeinflussen.²⁴³ Daher sollte man daraus folgende Lehre ziehen: aufgrund ihrer metakommunikativen Funktion können Ausstellungen weder in Hinsicht auf ihre Inhalte noch auf ihre gesellschaftlichen Dispositionen wirklich wertneutrale Präsentationen anbieten. Daher soll man das blinde Vertrauen in die sog. absolute Neutralität und Objektivität der musealen Vermittlung aufgeben.

Die folgende dritte Einheit hatte den Titel „Das neue Kapitel des umfassenden Aufbaus einer Gesellschaft mit bescheidenem Wohlstand zu eröffnen“. Mit diesem sog. „neuen Kapitel“ wurde die politische Epoche der sog. vierten Führungsgeneration der KPCh gemeint, an deren Spitze Hu Jintao steht. Formal gesehen war diese Einheit mit einer narrativen Struktur mit Betonung der persönlichen Verdienste des Parteiführers und mit einer ästhetischen Gestaltung mit intensiver Verwendung der inszenierten Fotografie wieder fast identisch mit den letzten zwei Einheiten. Abgesehen davon, dass die Bilder Hus die prominenten Positionen in der Ausstellung übernahmen. Wieder sah man hier kopierte farbige Fotos mit Darstellungen der neuen Entwicklungen und Errungenschaften, welche unter der Führung Hus vollbracht werden sollten. Und es gab abermals ein Ausstellungsbrett mit fünf montierten Fotos des Parteichefs, dessen Form daher schon als klischeehaft bezeichnet werden konnte. Hier wurde Hu ebenfalls in verschiedenen Szenen als beliebter Führer unter einem glücklichen Volk dargestellt (s. Abb. 17). Wahrscheinlich sollte diese verblüffende Erscheinung dadurch erklärt werden, dass die Ausstellungsmacher sich unter politischen Einschränkungen sehr vorsichtig verhalten mussten und daher es überhaupt nicht wagten, irgendeine bestehende Konvention zu verletzen oder standardisierte Regeln zu brechen. Wenn die Museumsmitarbeiter unter solchem starken Druck ihre Tätigkeit

²⁴² A. Peter Foulkes bezeichnet eine derartige historische Narration als „*activation of the propaganda potential*“. S. A. Peter Foulkes: *Literature and Propaganda*, Methuen, London und New York 1983, S. 9.

²⁴³ Vgl. Helmut Meier, Walter Schmidt (Hrsg.): *Geschichtsbewusstsein und sozialistische Gesellschaft: Beitrag zur Rolle der Geschichtswissenschaft, des Geschichtsunterrichts und der Geschichtspropaganda bei der Entwicklung des sozialistischen Bewusstseins*. Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Lehrstuhl Geschichte der Arbeitsbewegung. Berlin 1970; Wolfgang Herbst: *Die Aufgaben der Geschichtsmuseen der DDR in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft: ein Beitrag zur ideologischen Wirksamkeit der sozialistischen Geschichtsmuseen*. Berlin, Institut für Gesellschaftswissenschaften, Diss. 1971.

ausüben mussten, konnte von einer Schaffungsfreiheit überhaupt keine Rede sein.²⁴⁴ Bei diesem Punkt unterscheiden sich diese Ausstellungseinheiten im Grunde fast kaum von den Geschichtsausstellungen von den 1950er und 1960er Jahren, welche damals auch von den Bildern Maos überflutet waren. Nach der Meinung des Autors wurden die Darstellungen der politischen Führer bei solchen musealen Präsentationen selbst durch semiotischen Zeichenprozess auf Zeichen reduziert, wobei die Figuren der Führer inzwischen nicht mehr nur als politische Persönlichkeit galten und für sich allein standen, sondern die ideologische Autorität der Partei und die politische Macht des Staatsapparates symbolisierten. Mit anderen Worten, in den musealen Präsentationen galten sie als die Personifikation der hegemonialen Macht der Partei und der vorherrschenden ideologischen Ordnung. Außerdem gab es bei dieser Einheit einige neuartige Ausstellungsmethoden. Darunter waren z.B. die Miniaturmodelle der Qinghai-Tibet-Eisenbahn und des Drei-Schluchten-Staudamms. Beim Eisenbahnmodell lief das Zugmodell ununterbrochen im Kreis, und beim Staudammmodell floss Wasser ständig durch den Damm. Solche dynamischen Präsentationseffekte konnten die Besucher gut anlocken. Neben Objekten wie einem eigenständig entwickelten Computerchips und einer durch Kreuzung gezüchteten Weizenart wurde eine originale Landekapsel des Shenzhou-Raumschiffes und ein Raumanzug eines chinesischen „Taikonauts“ als Beweise für die High-Tech-Errungenschaften präsentiert, hinter ihnen wurde ein Dokumentarfilm über das Raumfahrtprojekt Chinas auf einer Leinwand abgespielt. Außerdem wurden Modelle von verschiedenen eigenständig produzierten Waffensystemen in Vitrinen ausgestellt, welche die Stärke der Rüstungsindustrie und des Militärs symbolisieren und somit einen schroffen Kontrast zwischen dem bedrohten schwachen „alten China“ und dem bedrohlichen starken „neuen China“ sichtbar machen sollten. Am Schluss der gesamten Ausstellung gab es einige große Bildwände, auf denen jubelnde Mengen von Kindern und Jugendlichen auf dem Platz des himmlischen Friedens zu sehen waren, der zusätzlich durch die Nationalflagge der Volksrepublik und das Emblem der KPCh dekoriert war (s. Abb. 18). Darauf wurde noch mit drei statistischen Tabellen gezeigt, wie der Lebensstandard des Volkes, die Produktionskraft und die allgemeine Stärke des Staates sich seit der Gründung der Volksrepublik positiv entwickelt haben. Daneben war eine grüne Landschaft aus dicht zusammenmontierten bildlichen Darstellungen von Acker, Wald, Straße, Brücke, Eisenbahn und Staudamm zu sehen, welche gemeinsam das Fantasiebild einer utopischen Zukunft darstellen sollte, die die KPCh dem Volk schon immer großzügig versprochen hatte. Hier traten diese vorher schon häufig aufgetauchten ikonischen Zeichen mit mythischer Funktion und utopischem Charakter zum letzten Mal gemeinsam vor den Vorhang und sangen ein lautes und konfuses Gemeindelied.

1.2.3 Zusammenfassung und abschließende Bemerkungen

²⁴⁴ Nicht nur die Geschichtsschreibung und Geschichtsausstellung, sondern auch die meisten diskursiven Handlungen in der Öffentlichkeit der Volksrepublik müssen heute immer noch unter strengen politisch-ideologischen Rahmenbedingungen durchgeführt und vorgetragen werden. Vgl. Erich Pilz 1991, a. a. O., S. 23.

Nach der eigenen Besichtigung las der Autor in Gästebüchern der Ausstellung folgende Kommentare, die von einigen Besuchern hinterlassen wurden: Ein 76-jähriger ehemaliger Mitarbeiter des Amtes der Verwaltung für Rundfunk und Fernsehen, Zuo Wencheng, schrieb, „Diese Ausstellung ist großartig, durch die Besichtigung habe ich noch mal eine tiefe Erziehung erhalten, ich bedanke mich herzlich für die Bemühungen der Organisatoren.“ Ein pensionierter Lehrer der chinesischen agrarwissenschaftlichen Universität, Liu Pengbu, schrieb, „Diese Ausstellung sagt uns, dass wir nur unter der Führung der KPCh und durch den Weg des Sozialismus chinesischer Prägung den Wiederaufstieg Chinas verwirklichen können. Wir werden die Politik des Zentralkomitees der Partei unbeirrbar weiter befolgen.“ Ein Student der North China Electric Power University, Li Hao, schrieb, „Lang lebe die große chinesische Nation! Lang lebe die große Volksrepublik China! Ich werde mich bemühen, Fachwissen zu lernen, um meinen eigenen Beitrag für das Gedeihen des Staates zu leisten.“ Ein Mitglied der KPCh, Wang Zhiling, schrieb, „Durch den Rückblick in die Vergangenheit und den Ausblick in die Zukunft sehe ich, dass unsere Partei und unser Staat immer stärker geworden sind. Durch die Besichtigung habe ich viel Erziehung erhalten. Ich wünsche dem 17. Parteitag viel Erfolg!“ Durch diese Kommentare kann man feststellen, dass die von den Ausstellungsmachern beabsichtigte Botschaften bei einigen Besuchern immerhin gut ankamen und ihre emotionalen Bedürfnisse auch durch die ästhetische Wahrnehmung befriedigt wurden. Offensichtlich fühlten sie sich dadurch getröstet und gleichzeitig ermutigt; das durch die „schändliche“ historische Vergangenheit ausgelöste Gefühl der Verwundbarkeit im chinesischen Publikum sollte dadurch gemildert sein, die historische Demütigung schien nach der musealen Wahrnehmung nicht mehr so schmerzhaft zu sein, weil die Besucher sich angesichts der musealen Inszenierungen der heutigen Stärke des Staates wieder selbstbewusst fühlen konnten, wobei sie anschließend stolz auf die eigene kollektive Kulturidentität sein konnten. Eigentlich funktionierte die Kulturpolitik des deutschen Nationalsozialismus seinerzeit auch ähnlich, wobei die Bedürfnisse des deutschen Volkes damals ebenfalls durch umfassende politische Inszenierungen befriedigt wurden.²⁴⁵ Walter Benjamin bezeichnete diese Erscheinung als eine Ästhetisierung der Politik, die vor allem darin bestand, dass der Faschismus den Massen zu ihrem Ausdruck, nicht aber zu ihrem Recht verhalf, wobei der Faschismus durch verschiedene politische Veranstaltungen und Symboliken bestimmte affektive, materielle oder politische Bedürfnisse der Masse befriedigte, nicht aber die elementaren Bedürfnisse nach demokratischer gesellschaftlicher Selbstgestaltung.²⁴⁶ Im Medienzeitalter beharrt die politische Praxis weiterhin oder sogar noch verstärkt auf derartigen Methoden der emotionalen und affektiven Manipulation.²⁴⁷ Offensichtlich fühlten diese Besucher sich auch überhaupt nicht davon gestört, dass sie von der Kulturinstanz ideologisch erzogen und durch institutionelle Deutungsangebote indoktriniert wurden. Eigentlich wurde die impli-

²⁴⁵ Schmitz meinte, dass Hitler wie „Meister der Eindruckstechnik“ ein „enormes Bedürfnis“ des deutschen Volkes zumindest plakativ befriedigt habe, nämlich das Bedürfnis nach einer implantierenden Situation der Sicherheit und Stärke. Vgl. Hermann Schmitz: Adolf Hitler in der Geschichte, Bonn 1999, S. 364.

²⁴⁶ S. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit – Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt/M. 1966, S. 42.

²⁴⁷ Vgl. Böhme 2001, a. a. O., S. 183; Mathilde Jamin 1989, a. a. O., S. 203.

zierte erzieherische Funktion in keiner Periode der traditionellen chinesischen Geschichtsschreibung in Frage gestellt, aufgrund dieser Tradition sind viele Chinesen schon längst an die eigene passive Rolle bei der Geschichtswahrnehmung gewöhnt.²⁴⁸ Die Konstruktion des kulturellen kollektiven Gedächtnisses wurde in China auch durch solch eine konventionelle Selbstverständlichkeit tief geprägt. Andererseits besteht aber Grund zu vermuten, dass es auch andere Besucher gab, die diese Ausstellung nicht so positiv beurteilten und vorbehaltlos annahmen. Denn die Mehrzahl der Besucher hinterließ weder solche zustimmende Nachrichten, noch äußerte sie Reaktionen nach der Besichtigung. Eigentlich gab es in dieser Ausstellung für sie auch keine unerwarteten Neuheiten, da die Besucher die hier vermittelten ideologischen Botschaften schon längst durch andere Quellen der sozialen Erziehung erhalten hatten. Diese Ausstellung diente dabei nur als eine Wiederholung und Bekräftigung derselben ideologischen Erziehung. Es ist auch bemerkenswert, dass die besonders „leidenschaftlichen“ Kommentare der Besucher später von den Ausstellungsmachern ausgewählt, kompiliert und schließlich als ein Buch mit dem Titel „*xinsheng* (Stimme des Herzens 心声)“ publiziert wurden.²⁴⁹ Zweifellos handelt es sich bei einer solchen Publikation wieder um das Ergebnis eines diskursiven Ausschließungsprozesses, weil nur die von den Ausstellungsmachern erwünschten Reaktionen der Besucher berücksichtigt wurden. In dieser Form wurden solche Besucher selbst zum Bestandteil dieses musealen Prozesses, dabei galten sie als Zeugen oder sogar als eine besondere Art von Beweisobjekt der Ausstellung, durch ihren Einsatz sollte die Wirkung dieser musealen Vermittlung auch außerhalb des Museums fortgesetzt werden.

Insgesamt gesehen folgten die ästhetischen Aufmachungen in dieser gesamten Ausstellung weiterhin der Tradition der politisch-ideologisch orientierten Geschichtsausstellungen der nationalen Zentralmuseen seit den 1950er und 1960er Jahren. Beim semiotischen Charakter der musealen Kommunikationen in der Ausstellung fiel bei der Besichtigung vor allem auf, dass es sich bei der Mehrzahl der Ausstellungsexemplare – überwiegend kopierte Fotos und Grafiken – weder um originale historische Objekte, noch um originale Kunstwerke handelte. Daher besaßen die meisten Ausstellungsexemplare neben der Funktion als eine Art Medienträger, keine weiteren konkreten Gebrauchsfunktionen, entsprechend besaßen sie auch keine weiteren denotativen Dekodierungsmöglichkeiten. Selbst bei den wenigen echten historischen Objekten wurden ihre Gebrauchsfunktionen nicht hervorgehoben, denn sie sollten in erster Linie als Beweisstück der Geschichtserzählung dienen, statt ihre materielle Funktion zu behaupten. Hier kann man eine im ersten Teil der Ausstellung präsentierte Petroleumlampe als Beispiel nehmen, welche in der Zeit nach den Opiumkriegen von einem englischen Unternehmen in China hergestellt wurde. Die von den Ausstellungsmachern intendierte museale Botschaft war in erster Linie nicht, die technischen Besonderheiten und speziellen Gebrauchsfunktionen dieser Lampe darzustellen, stattdessen sollte sie als historischer Nachweis der volkswirtschaftlichen Lage Chinas dienen bzw. folgende Aussagen vermitteln: einerseits besaß China da-

²⁴⁸ S. Erich Pilz 1991, a. a. O., S. 22f.

²⁴⁹ S. *Zhongguo guojia bowuguan zhanlan erbu*, a. a. O.

mals noch keine eigenen modernen Industrieanlagen, die derartige Industrieware produzieren konnten; andererseits wurde die Volksökonomie Chinas durch derartige Importwaren und eine derartige Wirtschaftsinvasion bedroht. Daher spielten die Gebrauchsfunktionen der Lampe bei der musealen Vermittlung fast überhaupt keine Rolle, stattdessen wurden ihre konnotativen Bedeutungen im vorgegebenen historischen Kontext beim Dekodierungsverfahren hervorgehoben. Aus diesem Grund wurden die musealen Wahrnehmungen der Besucher in der Ausstellung überwiegend auf der konnotativen Ebene dominiert. Dabei ist allerdings zu beachten, dass die möglichen konnotativen Bedeutungen und Kontextualisierungen dann durch die verschiedenen Methoden wie die gezielte Auswahl von Ausstellungsobjekten, die narrative Strategie, die räumliche Ordnung, die bewusste Verwendung von bestimmten ästhetischen Aufmachungen, die Erzeugung von bestimmten Atmosphären und nicht zuletzt durch den Einsatz von verschiedenen medialen Techniken wiederum stark vorge-schrieben und beschränkt wurden.²⁵⁰

Diese starke Beschränkung lässt sich nach Meinung des Autors z.B. darauf zurück-führen, dass die Fotos und Grafiken in der Ausstellung meistens als Abbildung der ihnen zugehörigen Erklärungstexte betrachtet wurden, in diesem Sinne waren sie funktionell dem Textmedium untergeordnet. Das heißt, die Texte dienten hier nicht der Erläuterung der Bilder, stattdessen gab es ein umgekehrtes Sachverhältnis, näm-lich, die Bilder sollten der Erläuterung der Texte dienen, somit könnten die Bilder ihre Selbstständigkeit als Ausstellungsgegenstand verlieren²⁵¹ und schließlich zur „opti-schen Fußnote verbaler Argumentation“ degradiert werden.²⁵² Außerdem wurde die Lesart der Bilder oft durch die Texte so streng vorgeschrieben, dass die von den Bild-darstellungen ursprünglich beinhalteten Informationen zum großen Teil strate-gisch aussortiert wurden und anschließend verlorenen gingen. Genau wie Barthes mit folgenden Sätzen prägnant schilderte: „Das Bild hält unendlich viele Möglichkeiten fest; das Sprechen fixiert eine ganz bestimmte.“²⁵³ Beispielsweise wurden die Bild-nisse der präsentierten historischen Figuren oft willkürlich aus ihrem ursprünglichen komplexen historischen Kontext ausgeschnitten und in einen neu konstruierten narra-tiven Zusammenhang eingesetzt, der dem Besucher wiederum neue Deutungsmög-lichkeiten suggerierte. Bei den ausgestellten echten historischen Objekten herrschte auch dieselbe streng geregelte Kontextualisierung. Hier kann man eine andere, im dritten Teil der Ausstellung präsentierte Petroleumlampe als Beispiel nehmen, die aus rauen Materialien sehr einfach zusammengebaut war und von Soldaten der Roten

²⁵⁰ Vgl. „Die Wahl konnotativer Codes kann jedoch durch Hervorhebung und Akzentuierung innerhalb der Kom-munikationssituation beeinflusst und stimuliert werden. Eine Fokussierung bestimmter bei gleichzeitiger Begren-zung bis Unterdrückung anderer Codes kann im Ausstellungszusammenhang durch die Festlegung von Objektbe-ziehungen, deren Nähen oder Distanzen, Häufung oder Vereinzelung, durch Materialien, Licht, Farbe, Ton, Bild und nicht zuletzt mit Hilfe der Ausstellungstexte erreicht werden.“ Scholze, 2004, a. a. O., S. 33f.; Roswitha Mut-tenthaler, Regina Wonisch: Gesten des Zeigens - Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bie-lefeld 2006, S. 37f.

²⁵¹ S. Barthes 1990, a. a. O., S. 21.

²⁵² Sigrid Godau: *Inszenierung oder Rekonstruktion? Zur Darstellung von Geschichte im Museum*, in: Michael Fehr, Stefan Grohé (Hrsg.): *Geschichte Bild Museum: Zur Darstellung von Geschichte im Museum*. Köln 1989, S. 202; auch Scholze warnte vor der möglichen negativen Folge dieser Erscheinung: „In dieser Unterordnung liegt die Gefahr, Ausstellungsobjekten allein eine Illustrationsfunktion in einem veranschaulichten, verbildlichten Aus-sagssystem zuzugestehen.“ S. Scholze 2004, a. a. O., S. 35.

²⁵³ Barthes 1985, a. a. O., S. 23.

Armee während des Langen Marsches gebraucht wurde. Die Gebrauchsfunktionen dieser Lampe wurden hier ebenfalls nicht als zentrale Botschaft betrachtet, stattdessen sollte diese Lampe bei der intendierten semiotischen Vermittlung als ein Beweisstück der Entstehungsmythen der KPCh wahrgenommen werden. Die entsprechende Lesart mit mythischem Charakter heißt, selbst wenn die Rote Armee sich vorübergehend in einer derartigen Notlage des Ressourcenmangels befand, konnte sie sich dennoch daraus befreien und wieder stärken. Daher wäre die Beharrlichkeit der Kommunisten legendär, gleichzeitig wäre ihre revolutionäre Entschlossenheit ebenfalls außergewöhnlich. Außerdem kann man die Lampe auch durch eine konventionelle semiotische Lesart als ein ikonisches Symbol des Lichtes und der Hoffnung metaphorisch interpretieren. Anschließend sollte man dann eine derartige legendäre Tat der Roten Armee als Beweis der Korrektheit der politischen Linie der KPCh begreifen. Durch die strenge Einschränkung der Komplexität und die starke Reduzierung der Vielfältigkeit von Konnotationen verloren die Ausstellungsobjekte somit zum großen Teil ihre Polysemie. Durch derartige Restriktionen der Dekodierungsmöglichkeiten wurde die kognitive Freiheit den Besuchern bei der musealen Wahrnehmung fast vollständig entzogen. Dies führte dazu, dass die musealen Wahrnehmungen sich oft auf eine einseitige Kommunikation reduzierten, die Besucher durften dabei lediglich als Rezeptoren handeln und waren nicht dazu befugt, die von Sendern vermittelten Botschaften in Frage zu stellen oder zu beeinflussen. Schließlich dienten die strategischen Einschränkungen der denotativen und konnotativen Möglichkeiten gemeinsam der Hervorhebung der von den Ausstellungsmachern intendierten Botschaften auf der Ebene der Metakommunikation. Mit anderen Worten, die eigentliche Zielsetzung der Einschränkungsmaßnahmen sollte eine möglichst aussagkräftige Vermittlung der ideologischen Überzeugung und erzieherischen Haltung der Ausstellungsmacher sein. Die Hauptbotschaften der Metakommunikation lassen sich von den ideologiebeladenen Ausstellungstexten direkt ablesen, vor allem von prägnant verfassten Titeln und Überschriften mit klaren politischen Aussagen. Daran ist zu erkennen, dass die Ausstellungsmacher die Besucher hauptsächlich von den politischen Aussagen zu überzeugen versuchten, dass nur die KPCh in der Lage sei, die Revolutionen in China und den „Wiederaufstieg“ der chinesischen Nation zum Erfolg zu führen. Die dabei eingesetzten narrativen Strategien und verwendeten mythischen Zeichensysteme dienten dazu, diese politischen Botschaften mit der Zielsetzung der Machtrechtfertigung zu untermauern.²⁵⁴ Es steht zu vermuten, dass die Vermittlung solcher politischen Aussagen die eigentliche Motivation der Veranstaltung dieser Ausstellung sein sollte.

Gemäß dem Konzept der Ausstellungsmacher sollte diese Ausstellung vor allem zwei Hauptthematiken umfassen, nämlich den „Wiederaufstieg (*fixing* 复兴)“ und die „Anstrebung (*tansuo* 探索)“, dabei sollte der „Wiederaufstieg“ eine aufsteigende Tendenz dieser Geschichtsentwicklung charakterisieren und die „Anstrebung“ sollte die große Anstrengung bei diesem Vorgang schildern.²⁵⁵ Das Wort „*fixing* (复

²⁵⁴ Vgl. Erich Pilz 1991, a. a. O., S. 41.

²⁵⁵ S. Das Protokoll die von der propagandistischen Abteilung des Zentralkomitees der KPCh am 17.12.2007 organisierte informelle online Konferenz über die Ausstellung „Der Weg des Wiederaufstiegs“, <http://www.people.com.cn/GB/32306/54155/57487/6665638.html>

兴) “ bedeutet auf Chinesisch mehr als ein einfacher Wiederaufstieg, es beinhaltet noch die Bedeutung der Wiedererlangung der ehemaligen Glorie, daher enthält diese Bezeichnung auch eine lobende Zustimmung für die ganze Entwicklung und insbesondere die aktuellen gesellschaftlichen Errungenschaften. Demzufolge bekommt diese Bezeichnung auch einen mythischen Charakter, wobei sie eine glorreiche Vergangenheit und eine erfolgsversprechende Gegenwart mitsamt einer utopischen Zukunft mythologisieren kann. Im Großen und Ganzen kann man bei der Geschichtsdarstellung dieser Ausstellung feststellen, dass die Ausstellungsmacher den historischen Vorgang des sog. Wiederaufstiegs der chinesischen Nation als einen linearen und unvermeidlichen Entwicklungsprozess konstruieren wollten, der zugleich eine gewisse Gesetzmäßigkeit des marxistischen historischen Materialismus und eine positivistische Auffassung von einem ständig verbesserten Standard des Soziallebens nachweisen konnte,²⁵⁶ um die Notwendigkeit der Einführung der marxistischen Ideologie und die Unvermeidlichkeit der Machtübernahme der KPCh zu untermauern.²⁵⁷ Nach der These dieses historischen Materialismus sollte Geschichte als eine Art auf die Zukunft gerichtete Bewegung von „objektiven gesellschaftlichen Gesetzen“ begriffen werden.²⁵⁸ Derartige Aussagen wurden auch unverhüllt an verschiedenen Orten der Ausstellung wie z.B. beim Vorwort vermittelt. Dabei sollte jedoch beachtet werden, dass die Ausstellungsgestalter die beiden philosophischen Termini – die Unvermeidlichkeit und die Rationalität – miteinander verwechselten oder einfach gleichsetzten. Die Entstehung und der Aufstieg der KPCh besaßen aufgrund der damaligen gesellschaftlichen und politischen Bedingungen zwar tatsächlich eine historische Unvermeidlichkeit, aber diese historischen Tatsachen allein bedeuten nicht, dass man sie als eine rationale Entwicklung beurteilen kann. Ähnlich kann man z.B. auch nicht behaupten, dass, da die Entstehung und der Aufstieg des Nazi-Regimes ebenfalls eine Art historische Unvermeidlichkeit vorwies, diese Vorgänge gleichzeitig auch rational wären. Wenn man hier den berühmten Satz Hegels zitiert, „Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig“²⁵⁹, dann kann man auf dieser Basis nur sagen, dass diese historischen Entwicklungen „wirklich“ und nur in diesem Sinne auch „vernünftig“ waren. Ob sie überhaupt rational waren, kann man allein durch deren historische Unvermeidlichkeit und Wirklichkeit noch nicht feststellen.

Durch die bisherigen Analysen aus der semiotischen Perspektive kann man beobachten, dass die Ausstellungsgestalter ihre Aufmerksamkeit in erster Linie nicht auf die „reale“ Ebene der verwendeten historischen Quellen richteten, sondern eher auf deren symbolische Bedeutung und mythische Funktion, welche wiederum meistens unmittelbar der Vermittlung der politischen Ideologien und der Bekräftigung der gesellschaftlichen Ordnungen dienen sollten. Mit strategischer Überlegung unterdrückten die Ausstellungsgestalter oft die „realen“ Elemente der historischen Quellen, um die

²⁵⁶ S. Wolfgang Küttler: *Zur Frage der methodologischen Kriterien historischer Formationsbestimmung*, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, Band 22. 10, 1974, S. 1033.

²⁵⁷ S. Weigelin-Schwiedrzik 1984, a. a. O., S. 36.

²⁵⁸ S. Weigelin-Schwiedrzik 1984, a. a. O., S. 96.

²⁵⁹ S. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Frankfurt/M. 1972, S. 11.

von ihnen intendierten politischen Botschaften hervorheben zu können.²⁶⁰ Aufgrund der besonderen Autorenschaft sind die politische Funktion der Ausstellung und die von den Ausstellungsmachern verfolgten politischen Absichten relativ leicht aufzudecken. Weil die dafür zuständigen Kulturinstanzen wichtige Institutionen der regierenden Partei waren, hatten sie die Aufgabe, sich in erster Linie um das Interesse der Partei zu kümmern und die führende Machtposition der Partei zu festigen. Obwohl die Grenze zwischen der Macht der Partei und der des Staates in einem Ein-Parteien-Staat wie der Volksrepublik oft verschwommen ist, gibt es in der Praxis aber durchaus Unterschiede zwischen diesen zwei Arten von Machtapparaten. In der Regel ist die Staatsmacht der Parteimacht in der Volksrepublik untergeordnet, mit anderen Worten, die Staatsmacht muss der Parteimacht dienen. Am Beispiel des Nationalmuseums kann man auch diese Situation wiederfinden, wobei die Partei die staatlichen Institutionen für ihre eigenen Zwecke benutzt und dadurch versucht, im Namen von Staatsinteresse das Interesse der Partei zu pflegen. Somit kann man folgenden ausgeprägten Charakter der musealen Präsentation bei der Beziehung zwischen ihren funktionellen und narrativen Merkmalen entdecken: Die Ausstellungsmacher „verkleideten“ sich als „neutrale“ Erzähler, um dem Publikum eine sorgfältig revidierte Version des Geschichtswissens zu vermitteln, das zwar in der Öffentlichkeit als das einzig zugelassene und politisch korrekte Geschichtsverständnis gilt, welches aber oft nicht den tatsächlichen Gegebenheiten der historischen Vergangenheit entspricht und stattdessen reichlich mit politischen Botschaften und ideologischen Dogmen beladen ist. Dabei verwendet die Partei ihre eigenen ideologischen Grundsätze als den theoretischen Leitfaden der historiographischen Interpretation. Die öffentlich vorgegebene Aufgabe dieser musealen Präsentation hieß zwar, im Namen einer wissenschaftlichen Weltanschauung ein objektives Geschichtsbild zu konstruieren, ihre verborgene Funktion war aber vor allem, die politische Herrschaft der KPCh zu legitimieren und durch historische Belege zu untermauern. Ein großes Gefälle zwischen ihrer Narration mit einem angeblich wissenschaftlich garantiertem Wahrheitsversprechen und ihrer Funktion mit dem Charakter des politischen Utilitarismus entlarvt die Eigenheiten dieser musealen Präsentation, nämlich, beabsichtigte Täuschung und Irreführung des Publikums, Missbrauch von wissenschaftlicher Autorität und Opferung des Realen zugunsten des politischen Interesses der Partei. Entsprechend kann die betreffende Geschichtsschreibung als „Teil einer staatlichen monopolisierten Teleologie“ angesehen werden, die dem Publikum zugleich Gegenwart und Vergangenheit mitsamt ihrem Zusammenhang in einer von den Kulturinstanzen erwarteten Form begreifbar machen sollte.²⁶¹

Die Konstruktion der gemeinsamen Vorstellung der öffentlichen Geschichtsdeutung ist untrennbar mit Identitätsdiskursen verbunden.²⁶² Man kann fragen, welche kulturellen Identitäten durch die Geschichtsdarstellungen konstruiert wurden. Wenn man den Inhalt der Ausstellung genau betrachtet, dann stellt man fest, dass eigentlich nur

²⁶⁰ Vgl. Jörn Rüsen 1994, a. a. O., S. 19f.

²⁶¹ S. Weigelin-Schwiedrzik 1984, a. a. O., S. 58f.; Michel Foucault: Dispositive der Macht, Berlin 1976, S. 53f.

²⁶² Vgl. Katrin Pieper 2010, a. a. O., S. 199.

ein einziger Hauptakteur in der musealen Präsentation intensiv behandelt wurde, nämlich die KPCh, deren offiziell bezeichnete historische Rolle gerade schon besprochen wurden. Es gab dabei zwar auch andere Akteure wie die ausländischen „Imperialisten“, die Qing-Regierung und die *Kuomintang*, aber bei Geschichtsdarstellungen spielten sie nur Nebenrollen und verschwanden nach ihrem kurzen Auftreten spurlos. Entsprechend wurde die KPCh bei der als Grundlage geltenden öffentlich vermittelten Historiographie als die wichtigste Kraft der sog. „neudemokratischen Revolution“ geschildert, während die Aktivitäten der anderen Akteure von den Parteihistoriographen unterbewertet wurden. Genau aus dieser Sicht schienen die nationale Revolutionsgeschichte und die Parteigeschichte inhaltlich beinahe identisch zu sein, daher durfte die Geschichtsschreibung der nationalen Geschichte auch durch Parteigeschichtsschreibung ersetzt werden.²⁶³ Als Sieger der politischen Konkurrenz wollte die KPCh die Geschichtspolitik zur Eigenlegitimation instrumentalisieren und den anderen politischen Konkurrenten nur ein begrenztes Einflussgebiet in der Geschichtsschreibung überlassen.²⁶⁴ Im Übrigen kann man zwar „das chinesische Volk“ eventuell auch als einen Hauptakteur der Geschichtsdarstellungen bezeichnen, was von den Ausstellungsmachern selbst auch gerne behauptet wurde. Aber in der Präsentation war das „Volk“ als Akteur einerseits stark verschwommen und profillos, andererseits war es auch stark verstreut und heterogen. Manchmal wurde das „Volk“ durch aufständische Bauern repräsentiert, manchmal durch revolutionäre Arbeiter, manchmal durch Flüchtlinge, manchmal durch Milizen, demzufolge bekam das „Volk“ keine klare kulturelle Identität zugewiesen, sondern ganz verschiedene Identitäten. Somit diente der kollektive Massenkörper des „Volks“ hauptsächlich als eine Art Statist eines sorgfältig inszenierten Geschichtsdramas, welche genau wie die meisten Ausstellungsobjekte als auswechselbarer Beleg für die Konstruktion historischer Bedeutungen verstanden wurde.²⁶⁵ Die wichtigste Gemeinsamkeit von diesen verschiedenen Repräsentanten des „Volkes“ zeigte sich aber in der musealen Präsentation dadurch, dass sie als eine revolutionäre Kraft entweder von der KPCh geleitet oder durch die KPCh vertreten wurden. Mit anderen Worten, ihre engen Beziehungen zur KPCh wurden hier als das zentrale Merkmal des „Volkes“ konstruiert. Wenn man die These von Stuart Hall mit einbezieht, dann sollte man die kulturelle „Identität“ als plurales, dynamisches und offenes Konstrukt verstehen, wobei diese pluralischen Identitäten zugleich als sich ständig transformierende Fixpunkte der Identifikation begriffen werden sollten. Die „Identitäten“ sollten nicht als soziale Essenz betrachtet werden, sondern als eine Art soziale Positionierung oder kulturelle Verortung, mit anderen Worten, ein strukturelles Verhältnis.²⁶⁶ Welche konkrete soziale Position und kulturelle Verortung erhielt das „chinesische Volk“ bei der musealen Darstellung?

²⁶³ Vgl. Zhou Yuanbing: Mein bescheidner Vorschlag zur Reform der Unterrichtspläne für den politischen Unterricht an Hoch-, Mittel- und Grundschulen, in: *Guangming Ribao* 光明日报 (Die Zeitung des hellen Lichtes), Shanghai 24.06.1980, S. 2; Cheng Yi: Meine Vorschläge zu den Prinzipien der Erstellung von Partei- und „Staats“geschichten, in: *Lishi Jiaoxue* 历史教学 (Geschichtsdidaktik), Tianjin Nr. 6, 1959, S. 7ff.

²⁶⁴ Vgl. Edgar Wolfrum, *Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Der Weg zur bundesrepublikanischen Erinnerung 1948–1990*, Darmstadt 1999, S. 25–28.

²⁶⁵ Vgl. Daniel Hess 2010, a. a. O., S. 142.

²⁶⁶ S. Stuart Hall, *Cultural Identity and Diaspora*, in: Jonathan Rutherford (Hrsg.): *Identity. Community, Culture, Difference*, London: Lawrence and Wishart 1990, S. 226.

Nach der Meinung des Autors lautet die Antwort, eine Position der absoluten Abhängigkeit des Volks von der KPCh, wobei dessen Schicksal und Zukunft völlig von der Partei abhängen sollten.

Im Grunde besitzen kollektive Massenkörper wie Volk und Nation kein eigenes Gedächtnis, in der Praxis bilden sie aber ein Kollektivgedächtnis und „bedienen sich dafür memorialer Zeichen und Symbole, Texte, Bilder, Riten, Praktiken, Orte und Monumente.“ Auf der Basis dieses „intentional und symbolisch konstruierten“ Kollektivgedächtnisses, das zugleich „ein Gedächtnis des Willens und der kalkulierten Auswahl“ ist, konstruieren sie anschließend eine kollektive Identität, wie es im hiesigen Beispiel durchaus der Fall ist.²⁶⁷ Bei der Konstruktion des Kollektivgedächtnisses wurde die museale Präsentation von verschiedenen Zeichen und Symbolen überflutet, welche meistens mit den Entstehungsmythen oder politischen Selbstinszenierungen der KPCh in enger Verbindung standen, demzufolge mussten die dadurch konstruierten kollektiven Identitäten auch durch die politische Präsenz der KPCh entscheidend geprägt werden. Gleichzeitig basierten die konstruierte Identitäten des „chinesischen Volkes“ auf einer binären Struktur der Gegenüberstellung von kulturellem „Eigenen“ und „Fremden“ oder der Gegenüberstellung von politischem „Eigenen“ und „Feinden“, wobei das „Volk“ und die KPCh bei der Geschichtsdarstellung immer auf der Seite des „Eigenen“ bleiben und gemeinsam die „Fremden“ und „Feinde“ bekämpfen sollten.²⁶⁸ Während das „Volk“ seine Identität vor allem durch Abgrenzung gegen die „Fremden“ und „Feinde“ gewinnen musste, sorgten die Historiographen dafür, bei der Geschichtsnarration neue kulturelle „Fremde“ und politische „Feinde“ zu finden oder ggf. sogar zu erfinden, welche sich in der Regel gegenüber dem Interesse der KPCh positionierten. Somit positionierte das „chinesische Volk“ sich auch automatisch gegen erfundene „Fremde“ und „Feinde“ und erhielt seine entsprechende Identität als ein strukturelles Verhältnis.²⁶⁹

Derartige als soziale Ordnung fungierende kulturelle Konstrukte werden zugleich wie eine Art „*Invented Tradition*“ in der aktuellen politischen Kultur behandelt,²⁷⁰ welche auch Beweis für die Existenz der von Benedict Anderson genannten „vorgestellten politischen Gemeinschaften“ sowie der modernen Nationen liefern kann.²⁷¹ Die Glaubwürdigkeit von solchen „erfundenen Traditionen“ wurden durch verschiedene öffentliche Medien und Kulturinstitutionen – darunter insbesondere der Museen – gepflegt und zusätzlich mithilfe eines kompletten Symbolsystems und eines Mythenkomplexes – bestehend aus den vorher schon erwähnten Märtyrerreliquien, Beweisstücken von kollektiver Ehre oder Schande, Gedenkstätten und entsprechenden öffentlichen Ritualen – untermauert. Sobald solche „erfundenen Traditionen“ eine eigene diskursive Macht erhalten haben, können sie als Machtinstrument dafür eingesetzt werden, die sozialen Ordnungen zu konsolidieren.

²⁶⁷ Aleida Assmann 2000, a. a. O., S. 22. S. 21–27

²⁶⁸ Vgl. Nicola Spakowski 1999, a. a. O., S. 30.

²⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 23.

²⁷⁰ S. Eric Hobsbawm: *Introduction: Inventing Traditions*, in: ders., Terence Ranger (Hrsg.): *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press 1983, S. 1f.; Eric Hobsbawm: *Mass-Producing Traditions: Europe, 1870–1914*, in: Eric Hobsbawm 1983, a. a. O., S. 263–307.

²⁷¹ S. Benedict Anderson 1996, a. a. O., S. 15.

In Großen und Ganzen kann man zusammenfassen, dass diese Ausstellung nicht die chinesische Geschichte seit Mitte des 19. Jahrhunderts vollständig und sachlich darstellen konnte. Stattdessen sah man nur die Version der öffentlich vermittelten Geschichtsschreibung der Volksrepublik, welche die Kulturinstanzen gerne sehen und verbreiten wollten. Innerhalb der Ausstellung traf man überall auf direkte Belehrungen der politischen Ideologie, welche die Besucher dazu zwangen, eine bestimmte Geschichtsanschauung zugunsten der Machtstellung des aktuellen Regimes zu verinnerlichen. Anstatt einer sachlichen Einstellung der Geschichtsschreibung wurden die Methoden der politischen Mythenbildung und theatralischen Inszenierung in die Ausstellung fest integriert. In dieser „technischen“ Hinsicht übernahm diese Ausstellung nicht nur die narrative Struktur, viele historische Exponate und das Grundprinzip der Hervorhebung des ideologischen „Roten Fadens“ von der ständigen Geschichtsausstellung des Museums der chinesischen Revolution, darüber hinaus behielt sie auch nicht wenige konzeptuelle Merkmale der sowjetischen politisch motivierten Ausstellungen bei. Während die Geschichtsausstellung in den 1960er Jahren nur einen zentralen „Roten Faden“ – nämlich die sog. Mao-Zedong-Ideen – besaß, bekam dieser „Rote Faden“ der Mao-Ära in der hiesigen Geschichtsausstellung noch mindestens drei weitere „Updates“ oder Erweiterungen der Post-Mao-Ära, nämlich, die politischen Theorien Deng Xiaopings, Jiang Zemin und Hu Jintaos. Dabei bestand scheinbar keine konkurrierende Beziehung zwischen diesen verschiedenen Ideen, die sich ideologisch jedoch deutlich voneinander unterschieden. Es gab auch keinen Versuch, den älteren „Roten Faden“ durch die jüngeren „Updates“ zu ersetzen. Stattdessen haben die Ausstellungsmacher eine angeblich harmonische Koexistenz dieser Vielzahl von Ideen inszeniert, welche allerdings nur mithilfe der formellen Wiederholung der Darstellungskonvention lautstark behauptet und nicht durch tiefgehende theoretische Analysen überzeugend bewiesen wurde.²⁷² Auf der ästhetischen Ebene wurden die Anknüpfung zwischen der Domäne der Funktionen und der Domäne der Narration vor allem durch verschiedene Konzepte der Inszenierung und Atmosphären-Erzeugung in der Geschichtsdarstellung ermöglicht, wobei die Vermittlung der politischen Aussagen oft durch die gezielte Befriedigung der emotionalen Bedürfnisse und die taktische Erzeugung der affektiven Betroffenheit bei der Wahrnehmung der Besucher begünstigt wurde. Insgesamt konnte man in der Ausstellung beobachten, dass die Ausstellungsmacher der narrativen Dimension und der ästhetischen Ebene der musealen Präsentation eine übermäßige Aufmerksamkeit schenkten, wobei die Forderung nach der realitätsnahen Wiedergabe einer historischen Wirklichkeit in der stark theatralesierten und mythologisierten Geschichtsdarstellung oft zugunsten der politisch-ideologischen Funktionen der musealen Vermittlung geopfert wurde. Somit wirkte diese gesamte Ausstellung wie eine große Theaterinszenierung. Mithilfe der verschiedenen rhetorischen Strategien und ästhetischen Aufmachungen betonten oder verherrlichten die Ausstellungsmacher bei der Geschichtsdarstellung bestimmte historische Gegebenheiten bewusst, während sie die anderen unterdrückten oder ver-

²⁷² Vgl. Brigitte Kaiser 2006, a. a. O., S. 199; Wolfgang Herbst /K.G. Levykin: *Museologie. Theoretische Grundlagen und Methodik in den Geschichtsmuseen*, Berlin 1988, S. 198, 269.

heimlichten.²⁷³ Je wirkungsvoller die politischen Botschaften mithilfe dieser Inszenierung vermittelt werden konnten, desto weiter distanzierten sich die von ihr repräsentierten Geschichtsbilder aber von der historischen Realität.

Selbst viele chinesische Museumsexperten spürten diese Mängel bei der musealen Präsentation und übten Kritik daran, dass diese Ausstellung immer noch den Charakter einer Ausstellung der Parteigeschichte besaß, die Ausstellergestalter sich bei der Darstellung zu sehr auf wenige politische Figuren konzentrierten und nur die politischen Verdienste der KPCh betonten, während sie gleichzeitig die Darstellung der Fehlhandlungen der KPCh völlig ignorierten.²⁷⁴ Es bleibt jedoch ungewiss, ob solche Kritiken von den Kulturinstanzen und den Museumsmachern zur Kenntnis genommen wurden und wann solche Mängel behoben werden könnten. Wenn man sich an die vom Abteilungsdirektor des Nationalmuseums Huang Chen geschilderte neue Einstellung über die Museumsarbeit erinnert, nämlich, dass die Ausstellungsmacher des Nationalmuseums in Zukunft bei der musealen Präsentation weder aussagkräftige Stellungnahmen mit bestimmter politischer Neigung geben, noch die Besucher ideologisch belehren würden, hat man vielleicht noch Grund, optimistisch zu sein. Aber die tatsächliche Praktizierung dieser Einstellung konnte in dieser Ausstellung leider kaum gefunden werden, stattdessen bestand diese Ausstellung fast ausschließlich aus ideologischen Stellungnahmen und Belehrungen. Es ist nicht anzunehmen, dass Huang den Autor beim Interview täuschen wollte. Stattdessen ist es durchaus vorstellbar, dass die Mitarbeiter des Nationalmuseums in Zukunft zuerst bei den Ausstellungen mit z.B. rein wissenschaftlichen oder künstlerischen Thematiken solch eine neue Einstellung Schritt für Schritt einführen und durchsetzen könnten. Aber bei einer Ausstellung wie „Der Weg des Wiederaufstiegs“ mit einer solchen hochpolitischen Thematik scheint die Chance einer sofortigen und gründlichen Kursänderung momentan eher klein zu sein, nicht zuletzt weil diese Ausstellung in der Tradition landesweit als ein Musterprojekt der Geschichtsdarstellung der von kommunistischen Ideologien gekennzeichneten Geschichtsanschauung diente und bislang äußerst einflussreich war. Wie die museale Praxis im Nationalmuseum sich tatsächlich entwickeln wird, kann man erst nach der erneuten Eröffnung des Museums beobachten. Aber man darf durchaus vermuten, dass die dortige Gesamtlage sich in wenigen Jahren nicht wesentlich verändern wird, solange die Kulturinstanzen das Museum weiter als ein staatliches Organ mit der Funktion der sozialen und politischen Erziehung benutzen, um ihre politische Ideologie und Geschichtsanschauung in der Öffentlichkeit durchzusetzen. Denn die Museumsmitarbeiter der staatlichen Museen Chinas sind heute noch nicht in der Lage, irgendeine wirksame Gegenwehr zu leisten, obwohl viele von ihnen neue Vorstellungen und Verständnisse bei ihrer Arbeit entwickelt haben, welche sich bereits deutlich von denen der Parteifunktionäre unterscheiden.

²⁷³ Vgl. Walter Benjamin: *Goethes Wahlverwandtschaften*, in: Siegfried Unseld (Hrsg.): *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften, Frankfurt/M. 1961, S. 142; Jürgen Franzke 1988, a. a. O., S. 72.

²⁷⁴ S. *Fuxing zhi Lu Jiben Chenlie Neirong Sheji Zhuanjia Zuotanhui Zhaokai* 《复兴之路》基本陈列内容设计专家座谈会召开 (Die informelle Expertenkonferenz über den inhaltlichen Entwurf der ständigen Ausstellung mit dem Titel „Der Weg des Wiederaufstiegs“ hat stattgefunden. Informationsseite aus der offiziellen Homepage des chinesischen Nationalmuseums, <http://www.chnmuseum.cn/ecms/upload/about/news/fuxing/2009-05-18/849.html>

1.3 Die „Kontaktzone“ des Nationalmuseums

Die Bestandsstruktur der beteiligten sozialen Akteure in der musealen „Kontaktzone“ beim Nationalmuseum war anhand dieser als Beispiel genommenen Dauerausstellung relativ anschaulich. Im Vergleich zu den zwei früheren Zentralmuseen, in denen die Besucher vor allem durch revolutionäre und kommunistische Dogmen intensiv erzogen werden sollten, hat sich die gesamte Lage beim heutigen Nationalmuseum nicht wesentlich verändert. In der hiesigen Kontaktzone trafen ebenfalls drei Hauptsorten von handelnden Akteuren aufeinander, nämlich, die Kulturinstanzen, die Museumsmacher und die Museumsbesucher, wobei die Museumsbesucher wiederum hauptsächlich aus chinesischen Bürgern bestanden. Das Museum verbat den Ausländern zwar den Eintritt nicht, aber wie schon erwähnt, anhand konkreter Gestaltungsform der Geschichtsausstellung konnte man ablesen, dass solche musealen Präsentationen in erster Linie nicht für die ausländischen Besucher gedacht waren. Vor den 1990er Jahren wurde ein großer Teil der Besucher der beiden Zentralmuseen von verschiedenen staatlichen Institutionen organisiert und dort hingeschickt, während ihrer Museumsbesichtigung konnten die Besucher meistens nur passiv agieren. Ihre Rolle beschränkte sich auf einfache Rezipienten einer einseitigen Kommunikation, wobei sie machtlos den Informationssendern und Kulturinstanzen gegenüberstanden und nicht als ebenbürtige Akteure innerhalb der Kontaktzone betrachtet wurden. Die dabei vermittelten musealen Botschaften konstruierten bestimmte kulturelle Identitäten von den Bürgern, welche wiederum zum großen Teil durch die Kulturpolitik des Regimes definiert wurden und anschließend von den Bürgern als Richtlinie ihres Sozialverhaltens streng befolgt werden sollten. Die darin dargestellte Geschichte wurde überwiegend als ein Entwicklungsvorgang des unaufhörlichen Klassenkampfes interpretiert, wobei die hintereinander folgenden Aufstände der „Arbeiterklassen“ sich wie ein roter Faden durch die gesamte Geschichtsentwicklung zogen. Wie sah die aktuelle Lage beim Besuch des Autors aus? Obwohl in der Zwischenzeit wesentlich mehr Besucher durch neue Methoden sowie die Einführung von attraktiven Präsentationstechniken oder kostenlosen Eintritt ins Museum gelockt wurden, wurden die stark politisch motivierten Botschaften aber den Besuchern weiterhin vermittelt. Dabei durften die Besucher im Museum immer noch nicht autonom handeln, gleichzeitig konnten sie auch nicht selbstständig entscheiden, wie sie die museale Vermittlung wahrnehmen sollten, weil die „richtigen“ Interpretationen der Ausstellungsinhalte schon vorgeschrieben wurden, während die anderen „falschen“ Verständnisse weiter verboten waren. Mit anderen Worten, die Besucher waren nicht in der Lage, eine ebenbürtige Stellung gegenüber den Museumsmachern zu behaupten. Demzufolge wurden sie keineswegs als der Zentralfaktor oder Hauptakteur innerhalb der musealen Kontaktzone betrachtet, obwohl die Museumsmitarbeiter des Nationalmuseums das Gegenteil behaupteten, nämlich, dass sie sich in Zukunft als Dienstleister definieren würden, die den Besuchern umfassende Serviceleistungen anbieten und ihren Wünschen entgegenkommen würden. Die Realität zeigte aber ein ganz anderes Bild, nämlich, dass die

Museumsmitarbeiter vor allem Wünschen der Kulturinstanzen nachkamen. In der Ausstellung wurden die Besucher zwar nicht mehr gezwungen, sich durch ideologische Indoktrination belehren zu lassen, aber weiterhin wurden sie hier aufgefordert, eine Art neu konstruierte „Bürgererziehung (*gongmin jiaoyu* 公民教育)“ aufzunehmen, bei deren Inhalt es sich weiterhin vor allem um ideologische Dogmen handelte. Aus dieser umfassenden Bürgererziehung sollten anschließend kulturelle Identitäten des chinesischen Volks konstruiert werden, die aber wie schon erwähnt vor allem durch die Festigung der Machtposition der KPCh geprägt waren. Daher wurde die Ausstellung zwar als eine öffentliche Präsentation bezeichnet, enthielt dabei aber keine wirklich öffentlichen Einstellungen und Diskurse aus der Gesellschaft der privaten Menschen, sondern ausschließlich die Einstellung und Aussagen der Kulturinstanzen der Partei.

1.4 Strukturmerkmale der sozialen Dynamik im Spiegel des Nationalmuseums

Wie schon geschildert, es existiert eine unausgewogene Beziehung zwischen den beteiligten Sozialakteuren innerhalb der hiesigen musealen Kontaktzone, welche wiederum durch das ungleiche Kräfteverhältnis zwischen ihnen ausgelöst werden soll. Nun versucht der Autor, mithilfe der Öffentlichkeitstheorie von Jürgen Habermas die strukturellen Merkmale dieses ungleichen Kräfteverhältnisses zu analysieren. Dabei ist zu beachten, dass die Zitierung der Theorie Habermas' nicht gleich die vorbehaltlose Übernahme seiner These und Begriffe bedeuten soll. Darunter sollte z.B. der von Habermas definierte idealtypische Begriff der Öffentlichkeit schon nicht für die Forschung direkt eingesetzt werden,²⁷⁵ der eigentlich nur unter einer „idealistischen Situation“ mit einer herrschaftsfreien, gesellschaftlich gerechten Willens- und Meinungsbildung sowie der demokratischen Kontrolle von politischer Herrschaft zur Geltung gebracht werden kann,²⁷⁶ was leider in der konkreten sozialen Praxis oft keine Selbstverständlichkeit ist, umso mehr unter den gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedingungen Chinas. Stattdessen soll man zu einem Verständnis der Öffentlichkeit als vielfältige, plurale und dynamische Sozialgegebenheiten wechseln, eine starre und statische Öffentlichkeit, die aus homogener Masse besteht, gibt es im gegenwärtigen China nicht, und es hat eine derartige Öffentlichkeit auch nie in der chinesischen Geschichte gegeben.²⁷⁷

Um eine aktuelle Bestandsaufnahme der „Öffentlichkeit“ Chinas machen zu können, kann man vielleicht zuerst mit einer semantischen Analyse des chinesischen Worts „*gong* (公)“ anfangen, das in der aktuellen Anwendung der chinesischen Sprache gleichzeitig als Nomen und Adjektiv verwendet wird und entsprechend auch gleichzeitig „Öffentlichkeit“ und „öffentlich“ bedeutet. Im Alltagsgebrauch hat das Wort

²⁷⁵ S. Jürgen Habermas: Öffentlichkeit. Stichwort im: E. Fraenkel u. K. D. Bracher (Hrsg.): Lexikon „Staat und Politik“, Frankfurt 1957, S. 220ff.

²⁷⁶ Das von Habermas vorgestellte idealtypische Modell der modernen Öffentlichkeit setzt vor allem ein demokratisches politisches System voraus. S. Jürgen Gerhards, a. a. O., S. 3.

²⁷⁷ Vgl. Sharon Macdonald 2010, a. a. O., S. 61.

aber je nach konkretem Kontext ganz unterschiedliche Bedeutungen, dabei kann es entweder als „Staatsinstanz“, oder als „Gesellschaft“, oder als „Kollektiv“ begriffen werden. Diese Tatsache zeigt auch deutlich, dass die „Öffentlichkeit“ im gegenwärtigen China gerade in Form von vielfältigen und pluralistischen Sozialgegebenheiten existiert, das heißt auch, in Form von verschiedenen gesellschaftlichen Öffentlichkeiten oder Teilöffentlichkeiten. Anschließend stellt sich noch folgende Frage: Was sind die strukturellen Merkmale solch einer pluralistischen „Öffentlichkeit“, oder wie sehen die Beziehungen zwischen den verschiedenen gesellschaftlichen „Öffentlichkeiten“ aus? Im alltäglichen semantischen Gebrauch auf Chinesisch steht der Begriff „*si* (私)“ normalerweise im Gegensatz zu „*gong*“ und bedeutet die privaten Sphäre, aber ebenfalls im alltäglichen semantischen Gebrauch hat „*si*“ oft nicht nur das Antonym „*gong*“, sondern auch ein weiteres Antonym, nämlich den Begriff „*guan* (官)“, der sich auf die staatliche administrative Sphäre bezieht.²⁷⁸ Die sozialen und ökonomischen Geschichtsvorgänge führten immer wieder dazu, dass dynamische Grenzverschiebungen zwischen der staatlichen administrativen Sphäre, der öffentlichen Sphäre und der privaten Sphäre ausgelöst und die sozialen Begrifflichkeiten von „*guan*“, „*gong*“ und „*si*“ erneut definiert wurden. Wenn man dieses dreigliedrige Konzept genauer anschaut, das wiederum einen implizierten dichotomischen Gegensatz zwischen dem Staat und der Gesellschaft voraussetzt, die aus den einzelnen Individuen besteht und in erster Linie für sie stehen sollte, dann kann man das Konzept auch auf ein zweigliedriges Modell reduzieren, weil der Staat und die Gesellschaft der privaten Akteure eigentlich immer an der öffentlichen Sphäre teilhaben. Mit anderen Worten, die öffentliche Sphäre kann nicht nur als Übergangszone zwischen den anderen zwei Sphären, sondern auch je nach Situation als implizierter Bestandteil von ihnen betrachtet werden.²⁷⁹ Daher können die Grenzen zwischen der öffentlichen Sphäre und den anderen zwei Sphären in der Praxis auch nicht wirklich scharf definiert werden, weil die öffentliche Sphäre auch als zugehörige Domäne der anderen zwei Sphären angesehen werden kann.²⁸⁰ Daher kann man eine derartige öffentliche Sphäre auch mit dem von Homi K. Bhabha genannten Begriff des „Zwischenraumes“ in Verbindung bringen, nach der Meinung des Autors besitzt sie auch die meisten Merkmale eines solchen „Zwischenraumes“, weil sie durch das Überlappen und De-platzieren von Differenzbereichen der staatlichen und privaten Sphäre entstanden ist.²⁸¹

Weil das Konzept des dichotomischen Gegensatzes zwischen dem Staat und der Gesellschaft grundsätzlich eine idealisierte Form aus den Erfahrungen der frühmodernen und modernen Geschichte des Westens ist, bleibt es durchaus fraglich, ob es für die Erklärung der gesellschaftlichen Gegebenheiten Chinas auch gut geeignet ist.²⁸² In

²⁷⁸ Vgl. William T. Rowe: *The Problem of "Civil Society" in Late Imperial China*, in: *Modern China*, University of California, Los Angeles, Vol. 19, Nr. 2 (April) 1993, S. 142.

²⁷⁹ Vgl. Mary Backus Rankin: *Some Observations on a Chinese Public Sphere*, in: *Modern China*, University of California, Los Angeles, Vol. 19, Nr. 2 (April) 1993, S. 160.

²⁸⁰ Denn „die bürgerliche Öffentlichkeit entfaltet sich im Spannungsfeld zwischen Staat und Gesellschaft, genau so, dass sie selbst Teil des privaten Bereichs bleibt.“ S. Habermas 1990, a. a. O., S. 225.

²⁸¹ S. Homi K. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*, Deutsche Übersetzer: Michael Schiffmann, Jürgen Freudl, Tübingen 2000, S. 3.

²⁸² Philip C. C. Huang hielt die einfache Übernahme dieses Konzept bei der Forschung der modernen chinesischen Gesellschaft für ungeeignet. S. Philip C. C. Huang, *"Public Sphere"/ "Civil Society" in China?* In: *Modern China*, University of California, Los Angeles, 19, Nr. 2 (April) 1993, S. 216, 222,

der Tat berufen sich die von Habermas am häufigsten verwendeten Begriffe wie die „bürgerliche Gesellschaft“ und „bürgerliche Öffentlichkeit“ eigentlich auf die gesellschaftlichen Phänomene, die im späten 17. Jahrhundert in England und im 18. Jahrhundert in Frankreich begonnen und den Aufstieg der Marktwirtschaft und des Kapitalismus begleiteten.²⁸³ Aber solche Hintergrundinformationen kann man nicht direkt im Ausdruck „bürgerlich“ ablesen. Es ist z.B. auch eine sehr interessante Erfahrung, das Werk von Habermas über den Strukturwandel der Öffentlichkeit parallel auf Deutsch und Englisch zu lesen, wobei die originale „bürgerliche Öffentlichkeit“ als „*bourgeois public sphere*“ ins Englisch übersetzt wurde. Habermas gab auch selbst zu, dass die von ihm behandelte „bürgerliche Gesellschaft“ ein spezielles modernes Phänomen mit kapitalistischer Eigenschaft sei und fast nichts mit den europäischen mittelalterlichen städtischen Bürgern gemeinsam habe.²⁸⁴ In diesem Kontext scheint es auch angemessen zu sein, „bürgerlich“ mit „*bourgeois*“ zu übersetzen. Dennoch gilt „*bourgeois*“ nur als eine spezielle Verwendung des Ausdruckes von „bürgerlich“ im engeren Sinne, im weitesten Sinne kann der Ausdruck von „bürgerlich“ nicht nur die Schicht der Bourgeoisie umfassen, sondern auch die Schicht des Proletariats, deren Mitglieder theoretisch auch das gleiche Bürgerrecht besitzen sollten. Bei seiner Forschung hat Habermas die Termini von „Bürger“ und „bürgerlich“ meistens nur im von ihm definierten engeren Sinne benutzt, demzufolge hat er aber oft die anderen möglichen Bestandteile der „Bürger“ – wie Proletariat – weggelassen und ignoriert. Selbst bei solchen eng verwandten Ausdrücken kann man auch ähnliche unübersehbare feine Bedeutungsunterschiede immer wieder ausfindig machen, die bei der eins zu eins Übersetzung auftauchen können. Daher soll man besonders vorsichtig sein, wenn man derartige spezielle westliche Kategorien und Begriffe im chinesischen Kulturkontext zu verwenden versucht. Somit kann man feststellen, dass die von Habermas genannte sog. „bürgerliche Gesellschaft“ und „bürgerliche Öffentlichkeit“ in der chinesischen Geschichte fast gar nicht existierte, oder zumindest nicht in einem großen sozialen Umfeld, weil es in der chinesischen Geschichte nie eine breite Schicht der Bourgeoisie gab. Die kapitalistische Produktionsweise entwickelte sich während der Qing-Zeit und Republikzeit in China nur so unzureichend, dass China bis vor wenigen Jahrzehnten noch ein armes Agrarland war.²⁸⁵ Die sozialen Individuen, die nach westlichem Standard als Bourgeoisie bezeichnet werden können, waren in China vor der Volksrepublikzeit zahlenmäßig eher gering und besaßen oft weder großen Reichtum noch starken sozialen Einfluss auf nationaler Ebene, selbst in den wenigen chinesischen Metropolen konnte sich eine solche breite bürgerliche Schicht aus gut ausgebildeten und wohlhabenden Eigentümern nicht erfolgreich etablieren.²⁸⁶ Die Präsenz der bürokratischen Kapitale und Monopolkapitale in der späten Republikzeit förderte die Entstehung solcher breiten bürgerlichen Schicht keineswegs, sondern hinderte sie eher, weil der Aufstieg von wenigen Wirtschaftsoligarchen oft durch die Pleiten von zahlreichen kleineren Kapitalisten ermöglicht wurde. Der damalige Staatsapparat modernisierte sich auch nicht effektiv genug, um die sozialen Ordnungen und Rah-

²⁸³ S. Habermas, 1990, a. a. O., Vorwort.

²⁸⁴ S. ebd., S. 81.

²⁸⁵ Vgl. Philip C. C. Huang 1993, a. a. O., S. 231; William T. Rowe 1993, a. a. O., S. 140f.

²⁸⁶ Vgl. Philip C. C. Huang 1993, a. a. O., S. 230.

menbedingungen, welche die Entwicklung einer bürgerlichen Gesellschaft begünstigten, anzubieten.²⁸⁷ Eine solche Entwicklung wurde durch die andauernde Unruhe der Revolutionsbewegungen, der Bürgerkriege und der japanischen Militärintervention noch zusätzlich gehindert.²⁸⁸ Demzufolge gab es in China stets eine pyramidenförmige Gesellschaftsstruktur, eine rautenförmige Gesellschaft mit einer breiten „Mittelklasse“ der Bourgeoisie, die gleichzeitig reich und mächtig war, gab es in der chinesischen Geschichte noch nie. Deswegen soll man die bestehenden Schlussfolgerungen und konkreten historischen Aussagen der Öffentlichkeitstheorie von Habermas nicht für hiesige Forschung direkt übernehmen,²⁸⁹ stattdessen sollen seine analytischen Methoden und Forschungskonzepte beachtet werden. Habermas erläuterte bei seinem „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ vor allem, wie das Machtpotential der modernen Bürger sich im Westen bei der sozialen Selbstverwaltung entwickelte und wie die Bürger ihre Machtpräsenz inzwischen durch neu eingeführte politische Institutionen und kulturellen Diskurse argumentierten und legitimierten. Entsprechend kann man hier erforschen, ob eine ähnliche gesellschaftliche Entwicklung auch in der chinesischen Geschichte zu vermerken ist, wenn ja, dann kann man weiter nachfragen, wie diese Entwicklung in China sich eventuell von der im Westen unterscheidet.

In der Geschichte der Volksrepublik war bis 1980er Jahre eine dramatische Verstärkung und Erweiterung des Staatsapparats zu beobachten, der wiederum von der KPCh in der politischen und sozialen Praxis allein kontrolliert wurde. Während die staatliche administrative Sphäre sich dieser Tendenz zufolge ständig erweiterte und die Machtpräsenz des Staates inzwischen fast zügellos in die öffentliche und private Sphäre tief eingedrungen war, schrumpften die letzten zwei Sphären unter dem Druck der drohenden Staatsmacht zunehmend weiter. Anschließend entstand ein stark ungleiches Machtverhältnis zwischen diesen drei Sphären, wobei der Staat als absolute Übermacht die Gesellschaft, die privaten Bürger und die Zwischenräume von ihnen umfassend beaufsichtigen und verwalten konnte,²⁹⁰ selbst das private Leben der einfachen Individuen wurde vom Staat in vielen Hinsichten detailliert geregelt und streng vorgeschrieben.²⁹¹ Auf den unteren Ebenen der Gesellschaft, auf denen die staatliche Präsenz relativ schwach und sporadisch war, wurden die privaten Personen meistens noch zusätzlich durch politische oder ökonomische Kollektive (oder Gemeinschaften) organisiert und kontrolliert, die meistens halbformliche und halboffizielle Organisationen und Gemeinde waren und in der Praxis immer von ihrem internen Parteikomitee beaufsichtigt werden sollten. Solche Kollektive dienten als eine andere Art Teilöffentlichkeit und soziale Zwischenräume der verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen und privaten Individuen im Land, gleichzeitig sollten sie als eine Grundform des Volks- und Gemeineigentums die sozialistische Eigenschaft der Volkswirtschaft sicherstellen und den Einfluss der Privatwirtschaft und des Privatei-

²⁸⁷ Vgl. Marie-Claire Bergère: *The Golden Age of the Chinese Bourgeoisie, 1911–1937*. Trans. By Janet Lloyd, Cambridge: Cambridge University Press 1989, S. 7–10.

²⁸⁸ Vgl. Mary Backus Rankin 1993, a. a. O., S. 175; Heath B. Chamberlain: *On the Search for Civil Society in China*, in: *Modern China*, University of California, Los Angeles, Vol. 19, Nr. 2 (April) 1993, S. 203.

²⁸⁹ Vgl. Mary Backus Rankin 1993, a. a. O., S. 158.

²⁹⁰ Vgl. Philip C. C. Huang 1993, a. a. O., S. 232.

²⁹¹ Vgl. Heath B. Chamberlain 1993, a. a. O., S. 210.

gentums beschränken.²⁹² Neben der Abschaffung des Privateigentums sollten sogar die privaten Erinnerungen durch das erneut konstruierte Kollektivgedächtnis ersetzt werden, das überwiegend aus einer erfundenen mythischen Vergangenheit und einer imaginären utopischen Zukunft bestand und später jedoch durch die Brutalität und das politische Versagen des Mao-Regimes die Plausibilität seiner Narration nahezu komplett verlor.²⁹³

Nach der politischen Linie der von Mao ausgerufenen Kulturrevolution sollte die bürgerliche Öffentlichkeit der Bourgeoisie als feindliche Front betrachtet und von der proletarischen Masse bekämpft werden. Durch eine derartige Politik blockierte die KPCh die Entstehung einer bourgeoisen Gesellschaft und einer bürgerlichen Öffentlichkeit von Anfang an.²⁹⁴ Dies führte schließlich dazu, dass die KPCh die Staatsapparate in Form eines Ein-Parteien-Staates annektierte und somit als die einzige Übermacht im Land galt, zugleich brachte die Partei alle drei soziale Sphären – die staatliche administrative Sphäre, die öffentliche Sphäre und die private Sphäre – komplett unter ihre Kontrolle. In der staatlichen administrativen Sphäre hatte die KPCh die Staatsmacht fest im Griff und konnte daher für sich eine unanfechtbare Monopolstellung behaupten. Im Vergleich dazu war die deutlich schwächere Gesellschaft der privaten Individuen kaum in der Lage, sich der Partei entgegenzusetzen und einen entscheidenden Einfluss in der administrativen Sphäre auszuüben. Im Übrigen stellte die KPCh neben den administrativen Instanzen auch die staatlichen kulturellen Institutionen unter strenger Aufsicht, zu denen die individuellen Bürger meistens weder ein Mitentscheidungsrecht besaßen noch darauf einen direkten Einfluss nehmen konnten. Aus einer derartigen Machtkonstellation konnte sich auch keine sichtbare Präsenz einer „bürgerlichen Öffentlichkeit“ oder „Zivilgesellschaft“ in der musealen Geschichtsdarstellung einer staatlichen kulturellen Institution sowie des Nationalmuseums ergeben, sondern eher eine unverhüllte Machtdemonstration und –präsentation des absolutistisch gesinnten Parteienstaates und eine Präsenz der durch eine derartige stark zentralisierte Staatsmacht dominierten Öffentlichkeit,²⁹⁵ die in gewissem Sinne der von Habermas erwähnten antiken „repräsentativen Öffentlichkeit“²⁹⁶ funktionell ähnelte, deren zentrale Funktion vor allem die öffentliche Demonstration des herrschaftlichen Statusmerkmals und Machtanspruches der Regierenden war.²⁹⁷

Langfristig gesehen kann diese Lage sich durchaus noch verändern, es besteht tendenziell die Möglichkeit, dass eine neue demokratische Zivilgesellschaft Chinas in Zukunft entstehen könnte, die wiederum auf einer funktionstüchtigen Öffentlichkeit oder modernen heterogenen Teilöffentlichkeiten der gesellschaftlichen Akteure basieren sollte. Nach Meinung des Autors wird dieser mögliche gesellschaftliche Über-

²⁹² S. William T. Rowe 1990, a. a. O., S. 326.

²⁹³ Vgl. Richard Madsen: *The Public Sphere, Civil Society, and Moral Community*, in: *Modern China*, University of California, Los Angeles Vol. 19, Nr. 2 (April) 1993, S. 196; „Die chinesischen Institutionen untersagen daher jegliche private Erinnerung in der Öffentlichkeit und in den Medien. Man hat als Einzelperson zu schweigen.“ Wolfgang Kubin, a.a.O., S. 4.

²⁹⁴ Vgl. Thomas B. Gold: *The resurgence of civil society in China*, in: *Journal of Democracy*, Washington DC. Vol. 1, Nr. 1, 1990, S. 18–31.

²⁹⁵ Vgl. Rubie Watson 1995, a. a. O., S. 14f.

²⁹⁶ S. Habermas 1990, a. a. O., S. 60.

²⁹⁷ Vgl. Lawrence R. Sullivan 1993, a. a. O., S. 186.

gang aber keineswegs selbstverständlich stattfinden und rasant verlaufen, da die Gesellschaft der privaten Leute und die private Sphäre auf dem chinesischen Festland bereits seit langem entmachtet worden sind. Deswegen benötigen sie zuerst dringend Ressourcen und Zeit, um erneut zu erstarren.²⁹⁸ Eine optimale Version dieser Entwicklung würde heißen, dass verschiedene gesellschaftliche Akteure Chinas durch eine gemeinsame Anstrengung diesen Prozess vorantreiben würden, damit die künftigen kulturellen Identitäten der gesellschaftlichen Akteure verstärkt durch ihre jeweiligen öffentlichen Handlungen und Positionierungen bestimmt werden könnten, während die Figuren des autoritären Regimes und der autokratischen Partei entsprechend allmählich in den Hintergrund treten würden. Allerdings ist der Autor fest davon überzeugt, dass diese Entwicklung nicht ohne Widerstände und Hindernisse von der Seite der Staatsmacht und der KPCh durchgeführt werden kann.

²⁹⁸ Vgl. Philip C. C. Huang 1993, a. a. O., S. 237.

Kapitel 2 Museen als historische Kulturdenkmäler – das Palastmuseum in Peking

2.1 Eine Institutionsgeschichte des Palastmuseums

Als eines der ältesten und zugleich größten Museen Chinas spielt das Palastmuseum in Peking aufgrund seines einzigartigen Standortes und Sammlungsbestandes eine unersetzliche Rolle in der Museumslandschaft des Landes, daher scheint es sinnvoll zu sein, zuerst historische Hintergründe dieses Standortes und Sammlungsbestandes kurz zu schildern, damit dessen besondere kulturelle Bedeutungen verdeutlicht werden können.

2.1.1 Die Tradition der kaiserlichen Palastsammlung

Eine wichtige kulturelle Erscheinung in China, die zur Kohärenz der kulturellen Traditionen beitrug, war das Sammeln und Tradieren von kostbaren Kulturobjekten, was bedeutende kulturelle und politische Funktionen erfüllte.²⁹⁹ Hierzu gehörten vor allem die beachtlichen Sammlungen der Kaiserfamilien. Die wertvollsten Kulturobjekte wurden von ihnen entweder in ihren Gräbern beigelegt oder in Palästen von Generation zu Generation weitergegeben.

Nach späteren Berichten soll bereits die Shang-Dynastie (16. Jh. v. Chr. – 11. Jh. v. Chr.) über königliche Sammlungen verfügt haben. Zuerst wurden häufig Gegenstände und Artefakte gesammelt, die rituelle oder religiöse Funktionen hatten.³⁰⁰ In der Han-Dynastie (206 v. Chr. – 220 n. Chr.) wurden die Objekte in den kaiserlichen Sammlungen als Garanten einer gesegneten Herrschaft beschrieben. Sie sollten als Nachweise der Legitimation der Herrschaft des Kaisers sowie des Mandats des Himmels dienen.³⁰¹ Nach der Etablierung der konfuzianischen Lehre als zentraler Staatstheorie in der Han-Dynastie verloren altertümliche heilige Objekte an Einfluss und Kraft. Die herrscherlichen Sammlungen des Altertums, bei denen man die gesammelten Objekte meist wegen ihres materiellen, rituellen und religiösen Werts schätzte, wandelten sich allmählich zu Kunstsammlungen, die die alte Garantenfunktion aber weiterhin beibehielten.³⁰² Die dabei gesammelten Kunstwerke mussten immer einem Auswahlprozess unterzogen werden und bestimmte Kriterien mit einem hohen geistigen oder ideellen Niveau erfüllen, was auch als eine Art Ausschlussmechanismus im foucaultschen Sinn den kulturellen und politischen Ordnungen untergeordnet sein musste. Somit dienten die kaiserlichen Kunstsammlungen auch als ein Instrument der Kulturpolitik.³⁰³

Während der Shang-Dynastie befanden sich die königlichen Sammlungen meistens

²⁹⁹ S. Lothar Ledderose: *Die Kunstsammlungen der Kaiser von China*, in: ders. (Hrsg.): *Palastmuseum Peking – Schätze aus der Verbotenen Stadt*, Ausstellungskatalog, Frankfurt/M. 1985, S. 41.

³⁰⁰ Ebd., S. 41f.

³⁰¹ S. ebd., S. 42; vgl. Tamara Hamlisch: *Preserving the Palace: Museums and the Making of Nationalism(s) in Twentieth-Century China*, in: *Museum Anthropology* 19, Nr. 2, 1995, S. 24.

³⁰² S. Ledderose 1985, a. a. O., S. 42.

³⁰³ Vgl. Tamara Hamlisch 1995, a. a. O., S. 20.

im Ahnentempel. Während der späteren Zhou-Zeit (ca. 1122 v. Chr. – 770 v. Chr.) wurden sie in den speziellen Institutionen mit den Bezeichnungen „*Tianfu* (dem himmlischen Haus 天府)“ und „*Yufu* (dem Jadehaus 玉府)“ aufbewahrt. Während der Han-Zeit wurden die kaiserlichen Sammlungen in Institutionen mit den Bezeichnungen „*Tianlu* (dem mythischen Fabeltier *Tianlu* 天禄)“, „*Shiqu* (dem Steingraben 石渠)“ und „*Lantai* (der Terrasse der Orchidee 兰台)“ verwahrt. In einem Text aus der Jin-Dynastie (266–420) wurde berichtet, dass im Jahre 295 ein Waffenarsenal in Brand geraten war und die zahlreichen dort gesammelten alten Schätze dabei zerstört wurden, dazu zählten beispielsweise die Schuhe des Konfuzius, das Schwert des Kaisers *Gaozu* (高祖 256 v. Chr. – 195 v. Chr., reg. 202 v. Chr. – 195 v. Chr.) der Han-Dynastie und der Kopf des Usurpators Wang Mang (王莽 45 v. Chr. – 23). Der Geschichtsschreibung der Sui-Dynastie (581–618) zufolge hat der Kaiser *Yangdi* (炀帝 569–618, reg. 604–618) viele Antiquitäten und Malereien gesammelt, dafür hat er zwei Terrassen bauen lassen, die östliche Terrasse mit der Bezeichnung „*Miaokaitai* (Terrasse von *Miaokai* 妙楷台)“ sollte die Antiquitäten aufbewahren und die westliche Terrasse mit der Bezeichnung „*Baotai* (Terrasse von Schätzen 宝台)“ die Malereien.³⁰⁴ Seit der Song-Dynastie (960–1279) wurden die kaiserlichen Sammlungen überwiegend im kaiserlichen Palast aufbewahrt.³⁰⁵ Der Kaiser *Huizong* (徽宗 1082–1135, reg. 1100–1126) der Song-Zeit war ein großer Kunstsammler. Weil er ausführliche Kataloge von seinen Sammlungen anfertigen ließ, kann man heute die Details der damaligen Sammlungen erfahren. Viele Kunstwerke, die sich damals in den Palastsammlungen befanden und in diesen Katalogen eingetragen wurden, können in den Palastsammlungskatalogen der späteren Dynastien wieder gefunden werden.³⁰⁶ Die Kunstsammlungen wurden damals in der Halle der Wahrung der Harmonie (*Baohedian* 保和殿) des Palastes aufbewahrt, die gesammelten Objekte waren so übersichtlich angeordnet, dass die Sammlungsstätte auf den ersten Blick fast schon wie ein Museum mit umfassenden Inhalten erschien.³⁰⁷ Die kaiserlichen Kunstsammlungen der Qing-Dynastie (1644–1911) konnten die alten Sammlungen in Qualität und Quantität weit übertreffen. Der größte Kunstsammler dieser Epoche war Kaiser *Qianlong* (乾隆 1711–1799, reg. 1735–1796). Seine Sammlungen umfassten mehrere zehntausend Kalligraphien, Bilder, Bronzen, Objekte aus Porzellan, Jade, Lack, Elfenbein und Horn, die er persönlich nach ihrer künstlerischen Qualität in verschiedene Klassen einstufte und nach ihrem Rang geordnet aufbewahren ließ. *Qianlong* ließ monumentale Kataloge zusammenstellen, in denen umfangreiche Informationen über die gesammelten Objekte zusammengefasst wurden.³⁰⁸ Neben den

³⁰⁴ Su Donghai (苏东海): *Bowuguan Yanbian Shigang* 博物馆演变史纲 (Die historische Entwicklung des Museums), in: ders. (苏东海), *Bowuguan de Chensi – Su Donghai Lunwenxuan Juan Er* 博物馆的沉思—苏东海论文选卷二 (Meditation of Museums in China – Selected Museology Papers of Su Donghai Vol. 2), Peking: *Wenwu Chubanshe* 2006, S. 384.

³⁰⁵ Wang Hongjun 2001, a. a. O., S. 59.

³⁰⁶ Die zwei wichtigsten Kataloge davon waren der sog. „*Xuanhe Huapu* (Der Sammlungskatalog zur Malerei von *Xuanhe* 宣和画谱)“ und der sog. „*Xuanhe Shupu* (Der Sammlungskatalog zur Kalligraphie von *Xuanhe* 宣和书谱)“. S. Gui Dizi (桂第子) (Redaktion und Übersetzung vom klassischen Chinesisch): *Xuanhe Shupu* 宣和书谱 (Der Sammlungskatalog zur Kalligraphie von *Xuanhe*), Changsha: *Hunan Meishu Chubanshe* 1999.

³⁰⁷ S. Ledderose 1985, a. a. O., S. 45.

³⁰⁸ Die wichtigsten Kataloge sind „*Shiqu Baoji* (Buch über Schätze von *Shiqu* 石渠宝笈, 1745–1816 fertig kompiliert)“, „*Midian Zhulin* (Perlenwald in geheimnisvollen Palasthallen 秘殿珠林, 1744 fertig kompiliert)“, „*Xiqing*

allgemeinen Beschreibungen zu Form, Farbe, Größe, Gewicht und Materialien waren auch Abbildungen der meisten Objekte enthalten. Darüber hinaus wurden die Ergebnisse von Begutachtungen festgehalten, die von den besten Gelehrten aus der Staatsakademie durchgeführt wurden. Diese Untersuchungen galten der Herkunft, der Überlieferungsgeschichte sowie der Wertbestimmung hinsichtlich der künstlerischen und technischen Qualität des Werks. Vermerkt wurden auch die historischen Hintergründe und die Übersetzung altertümlicher Texte. Nicht zuletzt wurde die Echtheit des Objekts sorgfältig überprüft, wofür die alte Literatur und die Akten der früheren Dynastien als historische Belege herangezogen wurden.³⁰⁹

In der späten Qing-Zeit spiegelte der Zustand der Palastsammlungen den Niedergang der Dynastie wider, während der Konflikte mit westlichen Kolonialmächten wurden die Sammlungen mehrmals geplündert, wobei viele Kunstwerke den Palast verlassen hatten und zum Teil ins Ausland zerstreut wurden. Nach dem Zusammenbruch des Kaisertums und der Errichtung der ersten Republik blieben die Kunstschatze des Palastes zunächst privater Besitz der Kaiserfamilie.

2.1.2 Die Entstehung des Palastmuseums in der Zeit der Republik

Nach dem Sturz der Qing-Dynastie erhielt das Kaiserhaus von der Nationalregierung eine Vorzugsbehandlung, demzufolge durfte die Kaiserfamilie vorübergehend im sog. „Inneren Hof“ (*Neiting* 内庭) der Verbotenen Stadt wohnen, der zugleich die nördliche Hälfte der Verbotenen Stadt umfasst. Die südliche Hälfte der Verbotenen Stadt oder der sog. „Äußere Hof“ (*Waichao* 外朝) ist in den Besitz der Republik übergegangen.

1912 hat das Innenministerium beschlossen, in der Verbotenen Stadt eine Aufbewahrungsstätte für die vom Kaiserhaus übernommenen Kulturgegenstände einzurichten. Diese offiziell „Ausstellungsstätte für altertümliche Relikte (*Guwu Chenliesuo* 古物陈列所)“ genannte Institution wurde im Oktober 1914 öffentlich zugänglich gemacht. Dieses Museum hatte damals eine spezielle politische Aufgabe, nämlich der republikanischen Revolution zum Sieg gegen die Restauration der alten Dynastie zu verhelfen und das neue politische System zu stützen.³¹⁰

Am Anfang war an der Ausstellungsstätte nur die Halle (*Wuyingdian* 武英殿) als Ausstellungshalle geöffnet. 1925 wurden die drei größten Haupthallen – die Halle der höchsten Harmonie (*Taihedian* 太和殿), die Halle der Mittleren Harmonie (*Zhonghedian* 中和殿) und die Halle der Wahrung der Harmonie (*Baohedian* 保和殿) – ebenfalls öffentlich zugänglich gemacht. Für die Besichtigung mussten Besucher ein Ein-

Guijian (Begutachtung der Antiquitäten von *Xiqing* 西清古鑑, 1755 fertig kompiliert)“, „*Ningshou Jiangu* (Begutachtung der Antiquitäten von *Ningshou* 宁寿鉴古, 1779 fertig kompiliert)“ und „*Xiqing Yanpu* (Liste der Reibsteine von *Xiqing* 西清砚谱, 1778 fertig kompiliert)“. S. ebd., S. 45f.

³⁰⁹ S. Yang Boda (杨伯达), *Palastmuseum Peking – Schätze aus der Verbotenen Stadt*, in: Lothar Ledderose (Hrsg.): 1985, a. a. O., S. 28.

³¹⁰ S. Duan Yong (段勇): *Guwu chenliesuo de xingshuai jiqi lishi diwei shuping* 古物陈列所的兴衰及其历史地位述评 (The Rise and Fall of The Gallery of Ancient Relics [Guwu Chenliesuo] and a Discussion of Its Historical Position), in: *Gugong Bowuyuan yuankan* 故宫博物院院刊 (Palace Museum Journal), Peking 2004, Nr. 5 All of Nr. 115, S. 19–22; vgl. Tamara Hamlisch 1995, a. a. O., S. 24.

trittsgeld von 2,30 Silberdollar bezahlen. Weil dieser Preis bezogen auf die damaligen Lebensverhältnisse relativ hoch war, blieben die Besucher fast ausschließlich auf die wohlhabenden Personen beschränkt.³¹¹ Trotzdem blieb das Museum eines der am meisten besuchten Museen, nach einer unvollständigen Statistik hat das Museum von 1928 bis 1934 über 427.000 Besucher eingelassen.³¹²

Die Mitarbeiter der Ausstellungsstätte hatten inzwischen beachtliche Arbeit geleistet. Bis 1934 besaß das Museum insgesamt über 280.000 Sammlungsobjekte, viele davon wurden sorgfältig restauriert. Die Ausstellungen des Museums wurden in verschiedenen Kategorien aufgeteilt und ganzjährig durchgängig geöffnet. 1925 wurde der Index der Sammlungsobjekte fertig gestellt. 1927 wurden verschiedene Begutachtungskomitees eingerichtet. Hierfür wurden viele renommierte Gelehrte und Experten beauftragt, in verschiedenen Bereichen Forschungen über die Relikte voranzutreiben.³¹³ Diese Ausstellungsstätte wurde von dem heutigen Vizedirektor des Palastmuseums Duan Yong als das erste staatliche Museum Chinas bezeichnet, das teilweise auch die Rolle eines Nationalmuseums gespielt hat.³¹⁴

1924 übernahm General Feng Yuxiang (冯玉祥 1882 - 1948) die Macht über die Zentralregierung in Peking. Feng veranlasste umgehend einen Beschluss, die Kaiserfamilie aus der Verbotenen Stadt zu vertreiben. Am 5. November 1924 musste der ehemalige Kaiser Pu Yi (溥仪 1906–1967) mit seinen Familienangehörigen den Palast verlassen. Von da an war der nördliche Teil der Verbotenen Stadt ebenfalls verstaatlicht. Anschließend wurde ein Komitee für die nachfolgenden Abwicklungs- und Nachuntersuchungsarbeiten gegründet.³¹⁵ Gleichzeitig wurde eine Fachorganisation gegründet, die für die Vorbereitung der Gründung eines neuen Museums zuständig war.³¹⁶ Die Mitglieder dieser Organisation hatten sich auf eine Bezeichnung des Museums geeinigt, demzufolge sollte das Museum „*Gugong Bowuyuan* (故宫博物院)“ heißen. Dabei achte man insbesondere auf das Schriftzeichen „*gu* (故)“, welches im Chinesischen „früher“ oder „ehemalig“ bedeutet. Somit bedeutet die Bezeichnung eigentlich „Museum im ehemaligen Palast“. Diese Information verbirgt die diskursive Strategie, mit der man damals die Funktion des Museums zu definieren versuchte. Das heißt, das Museum war zwar früher Kaiserpalast gewesen, aber diese Geschichte wurde als abgeschlossen betrachtet. Kurzum, eine politische Restauration durfte nie mehr passieren. Die als private Räume dienenden kaiserlichen Gemächer sollten zu öffentlichen Räumen umfunktioniert werden. In derartiger Rhetorik beinhaltet ein einziges Schriftzeichen „*gu*“ schon einen „anti-feudalistischen“ politischen Diskurs.³¹⁷ Aus diesem Grund wurde die Bezeichnung dieses Museums von Sinologen wie Susan Naquin lieber zutreffender als „*Museum of the Old Palace*“ übersetzt.³¹⁸

Am 10. Oktober 1925 und zugleich am Nationalfeiertag der Republik wurde das Pa-

³¹¹ S. Duan Yong 2004, a. a. O., S. 23–27.

³¹² S. Wang Hongjun 2001, a. a. O., S. 81; Carl Crow: Handbook for China. Hong Kong: Kelly and Walsh Limited. 1933, S. 278.

³¹³ S. Duan Yong 2004, a. a. O., S. 27–31, 34.

³¹⁴ S. ebd., S. 36–39.

³¹⁵ Liu Beisi (刘北汜): *Gugong Cangsang* 故宫沧桑 (Die stürmischen Veränderungen des Palastmuseums), Peking: *Zijincheng Chubanshe* 2005, S. 14–29; Wang Hongjun 2001, a. a. O., S. 83.

³¹⁶ S. Wang Hongjun 2001, a. a. O., S. 83.

³¹⁷ Vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M. 1973, S. 74.

³¹⁸ Susan Naquin 2004, a. a. O., S. 341.

lastmuseum offiziell eröffnet. Diese Terminwahl behielt eine klare politische Botschaft: es ging darum, die republikanische politische Ordnung zu bekräftigen und diesen historischen Ort von seiner dynastischer Vergangenheit abzutrennen. Hierbei sollte das Museum auch als ein wichtiges identitätsstiftendes Symbol des neuen Nationalstaates dienen.³¹⁹ Das Museum sollte sich gleichzeitig gegenüber den inzwischen von Ausländern in China gegründeten Museen behaupten, die die kulturelle Überlegenheit der westlichen Kulturen demonstriert hatten. Dabei sollte das Palastmuseum durch die Präsentation der Errungenschaften der „eigenen Kultur“ in der historischen Vergangenheit Nationalbewusstsein und –stolz des Volkes wecken und sein kulturelles Zusammengehörigkeitsgefühl stärken.³²⁰

Die meisten Paläste und Hallen des inneren Hofes der Verbotenen Stadt wurden dann öffentlich zugänglich gemacht, viele davon blieben in ihrem früheren „originalen“ Zustand, so wie sie kurz zuvor noch von der Kaiserfamilie bewohnt wurden. Zahlreiche Bürger wurden durch diese Attraktion der geheimnisvollen Lebenssphäre der Kaiserfamilie angelockt, die Besucherzahl der ersten zwei Tage nach der Öffnung betrug über 50.000, und auch später herrschte in den Ausstellungshallen oft großes Gedränge. Zwischen 1928 und 1931 wurden siebenunddreißig Ausstellungshallen mit speziellen Ausstellungsthemen neben den Ausstellungen im originalen Zustand errichtet.³²¹

Eine Besonderheit des damaligen Palastmuseums war nämlich, dass das Museum zu Anfang kein staatliches Museum, sondern eine Art „öffentliches Museum“ war, das durch nichtbehördliche soziale Kräfte gefördert und von einer unabhängigen Gemeinschaft aus privaten Akteuren verwaltet wurde. Weil die Initiatoren des Palastmuseums überwiegend Sympathisanten der *Kuomintang* waren, distanzierten sie sich bewusst von der von Beiyang-Warlords gesteuerten Zentralregierung, die die Republikaner und die spätere *Kuomintang* aus der Zentralregierung verdrängten. Um die eigene Handlungsunabhängigkeit gegenüber der Beiyang-Regierung zu behalten, haben diese Museumsmacher bewusst auf staatliche Förderung und Aufsicht verzichtet.³²²

In den 1920er und 1930er Jahren gab es praktisch parallel zwei Museen in der ehemaligen Verbotenen Stadt, nämlich das Palastmuseum in der nördlichen Hälfte der Verbotenen Stadt und die ältere „Ausstellungsstätte für altertümlichen Relikte“ in der südlichen Hälfte. Nach dem Sturz der Beiyang-Regierung wurde die Ausstellungsstätte 1929 dem Innenministerium der Nationalregierung in Nanjing direkt unterstellt und blieb weiterhin eine staatliche Einrichtung. Zu derselben Zeit wurde das Palastmuseum zwar durch das neu erlassene „Gesetz zur Organisation des Palastmuseums (*Gugong Bowuyuan Zuzhifa* 故宫博物院组织法)“ als eine der Nationalregierung zugehörige Institution definiert, das Museum behielt aber weiterhin seinen unabhän-

³¹⁹ Vgl. Tamara Hamlish, *Preserving the Palace: Museums and the Making of Nationalism(s) in Twentieth-Century China*, in: *Museum Anthropology*, 19, Nr. 2, 1995, S. 23f.

³²⁰ Vgl. Joachim Baur, *Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands*, in: Baur 2010, a. a. O., S. 26; Sharon Macdonald: *Nationale, postnationale und transnationale Identitäten und das Museum*, in: Rosmarie Beier-de Haan 2000, a. a. O., S. 123–148; Tony Bennett 1995, a. a. O., S. 36f.

³²¹ S. Liu Beisi 2005, a. a. O., S. 43–63., 91–93; Wang Hongjun 2001, a. a. O., S. 83.

³²² Duan Yong 2004, a. a. O., S. 32.

gigen Verwaltungsrat.³²³ Obwohl die beiden Museen nur durch eine kleine Mauer getrennt waren, blieben sie für über zwanzig Jahre zwei institutionell voneinander abgegrenzte separate Einrichtungen.

Nachdem die japanischen Truppen 1933 in Nordchina einmarschiert waren, wurde Peking unmittelbar bedroht. Um eventuellen Kriegsschäden vorzubeugen, beschloss der Verwaltungsrat des Palastmuseums, die bedeutendsten Sammlungsstücke vorsorglich nach Süden auszulagern. Der Plan wurde von der Nationalregierung bewilligt, von Februar bis Mai 1933 wurden insgesamt 13.427 Kisten und 64 Pakete mit Kulturobjekten nach Shanghai verschickt. Dabei hat sich die Ausstellungsstätte auch an dieser Aktion beteiligt und insgesamt 5.414 Kisten mit Kulturobjekten nach Shanghai verlagert.³²⁴ Diese Kulturobjekte wurden später zunächst zusammen weiter nach Nanjing transportiert, aber nach dem Ausbruch des Antijapanischen Kriegs 1937 wurde Shanghai sofort von japanischen Truppen angegriffen. Daher mussten die Kulturobjekte umgehend wieder tief in das westliche Landesinnere verlagert werden, sie gelangten schließlich in die südwestchinesische Provinz Sichuan.³²⁵ Während des Krieges wurde Peking von den Japanern besetzt, aber viele Mitarbeiter des Palastmuseums waren in der Zwischenzeit auf ihrer Arbeitsstelle geblieben und das Museum blieb auch weiterhin geöffnet. Inzwischen wurde ihre Arbeit immer wieder von den japanischen Besatzungstruppen gestört.³²⁶ Nach der Kapitulation der japanischen Armee wurden die Kulturobjekte 1947 nach Nanjing transportiert, aufgrund des erneut ausgebrochenen Bürgerkriegs zwischen den Kommunisten und der *Kuomintang* wurden sie nicht weiter nach Peking zurückgebracht. Als der *Kuomintang* schließlich die Niederlage drohte, beschloss der Verwaltungsrat des Palastmuseums, die in Nanjing gelagerten Schätze nach Taiwan – dem Zufluchtsort der *Kuomintang* – zu transportieren. In Taipei wurde später ein neues Museum erbaut und 1965 eröffnet, die nach Taiwan gebrachten Kulturobjekte wurden anschließend in diesem als „Nationales Palastmuseum (*Guoli Gugong Bowuyuan* 国立故宫博物院)“ bezeichneten Museum aufbewahrt.³²⁷ Von da an gab es wieder zwei parallele Palastmuseen, die die Relikte der Verbotenen Stadt verwahrten. Obwohl die beiden Palastmuseen bis heute immer noch über das Eigentumsrecht an den in Taiwan aufbewahrten Kulturobjekten der kaiserlichen Palastsammlungen streiten, steht es aber außer Frage, dass die Palastsammlungen aufgrund ihrer symbolischen Funktion als Legitimationsbeweis für die Herrschaft über China auch von den heutigen politischen Instanzen Chinas hochgeschätzt werden.³²⁸

Im Dezember 1946 hat die Nationalregierung in Nanjing die Entscheidung getroffen, dass die beiden Museen in der ehemaligen Verbotenen Stadt sich zusammenschließen sollten. Und diese Vereinigung wurde erst im März 1948 vollendet, dabei wurden alle

³²³ S. Li Fumin (李福敏): *Gugong Bowuyuan Dashiji* 故宫博物院大事记 (Eine prägnante Chronik des Palastmuseums), in: *Gugong Bowuyuan* 故宫博物院 (Palastmuseum) (Hrsg.): *Gugong Bowuyuan Bashi Nian* 故宫博物院八十年 (Die 80-jährige Chronologie des Palastmuseums), Peking: *Zijingcheng Chubanshe* 2005, S. 24–43.

³²⁴ Ebd., S. 51f.; Duan Yong 2004, a. a. O., S. 35.

³²⁵ S. Li Fumin, a. a. O., S. 54 – 68; Liu Beisi, a. a. O., S. 113–122.

³²⁶ S. Li Fumin, a. a. O., S. 64., 67f.; Liu Beisi, a. a. O., S. 127–129.

³²⁷ S. Li Fumin, a. a. O., S. 72f.; Liu Beisi, a. a. O., S. 134f., 138f.

³²⁸ Vgl. Rubie Watson 1998, a. a. O., S. 171; Rubie Watson 1995, a. a. O., S. 11; Tamara Hamlisch 1995, a. a. O., S. 20.

Gegenstände, Räumlichkeiten und Personal der Ausstellungsstätte vom Palastmuseum übernommen.³²⁹ Im Januar 1949 wurde Peking von den kommunistischen Truppen erobert, im Februar 1949 wurde die Aufsicht des Palastmuseums von dem militärischen Verwaltungskomitee übernommen, im März 1949 wurde das Palastmuseum wieder geöffnet.³³⁰

2.1.3 Das Palastmuseum in der Epoche der Volksrepublik und seine Museumskonzepte

Das Palastmuseum ist das renommierteste Museum Chinas, zugleich zählt es auch zu den am meisten besuchten Museen der Welt. Es bedeckt eine Fläche von etwa 72 Hektar und hat mehr als 900 Palasträume.³³¹ Laut eigenen Angaben soll das Palastmuseum zurzeit mehr als 1,5 Millionen Sammlungsobjekte besitzen und jährlich über neun Millionen Besucher empfangen. Weil es neben der Großen Mauer die beliebteste Tourismusattraktion Chinas ist, gehört starkes Gedränge der Besuchermassen seit Jahrzehnten dort zur Tagesordnung (s. Abb. 19).³³² Dabei ist noch zu beachten, dass der aktuelle Sammlungsbestand des Palastmuseums nicht gleich dem der ehemaligen kaiserlichen Palastsammlungen ist. Die kaiserlichen Palastsammlungen umfassten hauptsächlich verschiedene Sammlungen an Kunstwerken, Kostbarkeiten und historischen Gegenständen, dagegen betrachtet das Palastmuseum fast alle Originalgegenstände im Kaiserpalast, die einen bestimmten kulturellen und historischen Wert besitzen, als seine Sammlungsobjekte, dazu zählen auch die alten Palastgebäude, Alltagsgegenstände und die weiteren rituellen und historischen Gegenstände, die früher nicht zu den kaiserlichen Palastsammlungen gehörten. Übrigens sind einerseits viele Objekte der kaiserlichen Palastsammlungen vor 1949 in Übersee verstreut oder wurden nach Taiwan verlagert, andererseits wurden auch zahlreiche Objekte, die ursprünglich nicht aus dem Palast stammten, nach 1949 von der Regierung aus dem ganzen Land gesammelt und ins Palastmuseum gebracht.

Im Folgenden wird mit dem Versuch begonnen, anhand der während der von dem Autor 2007 im Palastmuseum vor Ort durchgeführten Untersuchung gewonnenen Materialien analytische Forschungen zu führen. Dabei werden einige konkrete Ausstellungen als Beispiel herangezogen, welche zwar unterschiedliche Themen hatten, aber mit ihren Präsentationsmethoden und -intentionen den Charakter des Palastmuseums repräsentieren können.

Bei der musealen Präsentation des Palastmuseums ist vor allem eine auffällige Besonderheit zu beachten, nämlich die Doppelfunktionen der Palastgebäude. Das heißt, dass die Palastgebäude einerseits als Museumsräume und Ausstellungshalle dienen,

³²⁹ S. Li Fumin, a. a. O., S. 71f.; Liu Beisi, a. a. O., S. 84–87., 131–133; Duan Yong 2004, a. a. O., S. 36.

³³⁰ Li Fumin, a. a. O., S. 74f.; Liu Beisi, a. a. O., S. 84–87., 141–143.

³³¹ S. Yang Boda (杨伯达), *Palastmuseum Peking – Schätze aus der Verbotenen Stadt*, in: Lothar Ledderose (Hrsg.): 1985, a. a. O., S. 17.

³³² S. Rubie Watson 1998, a. a. O., S. 176.

andererseits selbst auch als Museumsobjekte gelten sollten. Und in Wirklichkeit wurden die meisten Besucher auch von den Palastgebäuden am stärksten beeindruckt. Die beiden Seiten der Funktionen der Palastgebäude sind in der musealen Praxis allerdings nicht zu trennen. Somit wird das Palastmuseum auch in ein Dilemma gebracht, das die meisten derartigen Museen auch betrifft, die sich in unter Denkmalschutz stehenden historischen Bauten befinden, wie das Louvre Museum und das Hermitage Museum.³³³ Die daraus abgeleitete Herausforderung für die Mitarbeiter des Palastmuseums heißt vor allem, bei der Aufbewahrung des Kulturerbes des Kaiserpalasts die Augen nicht nur auf die Sammlungsgegenstände zu richten, sondern auch auf den Baukomplex, gleichzeitig müssen sie sich auch an den hohen Verwaltungsaufwand des Alltags gewöhnen, der wegen der täglichen Präsenz von abertausenden Besuchern unmöglich vernachlässigt werden kann. Vor diesem Hintergrund gilt folgender Satz im Palastmuseum als das oberste Gebot: „Kein Kulturobjekt im Palastmuseum darf jemals beschädigt werden!“ Mit anderen Worten: „Sicherheit über alles!“ Aus diesem Grund müssen die Mitarbeiter sich immer äußerst vorsichtig verhalten, sobald die Sache um die Zustandsveränderung der Kulturobjekte geht. Wegen der ständigen Besorgnis um irgendwelche unumkehrbaren Fehler stehen sie unter permanentem starkem Druck. Aufgrund des strengen Gebotes von Schutzmaßnahmen für Kulturschätze (Das Palastmuseum zählt seit 1987 zum Weltkulturerbe der UNESCO) dürfen die Palastgebäude prinzipiell auf keinen Fall umgebaut oder modernisiert werden, somit wurden den Museumsmachern fest die Hände gebunden und in der Praxis haben sie oft nur geringen Spielraum, wenn sie die Palastgebäude als Ausstellungsraum umgestalten und die Sammlungsgegenstände als Ausstellungsobjekte verwenden möchten. Die realistischen Einsatzmöglichkeiten innovativer Präsentationsmethoden sind entsprechend stark beschränkt, und dies führt jedoch dazu, dass manche Museumsmitarbeiter solche äußeren Beschränkungen gerne als Ausrede für ihre Arbeits- und Präsentationsmethoden benutzen, die gegenwärtig bereits altmodisch zu sein scheinen. Im Vergleich zu eventuellem Streben nach Innovation bei der Ausstellungstechnik wollen sie oft lieber mehr Ressourcen in moderne Überwachungs- und Sicherheitsmaßnahmen investieren.

Die Besonderheit der Doppelfunktionen der Palastgebäude kann eine weitere Problematik auslösen, dass nämlich, obwohl die Palastgebäude die hohe Leistung der chinesischen klassischen architektonischen Kunst verkörpern und daher selbst als hochwertige Kulturschätze und Hauptattraktion des Museums betrachtet werden können,³³⁴ ganz anders als im Louvre Museum die hiesigen Räumlichkeiten aber rein technisch gesehen leider nicht für den Einsatz als moderne Ausstellungshalle gut geeignet sind. Erstens sind die Palasträume meist relativ klein und zusätzlich noch oft durch Hof und Übergänge voneinander abgetrennt, zweitens können sie aufgrund ihrer traditionellen Bauweise in Holzkonstruktion den Exponaten weder die erforderliche konstante Temperatur und Luftfeuchtigkeit bieten, noch ausreichende Beleuchtung gewährleisten. Alle diese Tatsachen sprechen eigentlich dagegen, große Ausstel-

³³³ S. Roswitha Muttenthaler 2006, a. a. O., S. 56f.; Uwe Christian Dech: Sehenlernen im Museum – Ein Konzept zur Wahrnehmung und Präsentation von Exponaten, Bielefeld 2003, S. 11.

³³⁴ Vgl. Tamara Hamlish 1995, a. a. O., S. 28.

lungen in ihnen zu veranstalten. In diesem Sinne sind diese architektonisch künstlerischen Schätze für die Museumsarbeit gleichzeitig zu einem Verhängnis geworden. Inzwischen haben die Mitarbeiter auch versucht, mögliche Lösung dafür zu finden. Kürzlich wurde z.B. innerhalb des südlichen Haupttors – des sog. Mittagstors (*Wumen* 午门) – des Palasts eine hochmoderne Ausstellungshalle fertig gestellt, die in gewissem Sinn wie ein Treibhaus aussieht und fast ausschließlich aus Glas und Stahlgerüst besteht. Die Wände, der Fußboden und das Dach der Ausstellungshalle im Oberbau des Tors sind aus dicken transparenten Glasscheiben, daher kann man die originalen Innenwände und das bemalte Dach des Oberbaus noch durch das Glas sehen. Durch diese Methode hat man einen fast isolierten Raum innerhalb des ursprünglichen Raums des Palastbaus geschaffen, und man kann dann in diesem neuen Raum fast unbeschränkt neue technische Methoden für die Ausstellung anwenden, ohne negative Konsequenzen auf die sichere Aufbewahrung der alten Architektur befürchten zu müssen. Obwohl diese Innovation später von vielen Experten als genial bezeichnet wurde, hat man sich aber wegen des enormen finanziellen Aufwandes eines solchen Bauprojektes (ca. dreißig Millionen Renminbi Yuan oder drei Millionen Euro) und der anderen sachlichen Schwierigkeiten (z.B. es gibt nur wenige Gebäude im Palast, die einen derartig großen Innenraum zur Verfügung stellen können.) vorerst entschieden, kein weiteres Gebäude des Palasts mit dieser Methode umzugestalten. Allerdings muss man noch zugeben, dass diese neue Methode trotz der Umsicht der Gestalter dennoch den originalen Zustand des Gebäudes in gewissem Maße geändert und somit dessen ursprüngliche Aura beeinträchtigt hat, obgleich diese Veränderung zum Glück noch nicht unumkehrbar ist. Deswegen bleibt die zu Anfang genannte Problematik noch weiterhin bestehen, nämlich das Dilemma zwischen der Notwendigkeit der Denkmalschutzmaßnahmen und der Anforderung an die Ausstellungsraumbedingungen. Die Museumsverwaltung machte sich Gedanken über eine endgültige Lösung für dieses Dilemma, und inzwischen hat man auch verschiedene mögliche Konzeptionen gestellt, man könnte beispielsweise entweder eine unterirdische Ausstellungshalle unter dem Palast oder ein überirdisches Ausstellungsgebäude außerhalb des Palastes bauen. Aber alle solchen Projekte bleiben bislang umstritten, bei der ersten Konzeption bestünde ein unübersehbar höheres Sicherheitsrisiko für die Besucher und bei der zweiten droht den Ausstellungsexponaten wegen des Verlassens ihrer ursprünglichen Standorte die Gefahr des verstärkten Verlusts ihrer historischen Aura, wie es bei dem Palastmuseum in Taipei der Fall ist.³³⁵

Unter Berücksichtigung der vorher bereits erwähnten „anti-feudalistischen“ Diskurse wurde das Palastmuseum in der Republikzeit zuerst als Kunstmuseum eingestuft, damit die Verbundenheit zwischen dem Palast und der Erinnerung an die dynastische Vergangenheit unterbrochen werden konnte. Die Objekte der kaiserlichen Kunstsammlungen sollten nun ausschließlich als Kulturschätze des chinesischen Volkes neutralisiert und politisch „harmlos“ umgedeutet werden, um mögliche „Verketzerung wie auch eine Verklärung der Beute zu verhindern“.³³⁶ Demzufolge verschwamm

³³⁵ Vgl. Kirk A. Denton 2007, a. a. O., S. 23; Tamara Hamlish 1995, a. a. O., S. 29.

³³⁶ S. Jürgen Franzke 1988, a. a. O., S. 69.

hier die Grenze zwischen den zwei Objektkategorien – Artefakt und Kunstwerk – wieder, durch die Betonung der künstlerischen Eigenschaft der Sammlungsobjekte sollten sie in erster Linie als ästhetische Objekte gelesen werden, während ihre kulturellen und historischen Bedeutungen mit Absicht unterdrückt werden sollten.³³⁷ Während die Ausstellungsmacher des Nationalmuseums, wie vorher schon erwähnt, Kunstwerke in der Ausstellung mit Absicht als Artefakt behandelten, um ihre ästhetische Intention bei der musealen Vermittlung zu verbergen, versuchten die Mitarbeiter des Palastmuseums aber genau umgekehrt, mit Absicht die Artefakte als Kunstwerk zu betrachten, um die Objekte von ihrem kulturellen Kontext abzutrennen und lediglich ihren „kontextlosen“ ästhetischen Wert zu präsentieren. Diese scheinbar gegensätzlichen Versuche wurden aber beide durch politisch-strategische Überlegung ausgelöst. Entsprechend sollte der Palast ausschließlich als eine Art Aufbewahrungs- und Aufstellungsstätte behandelt werden, dessen ursprüngliche politische Bedeutung dagegen jedoch verschleiert werden sollten. Derartige kulturpolitische Überlegungen lieferten für die damalige Ausstellungspräsentation die Rahmenbedingung der Metakommunikation. Als eine revolutionär gesinnte Partei hat die KPCh sich dieser „anti-feudalistischen“ Tradition angeschlossen und dieses Präsentationskonzept zuerst fortgesetzt. Nach der Gründung der Volksrepublik ist Mao zwischen dem 18. und dem 21. April 1954 drei Mal hintereinander auf die Stadtmauer der Verbotenen Stadt gestiegen und unter Begleitung der Mitarbeiter des Palastmuseums oben entlang der Mauer stundenlang zu Fuß gegangen, dennoch hat er den Palast nicht betreten.³³⁸ Man vermutet, dass Mao damit jeglichen Verdacht vermeiden wollte, dass er sich für den kaiserlichen Palast interessieren und die Machtposition des Kaisers übernehmen würde. Eine derartige Haltung zu den nahezu tabuisierten Thematiken über die kaiserliche Geschichte hat schließlich eine folgenschwere Auswirkung gehabt, die den Museumsmitarbeitern erst in jüngster Zeit bewusst geworden ist. Das heißt, nachdem man sich seit der Gründung der Museumsinstitution im Palast ständig darum bemüht hatte, die Spuren der frühen Kaiser aus dem Museum vollständig zu beseitigen, wurden die meisten Palastgebäude inzwischen für verschiedene Zwecke umgestaltet oder renoviert, dabei sind vor allem die originalen Zustände ihrer Innenraumgestaltung schließlich für immer verloren gegangen, bevor die Museumsmitarbeiter damit begannen, auf die Notwendigkeit des umfassenden Denkmalschutzes zu achten. Erst kürzlich haben die Museumsmitarbeiter bemerkt, dass sie nicht mehr wissen, wie die meisten Räume in der Kaiserzeit wirklich aussahen, daher ist man heute auch praktisch gar nicht mehr in der Lage, die „originalen“ historischen Zustände dieser Räume präzise wiederherzustellen. Obwohl es noch altes historisches Bildmaterial von den Palastgebäuden in den Museumsakten gibt, ist dieses aber leider zu wenig umfangreich und unvollständig. Das heißt, wenn man heute wieder beginnt, auf den historischen Wert des Palasts zu achten, sieht man aber erstaunt, dass viele Palasträume als historische Gegenstände bereits wegen des bisher nach politischen Richtlinien durchgeführten Musealisierungsprozesses stark beschädigt wurden. Wenn eine Räumlichkeit im Palastmuseum nur als eine Ausstellungshalle und eine architektonische Hülle

³³⁷ Vgl. Jana Scholze 2010, a. a. O., S. 123.

³³⁸ Li Fumin 2005, a. a. O., S. 88f.

der Ausstellungsobjekte betrachtet wird, besitzt sie aufgrund ihrer verloren gegangenen historischen Bezüge nur deutlich weniger kulturellen Wert. Die Innenräume des Palasts verlieren so ihre ursprünglichen Gesichte, ihre Authentizität und sodann ihre einzigartige „Aura“, die von Walter Benjamin als „ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“³³⁹ bezeichnet wurde. Nachdem diese einmalige Erscheinung einer Ferne in diesen Räumen verloren gegangen ist, kann man sich ihrer Existenz kaum mehr wieder nähern. Während die Einzigartigkeit eines musealen Gegenstandes verloren gegangen ist, verkümmert seine Aura auch unausweichlich.³⁴⁰

Trotz dieses weiter bestehenden Dilemmas zwischen der „anti-feudalistischen“ Richtlinie und dem Verlust der historischen Aura sahen die Museumsmacher sich gezwungen, das Palastmuseum vor weiterem Auraverlust zu schützen. Daher haben sie sich entschieden, die „originalen“ Zustände vieler Palastgebäude wiederherzustellen. Demzufolge beschränkt das Palastmuseum sich jetzt nicht mehr auf die Rolle eines Kunstmuseums, stattdessen versuchen die Museumsmitarbeiter, die frühen politischen diskursiven Tabus allmählich durchzubrechen und die eigene Vergangenheit des Palasts anzuerkennen. Somit sollte der Umfang der Metakommunikation der musealen Präsentation entsprechend erweitert werden. Neben diesem Entschluss kann man sich vielleicht noch an das andere bereits erwähnte Dilemma erinnern, nämlich das Dilemma zwischen der Funktion der Palastgebäude als Ausstellungshalle und ihrer Funktion als historisches Monument und Kulturgegenstand. Die Museumsmitarbeiter versuchten inzwischen durch die Einführung der Ausstellungen im sog. „originalen Zustand“ des Palastgebäudes auch dieses Dilemma zu lösen, dabei sollten die Innenräume des Palastgebäudes mit ihren ehemals zugehörigen Ausstattungen, die wiederum in ihren „originalen“ Formen und Positionen platziert werden sollten, gestaltet und rekonstruiert werden. Aber wie bereits erwähnt wurde, können wegen der mangelnden historischen Quellen viele Gebäude theoretisch nie mehr in ihrem „originalen“ Zustand wiederhergestellt werden, daher konnten viele Rekonstruktionsversuche oft nur auf der Basis von Vermutungen und Erfahrungen der Experten durchgeführt werden, und wegen der bereits längst zerstreuten Dekorationen, Möbel und anderen Gegenstände des Palastes kann die Mehrzahl der Palastgebäude auch überhaupt nicht „realitätsnah“ rekonstruiert werden. Deswegen werden viele Palastgebäude in Zukunft weiterhin als Ausstellungshalle verwendet werden, und dort sollen auch weiter die „konventionellen“ Ausstellungen veranstaltet werden. Das heißt, es wird in Zukunft auch weiterhin zwischen diesen beiden Hauptarten von Ausstellungen des Palastmuseums – Ausstellungen im sog. „originalen Zustand“ des Palastgebäudes und „konventionellen“ Ausstellungen mit speziellen Ausstellungsthemen – derartige fast unlösbare Dilemmas geben. Obwohl die im folgenden Text vorgestellten neu eingeführten Präsentationskonzepte und -ideen diese Probleme manchmal teilweise mildern helfen können, ist dies nach der Aussage des Museumsdirektors von einer endgültigen guten Lösung aber noch meilenweit entfernt. Schließlich versuchen die Mu-

³³⁹ Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, in: ders.: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt/M. 2002, S. 309.

³⁴⁰ Walter Benjamin 1966, a. a. O., S. 16.

seumsmitarbeiter das Palastmuseum als ein Museum mit weitgespanntem und übergreifendem Themenfeld und einen Komplex von Geschichtsmuseum und Kunstmuseum neu zu definieren.

2.2 Das Palastmuseum in der Gegenwart, seine Geschichtsausstellungen und Präsentationskonzepte

2.2.1 Die Ausstellungen im so genannten „originalen Zustand“ des Palastgebäudes

Die meisten Ausstellungen im sog. „originalen Zustand“ des Palastgebäudes befinden sich heute hauptsächlich auf der zentralen Mittelachse der Verbotenen Stadt und dem westlichen Flügel des inneren Hofes. In dem äußeren Hof wurden vor allem die drei wichtigsten Audienzhallen in ihrem „originalen Zustand“ rekonstruiert, in diesen Hallen wurden die kaiserlichen Throne mitsamt verschiedenen zugehörigen rituellen und dekorativen Objekten gemäß ihrer ehemaligen Form in der Qing-Zeit präsentiert. Die Halle der höchsten Harmonie ist die größte Halle im Kaiserpalast, deren Ausmaß, Form, Dekor und Ausstattung auch höchster Standard sind. In der Mitte der Halle wurde ein mit geschnitzten Drachen verzierter Thron auf einer Plattform platziert. In der Halle sieht man überall das wiederholte Drachenmotiv, welches ein Symbol des Kaisers war. Der Paravent hinter dem Thron ist mit mehreren fliegenden Drachen verziert, und die Kassettendecke über dem Thron ist mit einem goldlackierten Drachen versehen, der eine große Perle im Maul hat. Insgesamt ist die Halle mit nicht weniger als 13,844 Drachen ausgestattet. Heute versuchen die Museumsmitarbeiter nicht mehr wie früher, mit Besorgnis die Aufmerksamkeit der Besucher von solchen dynastischen Symbolen abzulenken, stattdessen lassen sie die goldenen Drachen wieder glänzen und präsentieren sie mit Stolz, weil die Drachen im aktuellen kulturellen Kontext nicht mehr nur für die ehemaligen Kaiser stehen, sondern bereits als ein allgemeines Symbol der chinesischen Kultur angesehen werden.

Die Halle der Mittleren Harmonie sieht wie ein großer quadratisch angelegter Pavillon aus, die Ausstattung darin ist viel einfacher als die der Halle der Höchsten Harmonie, außer einem kleinen Thron in der Mitte des Innenraums befanden sich darin fast keine weiteren Gegenstände (s. Abb. 20). Dort hat der Kaiser sich oft für die Zeremonien in der Halle der Höchsten Harmonie vorbereitet und ausgeruht. Heute werden zwei mit lackierten Drachen- und Wolkenmustern verzierte Sänften des Kaisers darin ausgestellt, die in der Kaiserzeit von acht Leuten getragen wurden.

In der Halle der Wahrung der Harmonie gibt es heute ebenfalls nur einen mit geschnitzten Drachen verzierten relativ bescheidenen Thron, der auch auf einer Plattform steht.³⁴¹ Die Hervorhebung der Throne als das Hauptausstellungsobjekt ist hier nicht zufällig, weil die Throne als metaphorische Anspielung die Stellung des Kaisers symbolisieren, dessen Anwesenheit simulieren und somit den Hallen wieder etwas von der majestätischen Aura des Kaisertums verleihen können. Die Throne sind

³⁴¹ S. *Gugong Bowuyuan* 故宫博物院 (Palastmuseum) (Hrsg.): *You Gugong Zizhu Shouce* 游故宫自助手册 (Handbuch für die Besichtigung des Palastmuseums), Peking: *Zijincheng Chubanshe* 2006, S. 44–57.

zugleich Insignien und Symbole der kaiserlichen Herrschaft, welche den von Böhme genannten gesellschaftlichen Charakteren zugeordnet werden und zugleich die Atmosphäre von Macht, Reichtum und Eleganz erzeugen können.³⁴²

Diese Hallen, die nicht durch künstliche Lichtquellen beleuchtet werden, dürfen von Besuchern allerdings nicht betreten werden, die Besucher können nur hinter einer Absperrung stehen und durch den Haupteingang aus großer Entfernung einen Blick in die dunkle Halle werfen. Früher gab es vor Ort nur eine einzige Informationsquelle über die Hallen für die Besucher, nämlich die paarweise neben den Haupteingängen der Hallen aufgehängten Schilder mit Erklärungstexten auf Chinesisch und Englisch, die knapp zusammengefasst wurden und vor allem die architektonischen Merkmale und ehemaligen Funktionen der Hallen geschildert haben. Innerhalb der Hallen wurde kein Erläuterungsschild installiert, um den „originale Zustand“ der Hallen nicht zu beeinträchtigen, außerdem könnte auch kein Mensch aus einer so großen Entfernung den Inhalt solcher Schilder noch lesen. Vor wenigen Jahren wurden den Besuchern Audioguide-Geräte als ein weiteres mediales Angebot zur Verfügung gestellt. Inhaltlich beschreibt der Führungstext, der in über 40 Sprachen aufgenommen wurde, die ästhetischen Besonderheiten und den Einsatzzweck der jeweiligen Gebäude und eventuell auch die bedeutenden historischen Ereignisse und Anekdoten, die sich dort ereignet haben. Neben den hauptberuflichen Führern, die vom Palastmuseum ausgebildet wurden und den Besuchern kostenpflichtige Führungen anbieten, wurden seit 2004 einige hundert Freiwillige rekrutiert, die den Besuchern flexible und kostenlose Führung anbieten können. Unter allen Palastgebäuden genießen diese drei Hallen unvergleichbare Beliebtheit bei den Besuchern, nicht nur weil sie die größte Baugruppe in der Verbotenen Stadt bilden, sondern auch weil sie die dortigen prominentesten Bauten sind, die beim chinesischen Publikum einen sehr hohen Bekanntheitsgrad erreicht haben und insbesondere in aktuellen populären Mediendarstellungen als das Sinnbild der Verbotenen Stadt angesehen werden. In gewissem Sinne ist das Image dieser Palasthallen bereits in das aktuelle Kollektivgedächtnis der Chinesen fest integriert und kann bei der kulturellen Vermittlung in Massenmedien eine Art identitätsstiftende Funktion erfüllen und den Kulturbegriff „China“ symbolisch vertreten.³⁴³

Für fast jeden Besucher zählen die goldenen Throne in den Audienzhallen zu den wichtigsten Objekten des Museums, die er (sie) unbedingt einmal mit eigenen Augen sehen möchte.³⁴⁴ Der hohe Bekanntheitsgrad der Audienzhallen wurde durch verschiedene mediale Darstellungen ermöglicht, darunter wieder insbesondere durch die in China momentan äußerst populären Fernsehserien und Filme, die die vielfältigen Pseudogeschichten der frühen Kaiserdynastien unterhaltsam darstellen und dabei die Verbotene Stadt als beliebte Kulisse verwenden. Und das besonders Interessante dabei ist, dass die Besucher während der Besichtigung des Palastes oft spontan damit anfangen werden, ständig Vergleiche zwischen ihren unmittelbaren Wahrnehmungen vor Ort und ihren früheren medialen Erfahrungen über die Audienzhallen zu ziehen. Nach

³⁴² Vgl. Gernot Böhme 2001, a. a. O., S. 102.

³⁴³ Vgl. Katrin Pieper: *Resonanzräume: Das Museum im Forschungsfeld Erinnerungskultur*, in: Baur 2010, a. a. O., S. 198.

³⁴⁴ Vgl. Michael Fehr: *Zur Konstruktion von Geschichte mit dem Museum – fünf Thesen*, in: Martina Padberg, Martin Schmidt (Hrsg.): *Die Magie der Geschichte - Geschichtskultur und Museum*, Bielefeld 2010, S. 41.

einem solchen Vergleich sind viele Besucher sogar enttäuscht, wenn sie bei der unmittelbaren Wahrnehmung nur einige dunkle, menschenleere und verstaubte Räume erleben können, im Vergleich dazu scheinen ihre durch mediale Erfahrung gewonnenen Eindrücke von den Hallen jedoch wesentlich schöner und lebhafter zu sein. Daher würde die Entscheidung ihnen oft nicht leicht fallen, nämlich, welche Erscheinungsbilder der Audienzhallen die „echteren“ Bilder sind, die mit eigenen Augen „live“ erlebten Bilder oder die durch die mediale Vermittlung geprägten Bilder in der Erinnerung. In diesem Sinne handelt es sich bei der Besichtigung der Audienzhallen für viele Besuchern in erster Linie nicht um eine Art Entdeckungstour, sondern eher um eine Art Wiedererkennungsversuch, dabei spielen ihre medialen Vorkenntnisse eine gewichtige Rolle.

Der Gebäudekomplex auf dem nördlichen Teil der zentralen Mittelachse mit dem Palast der Himmlischen Klarheit (*Qianqinggong* 乾清宫), der Halle der Kosmischen Vereinigung (*Jiaotaidian* 交泰殿) und dem Palast der Irdischen Ruhe (*Kunninggong* 坤宁宫) wurde ebenfalls im „originalen Zustand“ präsentiert, sie beherbergten die privaten Wohngemächer der kaiserlichen Familie und die Räume, in denen der Kaiser seinen täglichen Regierungsgeschäften nachging. Die Hauptausstellungsgegenstände im Palast der Himmlischen Klarheit sind ebenfalls der kaiserliche Thron und die zugehörigen rituellen und dekorativen Objekte, dort hängt eine Tafel mit der Inschrift „*zhengda guangming* (Ehrenhaft, gerecht und offen 正大光明)“, hinter der früher eine Schatulle mit dem Namen des Thronfolgers aufbewahrt wurde (s. Abb. 21); in der Halle der Kosmischen Vereinigung gibt es abermals einen kaiserlichen Thron neben Schachteln für 25 kaiserliche Siegel, außerdem gibt es darin noch eine während der Regierungszeit von Kaiser Qianlong hergestellte Wasseruhr aus Bronze und einen im Jahre 1798 angefertigten 5,8 Meter großen Wecker, der bis heute noch immer funktioniert; in dem Palast der Irdischen Ruhe befinden sich das Hochzeitsgemach des Kaisers und die Räume mit Altären für die Opferzeremonie des mandschurischen Schamanismus.³⁴⁵ Die dortigen Palasträume sind ebenfalls nicht zugänglich für die Besucher, man kann ihre dunklen Innenräume nur durch ihre geöffneten Eingänge oder ihre Glasfenster betrachten (s. Abb. 22).

Im westlichen Flügel des inneren Hofes befinden sich viele vergleichsweise kleinere Wohngemächer des Kaisers und der kaiserlichen Konkubinen, die bedeutendsten davon sind z.B. die Halle der Pflege des Herzens (*Yangxindian* 养心殿) und die sog. „Sechs Westlichen Paläste“, welche für sich jeweils eine geschlossene Einheit bilden und von einer viereckigen Mauer umgeben sind. Diese Paläste wurden meistens gemäß ihrem Zustand in der Qing-Zeit rekonstruiert, vermeintlich originale Möbel, Gebrauchsgegenstände, Kunstwerke und Dekorationsgegenstände wurden ausgesucht und eingesetzt. Im Hauptraum der Halle der Pflege des Herzens steht heute ein relativ bescheidener Thron, der Kaiser sollte dort Beamte und ausländische Botschafter empfangen haben. In der westlichen Warmkammer der Halle hängt noch eine Liste, auf der die Namen wichtiger Beamter aufgeführt sind.³⁴⁶ Im Palast der Gesammelten

³⁴⁵ *Gugong Bowuyuan* 2006, a. a. O., S. 62–83.

³⁴⁶ Ebd., S. 102–107.

Eleganz (*Chuxiugong* 储秀宫) hat die Kaiserinwitwe Cixi in ihrem Schlafgemach dem Kaiser Xianfeng (咸丰 1831–1861, reg. 1850–1861) dessen ersten Sohn geboren, der der spätere Kaiser Tongzhi (同治 1856 – 1875, reg. 1862 – 1875) war. Zu ihrem fünfzigsten Geburtstag wurde der Palast prunkvoll renoviert. Heute kann man noch gut erkennen, dass alle Balken und Pfeiler der dortigen Gebäude mit feiner Schnitzerei von Blumen, Tieren, Landschaften und Menschenfiguren aufwändig dekoriert wurden (s. Abb. 23). Auf den Tischen und Regalen in den Wohngemächern wurden verschiedene Gegenstände aus Jade und anderen Edelsteinen aufgestellt, unter dem Dach wurden exquisite Laternen aufgehängt, neben einem Wandschirm aus Elfenbein stand eine kunstvolle Frisierkommode, auf die feine Gebrauchgegenstände, sowie Vasen, Spiegel und eine Standuhr aus edlem Material gestellt wurden. Im Hof des Palastes wurden bronzene Drachen und Hirsche aufgestellt und an die Wände wurden die von den Beamten auf Cixi verfassten Lobeshymnen geschrieben. Unmittelbar hinter der Halle des Verkörperten Ursprungs (*Yongshougong* 永寿宫) wurde eine Bühne eingerichtet, wo Cixi sich oft Pekingopernaufführungen angesehen hat. Der Nebenpalast nördlich des Palasts der Gesammelten Eleganz heißt die Halle der wunderschönen Landschaft (*Lijingxuan* 丽景轩), hier hat der letzte Kaiser Pu Yi nach seiner Abdankung gewohnt, in den beiden Räumen der Halle wurden verschiedene von Pu Yi damals gebrauchte Gegenstände aufgestellt, darunter auch viele aus dem Westen importierte Objekte, beispielsweise westliche Möbel, Geschirre, Bestecke, Kronleuchter, Klaviere und Ölmalerei (s. Abb. 24). Solche Objekte liefern Beweis dafür, wie stark der Lebensstil des letzten Kaisers bereits durch die westliche Zivilisation beeinflusst wurde.³⁴⁷ Man darf die Ausstellungsräume in diesem Gebiet ebenfalls nicht betreten, daher kann man nur mühsam durch die oft stark verwischten und verschwommenen Glasfenster in die Innenräume der Paläste blicken. Als der Autor bei der Besichtigung den dortigen Museumsmitarbeitern gegenüber solcherlei Unbequemlichkeit und Hindernisse erwähnte, plädierten sie ausnahmslos für die Notwendigkeit derartiger Maßnahmen und bekräftigten das strenge Gebot des Denkmalschutzes.³⁴⁸

Obwohl die Ausstellungsgestalter behaupten, dass sie das Ausstellungskonzept des sog. „originalen Zustands“ in Palasträumen experimentell durchzusetzen bestrebt sind, eine Rückordnung der musealen Gegenstände in ihren ursprünglichen historischen Kontext durchzuführen und dabei auf bewusste Einmischung mit eigener Intention zu verzichten versuchten, haben sie in der Praxis ihr Ziel jedoch scheinbar nicht ganz erreicht. Wie bereits erwähnt, sind die Ausstellungsgestalter wegen der fehlenden historischen Quellen und Dokumentation meistens nicht mehr in der Lage, präzise festzustellen, welcher Gegenstand damals zu welchem Raum gehörte und in welcher bestimmten Position platziert wurde, deswegen können sie heute oft nur anhand der wenigen vorhandenen historischen Anhaltspunkte und eigenen Berufserfahrungen versuchen, das historische Bild jenes Raums wieder herzustellen. Obwohl die zentrale

³⁴⁷ Ebd., S. 96–106. Die sechs Westlichen Paläste dienten damals meist als Wohngemächer und Schlafgemach der Kaiserin und der kaiserlichen Konkubinen.

³⁴⁸ Vgl. Tamara Hamlisch 1995, a. a. O., S. 25.

Thematik der konstruierten historischen Darstellungen vom sog. „originalen Zustand“ der historischen Orte handelt, kann man eine derartige Rekonstruktion eines historischen Ortes im Grunde aber nur als Wiedergabe einer scheinbaren Authentizität oder als eine Imitation der historischen Realität bezeichnen, weil sie nicht auf einer beweisbaren und überprüfbaren historischen Grundlage, sondern oft nur auf Vermutung basiert. Andererseits haben die Ausstellungsgestalter sich auf der narrativen und didaktischen Ebene dennoch in den musealen Prozess eingemischt und somit den „originalen Zustand“ der historischen Räume und Gegenstände beeinflusst, weil nicht nur die ursprüngliche Position und Zugehörigkeit der historischen Objekte bei einer solchen Ausstellungsgestaltung oft verloren gegangen sind, sondern auch ihre ursprünglichen politischen Funktionen, kulturellen Verortungen, wechselseitigen Beziehungen und einzigartige Aura. Vor allem durch die zuvor bereits erwähnte politische Entfunktionalisierung sind die jetzigen ausgestellten historischen Räume und Objekte und ihre „Symbolbedeutungen und –ketten [...] unterbrochen und haben unterschiedliche Bezüge: keine direkte Verankerung im sozialen Alltag oder in strukturellen Primärbeziehungen.“³⁴⁹ Somit können die Ausstellungsgestalter hier durch Neupositionierung und Rekontextualisierung von Räumen und Objekten unbewusst einen neuen Erkenntnisgewinn fördern, der wiederum der Aufrechterhaltung der aktuell vorherrschenden Wertanschauung dienen und gleichzeitig zu den von Kulturinstanzen erwünschten Geschichtsbildern passen soll, die wiederum mit den gegenwärtigen kulturpolitischen Ordnungen kompatibel sind. Deswegen kann die als „Inbegriff alles vom Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft“ begriffene „Echtheit“ der historischen Gegenstände und Zustände oft nicht bei der hiesigen musealen Praxis gewährleistet werden.³⁵⁰ In diesem Sinne können solche Ausstellungen im sog. „originalen Zustand“ des Palastgebäudes vielleicht auch als eine besondere Art Inszenierung betrachtet werden, durch die die Ausstellungsgestalter dem Publikum eine gezielt konstruierte „Quasi-Realität“ vortäuschen können, daher scheint die Authentizität solcher szenischen Darstellungen auch nichts mehr als eine behauptete zu sein.³⁵¹ Nicht zuletzt zeigten die Ausstellungsgestalter auch weitere Schwächen bei der praktischen Durchführung des Konzepts des sog. „originalen Zustands“, sie haben z.B. keine klare Entscheidung darüber getroffen, welche konkreten Geschichtsepochen und –ereignisse durch die Darstellungen präsentiert werden sollten. Stattdessen präsentieren die rekonstruierten historischen Räume oft nur sehr vage definierte Epochen, die zugleich keine klare Innenbeziehung vorweisen können. Daher scheint das Ergebnis dieses Ausstellungskonzepts oft eher provisorisch oder sogar improvisiert zu sein, denn es fehlt bei der Präsentation in erheblichem Maße eine umfassende systematische Ordnung. Demzufolge findet man im gesamten Ausstellungskonzept weder vollständige narrative Struktur noch durchgehende Narration, wobei in solchen Ausstellungen im sog. „originalen Zustand“ keine abgeschlossene historische Erzählung vorgesehen war.

³⁴⁹ S. Heiner Treinen: *Ansätze zu einer Soziologie des Museums*, in: Günter Albrecht, Hans-Jürgen Daheim, Fritz Sack (Hrsg.): *Soziologie. René König zum 65. Geburtstag*, Opladen 1973, S. 336.

³⁵⁰ S. Gottfried Korff: *Objekt und Information im Widerstreit*, in: *Museumskunde*, Nr. 49, 1984, Heft 2, S. 90f.

³⁵¹ Vgl. Mathilde Jamin 1989, a. a. O., S. 202f.

Bei den Ausstellungen im sog. „originalen Zustand“ des Palastgebäudes findet die museale Kommunikation hauptsächlich auf der denotativen Ebene statt, mit anderen Worten, die museale Kommunikation hat sich hier absichtlich auf die denotative Ebene eingeschränkt. Das heißt auch, dass die Gebrauchsfunktion der Ausstellungsobjekte bei ihrer Dekodierung meist als ihre primäre Bedeutung wahrgenommen wurde, was wiederum von den Ausstellungsgestaltern veranlasst wurde. Aufgrund der vorher schon erwähnten „anti-feudalistischen“ diskursiven Ordnung und der dadurch ausgelösten politischen Entfunktionalisierung des Kaiserpalastes wollten die Ausstellungsgestalter einerseits von sich aus jegliche eventuell problematische Interpretation über die politischen Hintergründe zu den historischen Räumen und Objekten vermeiden, andererseits mochten sie die Besucher auch nicht ermutigen, bei diesen Ausstellungen auf einer solchen Ebene tiefgehend nachzuforschen. Während die Ausstellungsgestalter für die Erläuterung der Objekte nur minimale textuelle Information hinzugefügt haben, haben sie auch auf die Vermittlung jedwelcher eigenen Botschaften fast komplett verzichtet und somit die Kodierungsmöglichkeiten der „Metakommunikation“ in erheblichem Maße aufgegeben. Eine tief verborgene metakommunikative Intention der Ausstellungsmacher besteht aufgrund der (im folgenden Text behandelten) im Palastmuseum durchgesetzten Hauptprinzipien der Vermittlung der ideologischen Aussage eventuell noch darin, durch Rekonstruktion der historischen Orte und Wiederbelebung der historischen Aura eine kognitive Verbindung mit einer mythischen Vergangenheit der „nationalen Tradition“ wiederherzustellen, eine „ununterbrochene“ historische Kontinuität zu behaupten und anschließend die „erfundenen Traditionen“ des Nationalstaats und nachzuweisen.³⁵² In diesem Sinne wurde der Kaiserpalast auch als kulturelles „Denkmal“ betrachtet, während dessen gesamte Architektur und Gegenstände als bedeutende historische Kulturerbe mit identitätsstiftendem kulturellem Wert behandelt und für das Kollektivgedächtnis der Nation fixiert und angewendet wurden.³⁵³ Obwohl die Mitarbeiter wie schon erwähnt jetzt durch die vorsichtige Wiedereinführung von historischen Ausstellungsthematiken die alten politischen diskursiven Tabus zu durchbrechen begonnen haben, haben sie aber längst noch nicht die alten politischen Diskurse komplett aufgehoben. Scheinbar sind sie sich noch nicht sicher, welchen neuen diskursiven Standpunkt sie statt des alten einnehmen sollen. Aus diesem Grund handelten die Mitarbeiter so rücksichtsvoll, dass sie von sich aus nur geringen Raum für die konnotative Kontextualisierung der Ausstellungsobjekte angeboten haben. Deswegen sehen die Besucher sich oft gezwungen, aus eigenen individuellen Lebenserfahrungen nach möglichen alternativen kognitiven Anhaltspunkten zu suchen, um dennoch eine konnotative Verbindung mit den Objekten herstellen und die Objekte aus eigener Sicht begreifbar machen zu können, welche aber deswegen oft nicht auf wissenschaftlichen Erkenntnissen sondern auf alltäglichen medialen Erfahrungen basiert, wie zuvor bereits geschildert wurde.³⁵⁴ In diesem Sinne kann man diese Art besonderer Ausstellung im Palastmuseum vielleicht als eine Art „stumme“ Ausstellung ohne klar formulierte Aussage der Ausstellungsma-

³⁵² Vgl. Eric Hobsbawm 1983a, a. a. O., S. 1f.; Tamara Hamlisch 1995, a. a. O., S. 21f.

³⁵³ S. Gustav Droysen 1958, a. a. O., S. 50f., 61.

³⁵⁴ Vgl. Detlev Hoffmann: *Lasst Objekte sprechen*, in: Ellen Spickernagel, Brigitte Walbe (Hrsg.): *Das Museum: Lernort kontra Musentempel*. Gießen 1976, S. 102.

cher bezeichnen, wobei die Besucher oft aufgrund der starken Unklarheit der Lesart der Ausstellungsinhalte in Verwirrung versetzt werden können.

2.2.2 Erzieherisch orientierte Ausstellungen

Weil das Palastmuseum seit seiner Gründung überwiegend als ein Kunstmuseum gestaltet wurde, wurden bisher keine großen Geschichtsausstellungen dort gestaltet, die die allgemeine Geschichtsentwicklung von einer bestimmten Epoche oder mehreren Epochen umfassend darstellen, wie im Fall der Geschichtsausstellungen des Nationalmuseums. Aber wie schon erwähnt, haben die Museumsmitarbeiter inzwischen gemerkt, dass man bei den meisten Sammlungsobjekten des Palastmuseums ohne die Mitberücksichtigung ihres historischen Kontextes ihren besonderen kulturellen Wert oft nicht ausreichend erläutern kann. Ohne die Verbindung mit der Geschichte des Palasts und der kaiserlichen Dynastie wird nicht nur die historische Aura der Objekte stark geschwächt, sondern auch ihre kulturelle Bedeutung und ihr informatorisches Potential. Daher haben die Museumsmitarbeiter auch begonnen, zunehmend Ausstellungen mit historischen Thematiken zu gestalten.

Nachdem das Palastmuseum 1949 von Kommunisten übernommen worden war, wurden zunächst viele Geschichtsausstellungen veranstaltet, die im Gegensatz zu den Ausstellungen im sog. „originalen Zustand“ starke „metakommunikative“ Intention beinhalteten und aussagekräftige politische Botschaften vermittelten. Noch kurz vor der Gründung der Volksrepublik wurde bereits die Ausstellung mit Titel „*Di Nong Shenghuo Duibi Chenlie* (Ausstellung des Vergleichs zwischen dem Lebensstil des Kaisers und dem der Bauern 帝农生活对比陈列)“ veranstaltet, dabei wurden die Alltagsgebrauchsgegenstände der Kaiserfamilie und die der armen Bauern der Qing-Zeit nebeneinander ausgestellt und unmittelbar verglichen, um den großen Unterschied zwischen dem prunkvollen Lebensstil der Kaiserfamilie und der elenden Lebenssituation der Bauern zu verdeutlichen, anschließend die Grausamkeit des Klassenkampfes durch einen solchen dramatisch inszenierten Kontrast zu veranschaulichen und die „Verkommenheit“ der Herrscherschicht zu verurteilen.³⁵⁵ Im selben Jahr wurden noch die folgenden Ausstellungen mit historischen Thematiken im Palastmuseum organisiert, nämlich, die „*Meidi Qin Hua Shiliao Chenlie* (Ausstellung der historischen Materialien der Invasion der amerikanischen Imperialisten in China 美帝侵华史料陈列)“ und die „*Taipingtianguo Geming Shiliao Chenlie* (Ausstellung der historischen Materialien der Revolution von dem ‚Himmlischen Reich des Großen Friedens‘ 太平天国革命史料陈列)“, gemäß der ideologischen Lehre vom sog. „Dialektischen Materialismus“ und dem „Historischen Materialismus“ wurden die politischen Aktivitäten der USA in China dabei als „imperialistische Invasion“ pauschal verurteilt, andererseits wurde der Taiping-Bauernkrieg aber als Bauernrevolution bezeichnet und gelobt. Was dabei noch zu beachten ist, dass diese beiden Ausstellungen inhaltlich schon überhaupt nichts mehr mit dem Kaiserpalast und den Palastsammlungen zu tun hatten.³⁵⁶

³⁵⁵ S. Li Fumin 2005, a. a. O., S. 76, 284.

Palastsammlungen zu tun hatten.³⁵⁶

In den kommenden Jahren musste das Palastmuseum immer mehr solche Ausstellungen mit dem Inhalt der politischen Erziehung veranstalten. Unter Aufsicht der Kulturinstanzen mussten die Museumsmitarbeiter die neuen politischen Anweisungen befolgen, von nun an mussten sie sich nicht nur weiter an die „anti-feudalistische“ Richtlinie halten, sondern auch an die „anti-kapitalistische“ und „anti-imperialistische“ Richtlinie, somit mussten sie in der Museumsarbeit auf immer mehr politische diskursive Tabus achten.³⁵⁷ Die Gemeinsamkeit dieser Ausstellungen bestand darin, dass die durch sie dargestellten Geschichten meistens nichts mit dem Kaiserpalast zu tun hatten, wobei das Palastmuseum nur als Ausstellungsraum verwendet wurde. In wenigen Ausstellungen haben die Museumsmitarbeiter zwar auch eigene Sammlungsobjekte des Palastmuseums benutzt, dabei haben sie aber nicht die eigene Geschichte des Palastes erzählt, geschweige denn eine „feudalistische Geschichte“ des Palastes. Durch diese Geschichtsinterpretationen sollten vor allem die sozialen Erziehungen gemäß der neuen politischen Ideologie gefördert werden, damit eine breite Masse die kommunistischen politischen Gedanken verinnerlichen konnte. Somit hat das Palastmuseum wie die anderen Kulturinstitutionen mit der damaligen Entwicklung der politischen Realität Schritt gehalten und an der Kampagne der kommunistischen politischen Erziehung teilgenommen, wobei das Museum von den Kulturinstanzen instrumentalisiert wurde.

Während der Kulturrevolution entstand ein markantes Beispiel einer derartig politisch intendierten Ausstellung, nämlich die zwischen 1966 und 1971 im Palastmuseum veranstaltete Ausstellung „*Shouzuyuan* (Hof für die Pachteinnahe 收租院)“. Das Palastmuseum wurde ab August 1966 wegen der durch die Kulturrevolution ausgelösten Unruhen geschlossen.³⁵⁸ Gleichzeitig wurden die meisten Mitarbeiter des Palastmuseums in die sog. „7.-Mai-Kaderschulen“ in der Provinz Hubei verbannt. Nur ein kleiner Teil der Mitarbeiter bewachte den Palast. Daher blieb diese Ausstellung inzwischen der einzige noch öffentlich zugängliche Ort im Palast. Zahlreiche Schüler und Arbeiter in Peking wurden von verschiedenen Instanzen organisiert und in diese Ausstellung geschickt, bald war die Ausstellungshalle so stark überfüllt, dass diese Ausstellung schließlich von dem nördlichen Haupttor (*Shenwumen* 神武门) in die Halle der Verehrung der Ahnen (*Fengxiandian* 奉先殿) verlegt werden musste.³⁵⁹ In dieser Ausstellung wurde eine Lehmplastikgruppe aus 114 lebensgroßen Figuren präsentiert, die 1965 von einem Künstlerkollektiv der Kunstakademie der Provinz

³⁵⁶ Ebd., S. 284.

³⁵⁷ In folgenden Jahren gab es noch folgende Ausstellungen als Beispiele, 1950 wurden die „*Qingdai Geming Shiliao Chenlie* (Ausstellung der historischen Materialien der Revolutionen der Qing-Dynastie 清代革命史料陈列)“ und die „*Qingdai Diguo-zhuyi Qin Hua Shiliao Chenlie* (Ausstellung der historischen Materialien der imperialistischen Invasionen gegen China in der Qing-Zeit 清代帝国主义侵华史料陈列)“ veranstaltet; 1951 wurde die „*Kang Mei Yuan Chao Bao Jia Wei Guo Zhanlan* (Ausstellung von dem Krieg der Verteidigung gegen die amerikanische Invasion und der Unterstützung vom Korea 抗美援朝保家卫国展览)“ veranstaltet. 1955 wurde die sog. „*Fandui Meiguo Qinlüe Jituan Yinmou Lüeduo Taiwan Wenwu Zhanlan* (Ausstellung vom Protest gegen die Verschwörung der amerikanischen Invasoren, die Kulturgegenstände in Taiwan auszuplündern 反对美国侵略集团阴谋掠夺台湾文物展览)“ veranstaltet. S. ebd., S. 285, 287, 291.

³⁵⁸ S. Rubie Watson 1995, a. a. O., S. 15.

³⁵⁹ Li Fumin 2005, a. a. O., S. 105, 304.

Sichuan in dem ehemaligen Gutshof des Großgrundbesitzers Liu Wencai (刘文彩 1887–1949) in Dayi (大邑) geschaffen wurde. In sechs ausdrucksstarken Szenen, die sich auf einer Ausstellungsfläche von über 100 Metern Länge erstreckten, stellten die Skulpturen eine hoch dramatische Szene erbarmungsloser Ausbeutung und Unterdrückung der Pächter durch den Großgrundbesitzer und seine Komplizen der vorkommunistischen Ära dar (s. Abb. 25). Diese Skulpturengruppe wurde von der Ehefrau Maos Jiang Qing neben den sog. Musteropern und Musterballetten zu einem weiteren verbindlichen Musterkunstwerk erklärt, an dem sich alle bildende Künstler der Volksrepublik orientieren sollten. Daraufhin wurden zahlreiche Varianten dieser Figurengruppe angefertigt, in verschiedene Orte des Landes verschickt und von Millionen Menschen besichtigt. Durch eine solche öffentliche Zurschaustellung der Erbarmungslosigkeit der Grundbesitzerklasse und der Qualen der Bauernklasse sollten möglichst viele Menschen eine anschauliche Erziehung zum schonungslosen Klassenkampf erhalten und somit sich der proletarischen Revolution anschließen.³⁶⁰

Als der Autor 2009 den Gutshof von Liu Wencai in Dayi, der heute ebenfalls ein Museum geworden ist, persönlich besuchte, und das gegenwärtig dort immer noch als Ausstellungsobjekt öffentlich präsentierte originale Exemplar dieser Lehmskulpturengruppe besichtigte, hat der Autor bei der dortigen Führung von den Museumsmitarbeitern erfahren, dass die meisten ehemaligen Anschuldigungen gegen Liu Wencai – beispielsweise die Bauern zu versklaven, brutal zu erschlagen und in einen Wasserkerker einsperren zu lassen – überhaupt keine historischen Tatsachen seien, vielmehr seien sie meist mehrfach übertrieben oder einfach aus dem Nichts erfunden worden, die Sachverhalte seien dabei oft stark verdreht und entstellt worden.³⁶¹ Interessanterweise bestanden die Museumsmitarbeiter weiterhin darauf, dass diese „lügenhafte“ Darstellung der Skulpturengruppe immer noch einen gewissen historischen und künstlerischen Wert besitzen sollte, denn ihrer Meinung nach dürften die Künstler eine gewisse „künstlerische Freiheit“ beanspruchen, obgleich sie im Stil einer derartigen übermäßigen Dramatik und Übertreibung die betreffenden historischen Gegebenheiten „künstlerisch“ wiederzugeben versucht hätten. Aber eine solche „Ausrede“ kann die Tatsache nicht ändern, dass es sich bei diesem Werk insgesamt um eine durchdachte Inszenierung handelt, die ein stark manipuliertes Geschichtsbild vermitteln und die Zuschauer bei der kognitiven Wahrnehmung gezielt irreführen kann. In der Tat neigen selbst die dortigen Museumsmitarbeiter auch dazu, das Werk in erster Linie als ein Kunstwerk aus freien Fantasien zu betrachten, statt als eine objektive Wiedergabe der historischen Realität. Durch die derart manipulierte Präsentation blieb Liu Wencai aber längst nicht mehr er selbst, sondern verwandelte sich stattdessen in den wohl bekanntesten Vertreter und eine Symbolfigur für die ehemaligen chinesischen Grundstückbesitzer, die Inkarnation der gesamten Boshaftigkeit und Untaten der Ausbeuterklasse und schließlich ein politisches Symbol, das das absolute Gegenteil des proletarischen Klasseninteresses signifizieren sollte.

³⁶⁰ Vgl. Xiaoshu (笑蜀): *Liu Wencai Zhenxiang* 刘文彩真相 (Die Wahrheit über Liu Wencai), Xi'an: *Shaanxi Shifan Daxue Chubanshe* 1999.

³⁶¹ Vgl. Shi Yonggang (师永刚), Liu Qiongxiang (刘琼雄) (Hrsg.): *Guoren Dao Ci, Ditou Zhijing* 国人到此 低头致敬 (An diesem Ort muss jeder Staatsbürger Kopf senken und eigene Hochachtung zeigen), Peking: *Xinxing Chubanshe* 2008, S. 64.

In ihrem ästhetischen Charakter ähnelt diese Lehmplastikengruppe stark den im letzten Kapitel erwähnten in der Geschichtsausstellung eingesetzten Geschichtsbildern, dabei verschwamm nicht nur die Grenze zwischen Geschichtsmuseum und Kunstgalerie, zwischen Artefakt und Kunstwerk, sondern auch die Grenze zwischen „objektiver“ Wiedergabe und „subjektiver“ Inszenierung. Durch den Einsatz des künstlerischen Stils der sog. revolutionären Romantik sollten die Besucher damals bei ihrer Wahrnehmung so gezielt gelenkt werden, dass sie zuerst bei den ersten Szenen durch die Unterstreichung der Erbarmungslosigkeit und Qualen effektiv zur Empörung angereizt und anschließend bei der letzten Szene mit der Darstellung des revolutionären Siegs getröstet und ermutigt werden sollten, damit ihre emotionalen Bedürfnisse durch die ästhetische Wahrnehmung von der erzeugten dramatischen Atmosphäre befriedigt werden sollten. Somit hat der Einsatz einer solchen ästhetischen Aufmachung auch unmittelbar der emotionalen und mentalen Manipulation der Besucher gedient.

Nach seiner Wiedereröffnung im Jahre 1972 stand das Palastmuseum vorübergehend unmittelbar unter der Aufsicht des Premierministers. Unter der damaligen angespannten politischen Atmosphäre hatten die Museumsmitarbeiter immer noch starke Befürchtungen und Besorgnisse bei der Museumsarbeit. In einem Interview hat der Seniorforscher des Palastmuseums Xu Qixian (徐启宪) folgendes Beispiel erzählt: Als die Museumsmitarbeiter damals eine Ausstellung von Malereien vorzubereiten versuchten, wussten sie nicht genau, was man mit den Werken des Malers Zhao Mengfu (赵孟頫 1254–1322) machen sollte. Zhao war ein Nachkomme des Kaiserhauses der Song-Dynastie, nachdem die Mongolen die Song-Dynastie vernichtet hatten, kapitulierte er vor den Eroberern und wurde später ein hochrangiger Beamter der mongolischen Yuan-Dynastie. Obwohl Zhao selbst ein hervorragender Maler und Kalligraph war, wurde er wegen seiner umstrittenen politischen Karriere später oft als ein Verräter der Han-Chinesen (der Hauptbestandteil des chinesischen Volks) bezeichnet. Die Mitarbeiter machten sich damals deswegen ernsthaft Sorge darum, dass sie höchstwahrscheinlich ideologisch attackiert würden, falls sie die Werke eines Verräters öffentlich zeigen würden. Solche Befürchtungen machten alle Museumsmitarbeiter so nervös, dass sie sodann lieber darauf verzichteten, irgendwelche neue Ausstellung zu veranstalten, damit sie kein Risiko mehr einzugehen brauchten. Derartige durch die politische Unterdrückung und Verfolgung ausgelöste Selbstzensur sollte in der Museumsarbeit tiefe Spuren hinterlassen haben, die man bis heute noch immer wieder bei der alltäglichen Praxis des Palastmuseums aufspüren kann.

Das Ende der Kulturrevolution bedeutete aber keineswegs zugleich die endgültige Auflösung von politisch intendierten Ausstellungen, gleich zwischen 1977 und 1978 wurde beispielsweise die sog. „*Huo Guo Yang Min de Yehenalashi Cixi Zuixing Zhanlan* (Ausstellung von den Untaten Yehenala Cixis, die der Nation und dem Volk große Katastrophen und Schäden zugefügt hat. 祸国殃民的叶赫那拉氏慈禧罪行展览)“ im Palastmuseum veranstaltet. Obwohl es sich bei der Protagonistin dieser Ausstellung angeblich um die Kaiserinwitwe Cixi handelte, sollte in Wirklichkeit Cixi aber anhand der dabei angedeuteten historischen Parallelen als eine metaphorische

Anspielung auf Jiang Qing dienen, die ebenfalls eine umstrittene Politikerin war und durch ihre politischen Aktivitäten landesweit große Schäden verursacht haben sollte. In diesem Sinne sollte die wirkliche politische Intention dieser Ausstellung vor allem davon handeln, durch die Kritik an Jiang Qing und ihren Komplizen, die inzwischen der meisten Fehler der Kulturrevolution beschuldigt wurden, die neue politische Linie der Post-Mao-Ära zu rechtfertigen.³⁶²

Obwohl diese damalige politische Botschaft heute schon längst nicht mehr aktuell ist, wird die scharfe Kritik an Cixi aber wie eine Art Konvention des Geschichtsverständnisses in der musealen Vermittlung des Palastmuseums beibehalten. Ein aktuelles Beispiel dafür ist die Ausstellung mit dem Titel „*Cixi Chui Lian Ting Zheng Shiliao Zhan* (*Historical Records of Cixi's Holding Court behind the Screen* 慈禧垂帘听政史料展)“, die sich momentan als eine ständige Ausstellung im Palast der Universalen Fröhlichkeit (*Xianfugong* 咸福宫) befindet. Diese relativ schlicht gestaltete Ausstellung besteht vor allem aus mehreren gedruckten großen Bildtafeln, die dasselbe Format haben und meistens nebeneinander an der Wand aufgehängt wurden. Einige Bildtafeln davon wurden in Glasvitrine platziert, vor ihnen wurden verschiedene historische Gegenstände aufgestellt, die insgesamt aber zahlenmäßig wenig sind. Die Mehrheit der hier ausgestellten Objekte wurde jedoch durch ihre Abbilder auf den Bildtafeln medial repräsentiert, somit wirkt die gesamte Ausstellung wie ein illustriertes Bilderbuch in 2D-Form, dessen auseinander genommene einzelne Seiten nebeneinander platziert und präsentiert wurden. Ebenfalls wie ein Bilderbuch hat diese Ausstellung eine narrative Struktur, die in erster Linie durch die gleichzeitig auf Chinesisch und Englisch verfassten Erklärungstexte auf jeder Bildtafel zum Vorschein kommt. Die ganze Ausstellung wurde in drei überwiegend chronologisch geordnete Kapitel geteilt, die jeweils die unterschiedlichen Lebensphasen Cixis darstellen sollen. Der Titel des ersten Kapitels heißt „*Cixi Qiren* (*The personal Informations of Cixi* 慈禧其人)“, dieses hat wiederum zwei untergeordnete Teile. Der Titel des ersten Teils heißt „*Qingyun Zhishang* (*Rapid advancement in one's career* 青云直上)“, für diesen Teil wurden vier Bildtafeln installiert, die erste Ausstellungstafel zeigt durch eine Bildkollage von historischen Objekten, Dokumenten und Akten mitsamt ihren Erklärungstexten, wie die neuen kaiserlichen Konkubinen durch ein weitschweifiges Verfahren aus jungen adligen Mädchen ausgewählt wurden; die zweite Ausstellungstafel zeigt eine Bildkollage von Porträts Cixis in ihren verschiedenen Altersphasen; die dritte Ausstellungstafel zeigt eine grafische Darstellung der pyramidenförmigen Rangordnung der kaiserlichen Konkubinen, was veranschaulicht, welche Anstrengungen Cixi unternehmen musste, um sich von ihrer ursprünglichen Position einer rangniedrigsten Konkubine schließlich zur Stellung der Kaiserin zu erheben; die vierte Ausstellungstafel steht in einer Vitrine und zeigt die Bilder von zwei Jadesiegeln und zwei vergoldenden Urkunden Cixis, vor der Ausstellungstafel wurden die originalen Objekten derselben Siegel und Urkunden nochmals ausgestellt, was durch ikonische Bildsprache die von Cixi zwischenzeitlich ergriffene Macht versinnbildlichen soll. Der Titel des zweiten Teils heißt „*Yishi Shehua* (*Clothes and meals were extravagant*

³⁶² S. Li Fumin 2005, a. a. O., S. 113, 306.

ce 衣食奢华)“, auf den Tafeln werden meist durch Bildkollage nach verschiedenen Kategorien gezeigt, welche luxuriösen Kleider und Schmuckstücke Cixi damals getragen hat, wie sie ihre Wohngemächer prunkvoll ausstatten ließ, welche extravaganten Kosmetikartikel und Gebrauchsgegenstände sie verwendet hat und wie verschwenderisch sie ihre Mahlzeiten vorbereiten ließ, dafür wurden auch passende historische Objekte als Beweisstücke ausgewählt und in Vitrinen ausgestellt (s. Abb. 26). Obwohl die ausgestellten historischen Objekte meistens gleichzeitig hohen ästhetischen und materiellen Wert besitzen, wurde im hiesigen speziellen narrativen Kontext ihre künstlerische Errungenschaft jedoch nicht betont, stattdessen wurden sie in erster Linie wie eine Art Beweisstück für politische „Untat“ behandelt und ihnen ein deutlich negativer Charakter verliehen, weil nach der hier vermittelten politischen Botschaft Cixi als Herrscherin umso verkommener gelebt hätte, je luxuriöser und wertvoller ihre Gebrauchsgegenstände wären. Somit gerieten die Ausstellungsgestalter in eine ambivalente Situation, nämlich, einerseits mussten sie den Wert solcher Objekte betonen, um das Ausmaß der „Untaten“ Cixis zu veranschaulichen; andererseits mussten sie sich aber bei der musealen Vermittlung vorsichtig verhalten, damit solche Objekte trotz der Hervorhebung ihres Wertes keineswegs von Besuchern als Objekte mit positiver Bedeutung angesehen würden. Demzufolge sahen sie sich gezwungen, die vermittelten Bedeutungen der Objekte von vornherein stark einzuschränken, damit die Besucher nun im von ihnen erwünschten narrativen Kontext bleiben und die Objekte „richtig“ wahrnehmen könnten. Gleichzeitig kann man hier auch das ähnliche Ausstellungskonzept mit politischem Urteil gegen die dynastische Herrscherklasse beobachten, das bei den früheren politisch motivierten Ausstellungen sowie der „Ausstellung des Vergleichs zwischen dem Lebensstil des Kaisers und dem der Bauern“ bereits zum Einsatz gekommen war.

Das folgende zweite Kapitel hat den Titel „*Xinyou Zhengbian (Xinyou coup 辛酉政变)*“ und wiederum drei untergeordnete Teile. Der Titel des ersten Teils heißt „*Xianfeng Jiabeng (Death of the Emperor Xianfeng 咸丰驾崩)*“, die Ausstellungstafel zeigt durch eine Bildkollage, wie der Kaiser Xianfeng aufgrund des durch die ausländische Invasion ausgelösten Schocks schwer krank wurde und anschließend starb. Der Titel des zweiten Teils heißt „*Xianfeng Yiming (Deathbed Orders 咸丰遗命)*“, die betreffende Ausstellungstafel zeigt die Bilder von der Robe des Kindkaisers Tongzhi, dem Testament und den zwei wichtigen Siegeln Xianfengs, welche als historische Beweisstücke diesen Geschichtsvorgang begleitet haben sollten, die originalen historischen Objekte von den dargestellten Siegeln wurden in einer Vitrine als ikonisches Symbol der Machtübernahme ausgestellt. Der Titel des dritten Teiles heißt „*Gongting Zhengbian (Xinyou coup 宫廷政变)*“, die erste Ausstellungstafel zeigt, wie Cixi die beiden wichtigen Siegel des Kaisers ergriffen und durch einen Putsch ihre politischen Gegner vernichtet hat. Neben den Bildern von den Siegeln und Siegelschriften als historische Beweisstücke wurde ein fliegender Phönix in der Mitte der Ausstellungstafel dargestellt, der ein Symbol der Kaiserin ist und den politischen Aufstieg Cixis versinnbildlichen soll. Eine andere Ausstellungstafel zeigt durch eine grafische Darstellung, wie Cixi durch ihr verwandtschaftliches Netzwerk ihre Macht stabilisiert hat.

Das dritte Kapitel der Ausstellung hat den Titel „*Chui Lian Ting Zheng (Holding Court from Behind a Screen 垂帘听政)*“ und ebenfalls drei untergeordnete Teile. Der Titel des ersten Teils lautet „*Liang Du Chui Lian (Twice in Power 两度垂帘)*“, die betreffenden zwei Tafeln zeigen, wie Cixi zwischen 1861 und 1873 und zwischen 1887 und 1898 zweimal hintereinander hinter einem Vorhang den Kaiser gesteuert und das Land regiert hat, als Beweisstücke werden die von Cixi während ihrer Herrschaftszeit verwendeten Schreibwaren und die damaligen offiziellen Dokumente ausgestellt, welche die von ihr ausgeübten politischen Aktivitäten symbolhaft veranschaulichen sollten. Der Titel des zweiten Teils heißt „*Lin Chao Xun Zheng (Intervening to Instruct 临朝训政)*“, die Ausstellungstafel zeigt durch eine Bildkollage die an der damaligen Reformbewegung beteiligten politischen Figuren sowie Kang Youwei, Liang Qichao und Kaiser Guangxu und Bilder von historischen Orten in der Verbotenen Stadt, wo Cixi die „Hundert-Tage-Reform“ gestoppt und Kaiser Guangxu unter Hausarrest gestellt hat. Ein Siegel Cixis – abermals ein ikonisches Symbol ihrer Macht – und ein paar historische Dokumente dienen hier als Beweisstücke (s. Abb. 27). Der Titel des dritten Teils lautet „*Yi Huan Bai Nian (Sequelae over hundred years 遗患百年)*“, auf der Ausstellungstafel werden folgende Bilder gezeigt: zwei Fotos Cixis, die zeigen, wie Cixi jeweils von Eunuchen und Frauen der ausländischen Botschafter umringt wurde, eine in Lehrbüchern der Volksrepublik häufig zitierte alte Landkarte Chinas mit einer Karikaturdarstellung der Invasion der Kolonialmächte, eine Fotoaufnahme vom Mausoleum Cixis und ein historisches Foto mit einer Darstellung von verhungerten Flüchtlingen. Die Besucher können nur mithilfe der hinzugefügten Erklärungstexte den logischen Zusammenhang zwischen diesen willkürlich zusammengestellten Bilddarstellungen begreifen und die von den Ausstellungsgestaltern konstruierte Geschichtsnarration mühsam aufnehmen, die die folgende Lesart streng vorgeschrieben hat: Aufgrund der falschen Politik Cixis sowie der Selbsterniedrigung vor den Kolonialmächten und des verschwenderischen Bauprojekts ihres Mausoleums wurde dem chinesischen Volk viel Leid und Qualen zugefügt.³⁶³ Somit wurde Cixi wie früher weiterhin als „Sünder der Nation“ überwiegend einseitig kritisiert und zahlreicher „Untaten und Sünden“ beschuldigt.

Insgesamt gesehen unterscheidet diese erzieherisch orientierte Ausstellung sich auf der semiotischen Ebene grundlegend von den Ausstellungen im sog. „originalen Zustand“. Erstens wurden die denotativen Dekodierungsmöglichkeiten der Ausstellungsobjekte hier stark eingeschränkt, dabei wurden nur ganz wenige echte historische Objekte eingesetzt, gleichzeitig wurde die Mehrzahl der dargestellten historischen Objekte lediglich durch ihre graphischen Abbilder zeichenhaft repräsentiert, die als semiotische Zeichen oft nur noch schwache Verbindung mit ihren ursprünglichen Gebrauchsfunktionen beinhalten können. Zweitens wurden die intendierten Aussagen

³⁶³ Das Schlusswort beinhaltet folgende Sätze, die mit einer klaren Stellungnahme der Ausstellungsmacher versehen sind, „*Ta chui lian ting zheng, chumian xun zheng, daoxing-nishi, zhi minzu de liyi bu gu. Ta gei guojia dailai yanzhong de weihai, gei renmin zaocheng de zainan, shi yao fu lishi zeren de. (Cixi counteracted progressive reform and acted without regard for the interests of her people. History holds Cixi accountable for endangering China and inflicting disaster upon the Chinese. 她垂帘听政、出面训政，倒行逆施、置民族的利益不顾。她给国家带来严重的危害，给人民造成的灾难，是要负历史责任的。)*“

der musealen Vermittlung oft so eindeutig formuliert, dass die konnotativen Dekodierungsmöglichkeiten ebenfalls stark beschränkt wurden. Weiterhin ist in der Ausstellung überwiegend der Kommunikationskanal der „Metakommunikation“ vorherrschend, welche durch die Intention der Ausstellungsmacher entscheidend geprägt wurde. Durch die absichtliche Betonung ihrer politischen „Untaten“ und ihres übermäßig verschwenderischen Lebensstils wurde Cixi dabei überwiegend mit einseitigen Argumentationen als eine berüchtigte Tyrannin dargestellt und verurteilt, die dem Land große Schäden zugefügt haben und für den Untergang des Reiches hauptverantwortlich sein sollte. Diese überaus negative Beurteilung wurde zusätzlich durch das Schlusswort der Ausstellung mit klaren Worten unterstrichen. Die Ausstellungsobjekte sollen dann ausschließlich als Beweisstücke für die „Untaten“ Cixis dienen und die scharfe Kritik an ihr untermauern. Gleichzeitig bleiben die anderen denotativen und konnotativen Dekodierungsmöglichkeiten, die eventuell von Besuchern eigenständig initiiert würden und sich inhaltlich von der kuratorischen Intention unterscheiden könnten, unerwünscht und sogar unerlaubt, weil die einzige offizielle Schlussfolgerung dieser musealen Vermittlung bereits gezogen wurde, an deren Autorität die Besucher nicht zweifeln dürften. Anders ausgedrückt sind jegliche Versuche, an der Aussage der Ausstellungsmacher zu zweifeln oder sogar für Cixi zu plädieren, bei der musealen Kommunikation nicht willkommen oder einfach untersagt. In dieser Hinsicht weist diese Ausstellung mit überwiegend eindimensionalen Geschichtsbildern große Ähnlichkeit mit der vorher untersuchten Geschichtsausstellung des Nationalmuseums auf. Der unüberhörbare didaktische Unterton in der hiesigen Geschichtserzählung verrät die erzieherische Intension der Ausstellungsmacher, wobei die Kritik an Cixi nicht zufällig im absoluten Einklang mit der öffentlich vermittelten Geschichtsschreibung der Volksrepublik steht. Eine derartige narrative „Konvention“ der Geschichtsdarstellung kann dazu führen, dass der „reale“ historische Kontext in Bezug auf konkrete historische Ereignisse und Quellen verdeckt und vernachlässigt wird und anschließend politische Mythen gebildet werden. Während eine derartige Historiographie sich weiterhin an der kommunistischen Ideologie orientiert, wurden die dabei verwendeten Ausstellungsobjekte meistens auf Zeichen reduziert, die in erster Linie die „reaktionären“ Eigenschaften der Herrscherklasse symbolisieren sollten.³⁶⁴ Die übrigen Informationen dieser Objekte, welche nicht diese symbolische Bedeutung widerspiegeln können, wurden bei der musealen Vermittlung ignoriert oder einfach weggelassen.

Die zentrale Thematik dieser erzieherisch orientierten Ausstellung handelt davon, die „Untaten“ der „reaktionären Herrscherklasse“ durch die Geschichtsdarstellung zu entlarven und somit die Korrektheit der kommunistischen Ideologie zu belegen. Dabei wurde der Anspruch auf die historische „Realität“ oft zugunsten der politischen Botschaften geopfert. Im Übrigen kann man bei der historischen Narration und der ästhetischen Gestaltung der hiesigen musealen Präsentation auch übertriebene Dramatik und stark emotionale Atmosphäre beobachten.

³⁶⁴ Vgl. Michael Fehr 1988, a. a. O., S. 114; Michel de Certeau: *Die Geschichte, Wissenschaft und Fiktion*, in: Georg Schmid (Hrsg.): *Die Zeichen der Historie*, Wien, Köln 1986, S. 29–49; Jörn Rüsen: *Kunst und Geschichte. Theoretische Überlegungen zur Präsentation menschlicher Vergangenheit*, in: Ellen Spickernagel, Brigitte Walbe (Hrsg.): *Das Museum: Lernort contra Musentempel*, Gießen 1976, S. 7–17.

2.2.3 Objektorientierte Ausstellungen

Allgemein gesehen zählen solche stark ideologisch orientierten Ausstellungen heute schon zu den Seltenheiten im Palastmuseum, im Vergleich dazu stützen sich die dortigen aktuellen Ausstellungen überwiegend auf die verschiedenen Objektarrangements, die wiederum häufig auf den konkreten räumlichen Situationen basieren. Die niederländischen Ausstellungsgestalter Verhaar und Meeter haben zwei Hauptarten von Ausstellungen genannt, nämlich die objektorientierten und die konzeptorientierten Ausstellungen. Bei den objektorientierten Ausstellungen sind die Ausstellungsobjekte die zentralen Elemente der Präsentation, anhand deren Strukturen und Ordnung die bestimmten naturellen oder kulturellen Gegebenheiten gedeutet werden sollen. Bei den konzeptorientierten Ausstellungen wird in erster Linie das Erzählen der bestimmten Geschichte/-en auf der Basis von enzyklopädisch geordneten Sammlungen unter Berücksichtigung von deren Kontextabhängigkeit betont.³⁶⁵ Im Grunde genommen können die meisten Ausstellungen im Palastmuseum nach diesen beiden Ausstellungskonzepten eingeteilt werden, dabei ist die Ausstellung der antiken Uhren in der Halle der Verehrung der Ahnen ein gutes Beispiel für die hiesigen objektorientierten Ausstellungen.

In der Ausstellungsfläche von 2208 qm werden 182 aus der kaiserlichen Sammlung antiker Uhren ausgewählte Objekte ausgestellt. Ganz am Anfang steht ein Einleitungstext in chinesischer und englischer Sprache auf vier Tafeln.³⁶⁶ Dabei kann man erkennen, dass die Ausstellungsgestalter dabei einerseits die technischen Errungenschaften der damaligen Uhrmacher zur Schau stellen, andererseits die künstlerischen Besonderheiten und den ästhetischen Wert der Ausstellungsobjekte präsentieren möchten. Das heißt auch, dass die Besucher nicht nur die denotative Bedeutung und primäre Gebrauchsfunktion der antiken Uhren als ein Zeitmessgerät erfahren, sondern auch ihre erweiterten Funktionen, beispielsweise als Kunstwerk, Dekoration oder Luxusartikel, kennenlernen können. In diesem Sinne besitzt diese Ausstellung gleichzeitig den Charakter einer technischen Ausstellung und den einer Kunstaussstellung. Weil die Ausstellungsmacher sich dabei noch mit der historischen Entwicklung der Uhrenproduktion befasst haben, kann man diese Ausstellung auch als eine Ausstellung der technischen Geschichte betrachten. In dieser Art und Weise haben die Ausstellungsgestalter bereits den Besuchern von Anfang an die wichtigsten denotativen

³⁶⁵ S. Verhaar und Meeter, *Tentoonstellingsbouw* (unveröffentl. Reader zum Studiengang Museologie an der Reinwardt Akademie Amsterdam) 1988, S. 5; Jana Scholze 2004, a. a. O., S. 26f.

³⁶⁶ Die Zielsetzung dieser Ausstellung wurde im Einleitungstext mit folgenden Sätzen formuliert, „*Zai dangshi ji shi you shiyong jiazhi de jishi, you shi quyue yu ren de yule gongju, tongshi yeshi jiyi jingzhan de gongyipin. Qinggong jiucang de zhongbiao dabufen liucun zhijin, chengwei wo guan gongting wenwu cangpin zhong de zhongyao menlei. Ben guan linxuan qizhong de jingpin zhanchu, congzhong ke linglue baiyu nian qian zhongwai zhongbiao de gaochao jiyi.* (Owing to their ingenious designs, unique shapes and elegant decorations, these clocks soon became popular with emperor and empress, who used them as precious furnishings in the palace. They became not only useful timepieces, but also exquisite and entertaining objects. The clocks on display here are selected from those that were originally collected in the Qing palace. They demonstrate the superb craftsmanship of clock-making more than one hundred years ago in China and abroad. 在当时既是有实用价值的计时器，又是取悦于人的娱乐工具，同时也是技艺精湛的工艺品。清宫旧藏的钟表大部分留存至今，成为我馆宫廷文物藏品中的重要门类。本馆遴选其中的精品展出，从中可领略百余年前中外钟表的高超技艺。)“

Dekodierungsmöglichkeiten der Ausstellungsobjekte mitsamt deren relevanten konnotativen Dekodierungsmöglichkeiten vorgeschlagen. Unter den konnotativen Dekodierungsmöglichkeiten gibt es neben dem künstlerischen und ästhetischen Wert der Ausstellungsobjekte noch den von Gernot Böhme genannten „Inszenierungswert“, der durch den Erwerb von Luxuswaren der Befriedigung von Bedürfnissen des Begehrens dienen und zugleich zur Inszenierung eines vornehmen Lebensstils betragen sollte.³⁶⁷

Die meisten Ausstellungsobjekte wurden angesichts ihres Herkunftsortes (einer Art geographische Ordnung) in sechs Teile eingeteilt, unter dem jeweiligen Teil der Ausstellung herrscht vor allem eine typologische Ordnung der Objektarrangements. Die Halle der Verehrung der Ahnen besitzt eine Vorhalle und eine hintere Halle. In der durch Naturlicht beleuchteten relativ helleren Vorhalle befinden sich die ersten fünf Teile der Ausstellung, deren Reihfolge nicht streng geregelt wurde, daher gibt es hier weder ein strenges Verbot der räumlichen „Grenzüberschreitung“ noch irgendeine vorgeschriebene Besichtigungsrouten und –reihenfolge, stattdessen dürfen die Besucher ihre eigene Besichtigungsrouten relativ frei auswählen und beliebig entscheiden, an welcher Stelle sie ihre Besichtigung beginnen und beenden. Sie dürfen auch jederzeit von einem Teil auf irgendeinen anderen Teil überspringen.

Beim Teil der Ausstellung mit dem Titel „*Qinggong Zaoban (Clocks of the Imperial Workshops 清宫造办)*“ wurden die antiken Uhren ausgestellt, die von den dem Kaiserhaus direkt unterstellten Werkstätten der Qing-Zeit hergestellt wurden und beim Design oft die klassischen Motive der traditionellen chinesischen Architekturen wie z.B. Pavillon und Pagode nachahmten. Beim Teil mit dem Titel „*Suzhou zhi Yun (Beautiful Suzhou Clocks 苏州之韵)*“ findet man die antiken Uhren, die damals in der Stadt Suzhou produziert wurden (s. Abb. 28). Und beim Teil mit dem Titel „*Guangzhou Jinghua (Excellent Guangzhou Clocks 广州精华)*“ sind die damals in Kanton hergestellten antiken Uhren zu sehen. Die in den unterschiedlichen Regionen hergestellten Uhren besitzen ihre jeweiligen charakteristischen regionalen Formsprachen, speziellen Baumaterialien und Fertigungstechniken. Beim Teil mit dem Titel „*Yinglun Yizhen (Precious Clocks of England 英伦遗珍)*“ befinden sich die ursprünglich in England produzierten antiken Uhren, die vielfältigere Designs besitzen und mit komplexeren technischen Mechanismen versehen wurden. Beim Teil mit dem Titel „*Shijia Jiezu (Masterpieces from a Famous Clock-making Family 世家杰作)*“ handelt es sich um die von berühmten Uhrmachern – z.B. den Engländern James Cox, Joseph Williamson und Timothy Williamson – produzierten Meisterwerke, die ein hohes Niveau an künstlerischen und technischen Errungenschaften erreicht haben. Die Exponate wurden nebeneinander in durchgehenden Glasvitrinen ausgestellt, die entlang der Innenwand der Halle installiert wurden und mithilfe technischer Maßnahmen umfassenden Sicherheitsschutz für die Objekte gewährleisten können. Während die Vorhalle durch Tageslicht nur unzureichend beleuchtet wird, werden die ausgestellten Objekte in den Vitrinen zusätzlich durch kleine Punktstrahler beleuchtet, um sie visuell aus der Umgebung hervorzuheben. Bei der hiesigen musealen Vermittlung steht jedes einzelne Objekt für sich selbst, als ein einzigartiges Kunstwerk (oder Artefakt) mit besonderen ästhetischen und technischen Eigenschaften, gleichzeitig wurden die Objekte

³⁶⁷ S. Gernot Böhme 2001, a. a. O., S. 21f.

auch als Bestandteile von bestimmten Kategorien der antiken Uhren angesehen, welche von den Ausstellungsmachern zusammengefasst wurden. Neben diesem typologischen Zusammenhang der Ausstellungsobjekte, der auf ihrer im aktuellen musealen Kontext konstruierten Zugehörigkeit basiert, gibt es in der Ausstellung weder eine umfassende narrative Struktur noch eine vollständige Erzählungslinie, wobei weder der Erzähler, noch die beteiligten Protagonisten der hiesigen Geschichtsdarstellung klar definiert werden können. Anders ausgedrückt wurde in dieser Ausstellung keine abgeschlossene Geschichtserzählung anhand der verwendeten historischen Quellen konstruiert und präsentiert, es gibt stattdessen nur zahlreiche kurze Geschichtserzählungen über die einzelnen Objekte, welche oft aufgrund der mitgelieferten unzureichenden historischen Informationen nur fragmentarisch und gerafft sind. Es hat auch damit zu tun, dass die für die Ausstellungsobjekte vorgesehenen Erklärungstexte meist eher prägnant und kurz sind, dabei wurden vor allem die sachlichen Informationen über Baumaterialien, Bauart, Besonderheit der Konstruktion, Herkunft, Herstellungszeit und den Uhrmacher in chinesischer und englischer Sprache geliefert, dabei hinterließen die Ausstellungsmacher meistens auch keine eigenen Interpretationen. Für eine antike Uhr aus England steht beispielsweise nur folgender Erklärungstext: „铜镀金嵌珐琅画钟 John Houes Pinx 制造 英国 伦敦 1781 年, *Gilt copper clock inlaid with enamel paintings, Made by John Houes Pinx, 1781, London, England.*“ Mit solchen Informationen kann man natürlich nur eine sehr kurze Geschichtserzählung konstruieren, falls man keine eigene Fantasie hinzufügen wird (s. Abb. 29).

In der Mitte der Vorhalle wurde eine kreisförmige Vitrine errichtet, deren Form höchstwahrscheinlich eine runde Uhrenscheibe symbolisieren sollte, darin wurden verschiedene antike Taschenuhren und kleinformige Uhren ausgestellt, deren Erklärungstexte ebenfalls sehr bündig sind. Auf der Rückseite der Vitrine befindet sich ein abgeschlossener runder Raum, in dessen Mitte ein Modell einer chinesischen antiken Sonnenuhr installiert wurde, das die lange Tradition der technischen Entwicklung des Zeitmessgerätes in China versinnbildlichen sollte. Neben dieser kreisförmigen Vitrine befinden sich zwei großformatige antike chinesische Uhren, auf der westlichen Seite steht ein zweistöckiger, fast sechs Meter groß Standwecker, der während der Regierungszeit von Kaiser Qianlong aus kostbarem Rosenholz hergestellt wurde (s. Abb. 30); auf der östlichen Seite befindet sich eine ungefähr vier Meter groß pavillonförmige Wasseruhr, die 1799 von der eigenen Werkstätte des Kaiserhauses als Ritualgerät hergestellt wurde. Die beiden Exemplare sollten dazu dienen, durch ihre beeindruckende Dimension und Schönheit die Baukunst der antiken Zeitmessgeräte Chinas anschaulich widerzuspiegeln.

In der hinteren Halle gibt es kein Fenster, daher ist der Innenraum dunkel und wurde ausschließlich durch Kunstlicht beleuchtet. Hier befindet sich der sechste Teil der Ausstellung mit dem Titel „*Duo Guo Huicui (Exquisite Clocks of Multinations 多国荟萃)*“, dabei wurden antike Uhren aus anderen Ländern ausgestellt, welche sich stilistisch und technisch stark voneinander unterscheiden. In der Mitte der hinteren Halle wurde eine kleine Zone eingerichtet, wo die Glockenspiele von mehreren Uhren

zweimal pro Tag vorgeführt werden, damit die Besucher ihre Wahrnehmung nicht nur auf einen statischen Eindruck beschränken müssen. Im östlichen Flügel der hinteren Halle wurden szenische Nachbildungen der verschiedenen Innenraumkonstruktionen von Palastgemächern rekonstruiert, wobei antike Uhren neben antiken Möbeln und Gebrauchsgegenständen präsentiert wurden. Mithilfe der mit einer solch anschaulichen Methode wiederhergestellten Kontexte der historischen Raumkonstellation können die Besucher leichter begreifen, wie und wo die Uhren im Alltag der Kaiserzeit für verschiedene Zwecke eingesetzt wurden. Außerdem können die Uhren in dieser Form auch einen leichten Hauch von ihrer originalen Aura wieder beleben, während die meisten ohne kontextuellen Bezug in Vitrine nebeneinander ausgestellten Uhren ihre historische Aura fast gründlich verloren haben (s. Abb. 31). In diesem Sinne werden die hiesigen Ausstellungsobjekte nicht ausschließlich als *Objets souvenirs* und symbolisches Erinnerungsstück behandelt, sondern teilweise auch als *Objets laissés*, während manche Exponate (oft mit den Mitteln der szenischen Simulation) ihren ursprünglichen Entstehungskontext und ihre historische Authentizität in gewissem Maße beibehalten können.³⁶⁸ Im westlichen Flügel der hinteren Halle wurde ein kleiner, frei zugänglicher Kinosaal errichtet, wo ein 1979 vom Palastmuseum selbst gedrehter Dokumentarfilm über die Uhrensammlung wiederholt abgespielt wurde. Durch diese filmische Darstellung können die Besucher die Exemplare aus neuen Blickwinkeln besichtigen, dabei können sie z.B. anschaulich erfahren, wie ein auf einer Uhr aus England montierter kleiner Roboter mit einem Pinsel beim Glockenspiel acht chinesische Schriftzeichen auf Papier niederschreiben kann, oder wie eine andere exquisite Uhr aus England in der Gestalt eines von einem Elefanten gezogenen Streitwagens sich durch Federantrieb präzise in Bewegung setzen kann (s. Abb. 32). Solche dynamischen Vorgänge können nicht durch die konventionelle Methode einer stationären Ausstellung wiedergegeben werden.

Diese ganze Ausstellung antiker Uhren wurde erst 2004 erneut umgestaltet, dabei wurden viele multimediale Präsentationseinrichtungen installiert, demzufolge zählt diese Ausstellung zu den wenigen mit modernen technischen Einrichtungen umfassend ausgestatteten Ausstellungen des Palastmuseums. In der Ausstellungshalle wurden beispielsweise zwei Infoterminals mit Touchscreen installiert, durch die die Besucher ausführliche textuelle und grafische Informationen über jedes Exemplar der Ausstellung recherchieren können, mithilfe des zugehörigen Audiogeräts können sie auch die Tonaufnahme des Führungstextes abspielen. Auf der Innenwand der Halle wurden noch einige Bildschirme montiert, auf denen einige kurze Dokumentarfilme über die westliche Manufakturkunst und Sammlungstradition der antiken Uhren gezeigt werden. Diese zusätzliche Informationsquelle hat den Besuchern eine neue Perspektive der musealen Vermittlung angeboten, die zu einem interkulturellen Vergleich führen und zugleich entsprechende konnotative Dekodierungsmöglichkeiten eröffnen kann.

Neben den bereits erwähnten denotativen Dekodierungsmöglichkeiten der Ausstel-

³⁶⁸ Vgl. Thomas Thiemeyer 2010a, a. a. O., S. 76f.

lungsobjekte bieten die Ausstellungsmacher den Besuchern auch freien Raum, um eigenständig individuelle konnotative Dekodierungsmöglichkeiten zu schaffen. Weil die Ausstellungsmacher bei der musealen Vermittlung kaum irgendwelche Vorschläge oder Andeutungen konnotativer Dekodierungsmöglichkeiten gemacht haben, scheinen die von Besuchern gefundenen konnotativen Dekodierungsmöglichkeiten der Ausstellungsobjekte oft vielfältig zu sein. Dabei betrachten viele Besucher die Ausstellungsobjekte in erster Linie als kostbare Schätze und interessieren sich für ihren möglichen Marktwert. Die Hobbysammler achten vor allem auf ihren ästhetischen Wert. Manche Fachexperten konzentrieren sich jedoch hauptsächlich auf die technischen Merkmale der Uhren, sie studieren ihre Designs und Fertigungstechnik, um die gewonnenen Erkenntnisse bei ihrer eigenen Praxis der Uhrenherstellung zu verwenden. Somit entstehen zahlreiche unterschiedliche Lesarten der Bedeutung der Ausstellungsobjekte. Obwohl in der Ausstellung keine vollständige narrative Struktur zu finden ist, gibt es hier dennoch ein umfassendes Konzept des semiotischen Zeichenprozesses, wobei die Ausstellungsmacher durch die Darstellung der ästhetischen und technischen Errungenschaften der antiken Uhren (als Repräsentamen) die Tradition der Uhrenproduktion in China im Speziellen und die Errungenschaften der chinesischen antiken Kultur im Allgemeinen (als Bezugsobjekte) auszeichnen möchten. Somit endet der Interpret mit einer allgemeinen Behauptung und einer positiven Bewertung über „die antike chinesische Kultur“, während die Ausstellungsobjekte dabei ebenfalls als semiotische Zeichen behandelt werden. Neben dieser von den Ausstellungsmachern intendierten Botschaft versuchten sie auch auf der Ebene der „Metakommunikation“ zu zeigen, dass die Sammlungen des Palastmuseums sich nicht nur auf die chinesischen Kulturgegenstände beschränken. Weil viele Exemplare in dieser Ausstellung ursprünglich aus dem Ausland stammten und das Palastmuseum darunter die weltweit größten Sammlungen von Werken beispielsweise von James Cox und einigen anderen westlichen Uhrmachern besitzt, fühlen sich die Museumsmitarbeiter berechtigt zu behaupten, dass das Palastmuseum internationale Sammlungsbestände besitzt und der kulturelle Horizont des Palastmuseums sich somit nicht auf einheimische Kulturgegebenheiten beschränkt. Aus dieser Sicht sollte diese museale Präsentation nicht nur die kulturellen Errungenschaften Chinas darstellen, sondern auch den kulturellen Austausch zwischen China und dem Westen widerspiegeln. Nicht zuletzt sollte die „eigene“ kulturelle Identität Chinas auch durch die Darstellung der „fremden“ Kulturgegebenheiten aus dem Ausland konstruiert werden, wobei die durch den interkulturellen Vergleich verdeutlichten ästhetischen und technischen Besonderheiten der einheimischen Produkte als charakteristische Anhaltspunkte des kollektiven Gedächtnisses der „eigenen“ kulturellen Gemeinschaft betrachtet werden sollen.³⁶⁹ In diesem Sinne beschränken sich die hiesigen metakommunikativen Botschaften nicht

³⁶⁹ Vgl. Luis Gerardo Morales-Moreno: *History and Patriotism in the The National Museum of Mexico*, in: Kaplan 1994, a. a. O., S. 181. Die nationalen Identitäten der ehemaligen kolonialen Länder wurden oft vor allem durch antiimperialistische Bewegung und folgende Abgrenzung gegenüber den kulturellen Fremden konstruiert; die von Clifford erwähnten „*general characteristics of the majority museum*“ kann man auch fast komplett beim Palastmuseum entdecken, nämlich, „(1) *the search for the 'best' art or most 'authentic' cultural forms*; (2) *the interest in exemplary or representative objects*; (3) *the sense of owning a collection that is a treasure for the city, for the national patrimony, and for humanity*; and (4) *the tendency to separate (fine) art from (ethnographic) culture.*“ S. Clifford, a. a. O., S. 121.

auf die Ebene einer rein technischen Geschichte, stattdessen sind sie in einen relativ breiten kulturgeschichtlichen Kontext eingebettet.

Die zentrale Thematik dieser historischen Präsentation zeigt sich vor allem durch die Präsentation der ästhetischen und technischen Errungenschaften der speziellen Kulturgegenstände. Allgemein gesehen hat diese objektorientierte Ausstellung nur einzelne Bruchteile einer historischen „Realität“ präsentiert, die von sich aus durchaus authentisch wirken. Aber weil die Ausstellungsmacher dabei nur unzureichende Unterstützung bei der Verdeutlichung des kulturellen Zusammenhangs der einzelnen Objekte geliefert haben, können die Besucher meistens nicht allein anhand der bruchstückhaften Informationen ein umfassendes Geschichtsbild der betreffenden historischen „Realität“ rekonstruieren. Und dieser Mangel hat eventuell mit der fehlenden narrativen Struktur zu tun, daher sind die Besucher umso mehr nicht in der Lage, aus den vereinzelt Geschichtsdarstellungen eine vollständige Geschichtserzählung zu konstruieren. Somit entsteht eine ambivalente Situation. Nämlich, einerseits verdanken die Besucher den zahlreichen narrativen Leerstellen, die von den Ausstellungsmachern mehr oder weniger bewusst hinterlassen wurden, dass sie dadurch einen großen Freiraum bei der eigenständigen Entdeckung von konnotativen Dekodierungsmöglichkeiten gewinnen können; andererseits können sich die Besucher aber aufgrund der fehlenden narrativen Struktur und der fragmentarischen Geschichtsbilder bei der musealen Wahrnehmung oft orientierungslos fühlen, während die Ausstellungsobjekte dabei oft zusammenhanglos wirken. Obwohl die Ausstellungsmacher auch bestimmte „metakommunikative“ Botschaften zu vermitteln versucht haben, können sie aber weder diesen strukturellen Mangel gänzlich beheben, noch sich aus der gerade erwähnten Ambivalenz lösen. Nach der Meinung des Autors dürfte der Hauptgrund dieser mangelhaften Vermittlung darin liegen, dass die Ausstellungsmacher, nachdem sie bei der Ausstellungsgestaltung auf die früheren erzieherisch orientierten politischen Botschaften verzichtet hatten, noch nicht entschieden haben, welche alternativen Botschaften sie nun stattdessen vermitteln sollten, mit anderen Worten sind sie sich über die aktuelle soziale und kulturelle Funktion der Ausstellung noch nicht im Klaren. Das führt hinzu, dass sie sich bei der musealen Vermittlung sehr zurückhaltend verhalten, wobei sie inzwischen fast kaum eigene museale Aussagen gemacht haben. In Folge solcher mangelhaften historischen Narration kann die historische „Realität“ nicht erfolgreich repräsentiert werden.

2.2.4 Konzeptorientierte Ausstellungen

Für die konzeptorientierten Ausstellungen wird die Ausstellung mit dem Titel „*Qingdi Dahun Qingdianzhan* (Ausstellung der großen kaiserlichen Hochzeitsfeier der Qing-Zeit 清帝大婚庆典展)“, die sich z.Z. in der östlichen Nebenhalle des Palasts der Himmlischen Klarheit befindet, als ein Beispiel genommen. Die Grundüberlegung dieses Ausstellungskonzepts ist, durch die Präsentation der Sammlungsobjekte des Palastmuseums die historischen Gegebenheiten der kaiserlichen Vermählungen der

Qing-Zeit und deren kulturellen Zusammenhang zu erläutern.³⁷⁰ Hier versuchen die Ausstellungsmacher die historischen Figuren – die Kaiser, die Kaiserinnen, die Beamter und ihre Diener/innen – in erster Linie aus der Perspektive der kulturellen und wissenschaftlichen Diskurse zu betrachten, anstatt der früher bevorzugten Perspektive der politischen Diskurse. Entsprechend wird der außergewöhnliche Luxus bei der kaiserlichen Hochzeitsfeier nicht mehr als verschwenderische „Untaten der Ausbeuterklasse“ verurteilt, wie es bei vielen bereits erwähnten älteren Ausstellungen des Palastmuseums der Fall war, stattdessen versuchen die Ausstellungsmacher es lediglich als rein sachliche Gegebenheiten der Vergangenheit darzustellen, ohne es unter einem bestimmtem ideologischem Dogmatismus zu beurteilen. Gleichzeitig werden die präsentierten Luxusartikel nicht mehr wie vorher als Beweisstück für die „Sünden“ einer einzigen Gesellschaftsklasse interpretiert, sondern als Beweisstück für kulturelle Errungenschaften der Nation dienen. Nach der Meinung des Autors kann dieser Unterschied nicht nur auf eine Veränderung der narrativen Strategie hinweisen, sondern auch auf eine Wandlung der Geschichtsanschauung und sozialen Werteeinstellung, wobei die Ideologie des Klassenkampfes z.Z. nicht mehr als vorherrschende Ideologie hervorgehoben wird und die Gesellschaft auch nicht mehr nur als ein Schlachtfeld der verfeindeten Gesellschaftsklassen betrachtet wird, sondern eher als ein Komplex von verschiedenen sozialen Gruppen, welche sich gegenseitig beeinflussen, dabei voneinander abhängig sind und zusammen ein dynamisches System bilden. Demzufolge handeln die Ausstellungsmacher auch nicht mehr so besorgt und angsterfüllt wie früher bei der öffentlichen Präsentation solcher historischen Gegenstände. Unter der didaktischen Perspektive unterscheidet sich diese Ausstellung auch markant von den früheren Beispielen, hier wird keine scheinbar „unbestrittene“ Schlussfolgerung aus einseitigen Argumenten gezogen und in Form einer ideologisch intendierten Aussage vermittelt, die die Rezipienten wie Lehrsätze aufnehmen müssen, stattdessen versuchen die Ausstellungsmacher bei einer Wiedergabe der einfachen „Tatsache“ der Vergangenheit zu bleiben und von sich aus keine konkrete Aussage zu machen. Welche Schlussfolgerung durch die Besichtigung gezogen werden kann, wollen sie den Besuchern selbst überlassen. Ein weiterer interessanter Nebeneffekt dieser freiwilligen Zurückhaltung bei der musealen Vermittlung zeigt sich darin, dass die Ausstellungsmacher den zahlreichen politischen diskursiven Tabus dadurch weiterhin ausweichen können, selbst wenn sie sensible Inhalte behandeln müssen, weil sie dabei keine „eigene Meinung“ dazu geäußert haben und somit auch kein Tabu mit Absicht verletzen können.

Diese neu konstruierte Ausstellung wurde erst 2006 eröffnet, dafür wurden die beleg-

³⁷⁰ Die Einleitung der Ausstellung beinhaltet folgende Sätze, „*Qingdai dahun zhong, yanxi lidai chuantong hunli zhuliu, zonghele Manzu zishen de chuantong hunqing xisu, zhanshi huangjia zungui zhiji de shehua, zhangxian zhigao-wushang de huangquan, yanyi chu yi ge shidai de hunsu tese. Kuaguo lishi changhe, women yu guren duihua, tongguo jieshuo huangjia hunyi, tanjiu chuantong hunqing lisu de yuanyuan.* (In ancient China, the marriage of the emperor and empress was compared to the marriage of dragon and phoenix. However, since the marriage was regarded as a political tool and generally against their wishes, few of them could enjoy their marriages. The wedding ceremony of the Qing emperors had strong colour of Manchu culture while inheriting Chinese wedding traditions. It fully showed the luxury of the imperial family and the sovereign power of the emperors. All in all, you are going to see here a classic imperial wedding in that era. 清代大婚中, 沿袭历代传统婚礼主流, 综合了满族自身的传统婚庆习俗, 展示皇家尊贵至极的奢华, 彰显至高无上的皇权, 演绎出一个时代的婚俗特色。跨过历史长河, 我们与古人对话, 通过解说皇家婚仪, 探究传统婚庆礼俗的渊源。)”

ten Ausstellungsräume umgestaltet. Durch hinzugefügte Stellwände und Zwischendächer sind neue Räume innerhalb der alten Palasträume geschaffen, darin kann man die Ausstellung relativ unbeschränkt gestalten und muss dabei nicht befürchten, die alten Architekturen durch Baumaßnahme zu beschädigen. In den Innenräumen herrschen Grundfarbtöne von der Kombination von Dunkelrot und Golden vor, welche oft bei der chinesischen Hochzeit verwendet werden und in der traditionellen chinesischen Ästhetik als festlich und vornehm gelten. Diese fröhliche Atmosphäre wird noch durch die eingebrachten dekorativen Elemente wie Laternen, Stickereien und Borten, und nicht zuletzt unzählige chinesische Schriftzeichen von „*shuangxi* (Doppelglück 囍)“ verstärkt, welche ebenfalls bei einer traditionellen chinesischen Hochzeit oft zum Einsatz gekommen sind. Die Ausstellungsräume haben kein Fenster und bekommen daher kein Naturlicht, die Ausstellungsobjekte werden zwar von den versteckten künstlichen Lichtquellen beleuchtet, insgesamt wirken die Innenräume dennoch dunkel, was die geheimnisvolle Atmosphäre des meistens intim verborgenen und verschlossenen Hochzeitsgemaches in der antiken Zeit Chinas imitieren soll (s. Abb. 33). In diesem Sinne kann man diese Raumgestaltung vielleicht auch als eine Art räumliche Nachbildung oder Inszenierung bezeichnen, während die Ausstellungsmacher dabei die Intention haben, durch den Einsatz einer nachgebildeten Atmosphäre die Besucher in eine simulierte visuelle Umgebung der traditionellen Hochzeitsfeier zu versetzen.³⁷¹ In heutigen Museumsausstellungen Chinas werden derartige Methoden der Raumgestaltung immer häufiger verwendet, nämlich, im abgeblendeten Ausstellungsraum mit subtiler Beleuchtung die Aufmerksamkeit der Besucher gezielt auf die Exponate zu lenken, damit die persönliche Anbindung der Besucher an die Exponate effektiv aufgebaut werden kann. Dieser Effekt ähnelt dem Prinzip der medialen Wahrnehmung in einem dunklen Kinosaal oder Theater, man kann durch solche „*black-box* installation creates a dark, wholly interior environment where sequence and viewpoint are controlled for explicitly didactic purposes“.³⁷² Weil bei dieser Methode in der Praxis bewiesen wurde, dass sie attraktiver auf die Besucher wirken kann, ist sie z.Z. in chinesischen Museen im Trend.³⁷³

Diese Ausstellung hat insgesamt vier Teile, die allerdings nicht in chronologischer Reihenfolge eingeordnet sind, stattdessen befassen sie sich jeweils mit einem speziellen Themenbereich, in dem wiederum eine klassifizierende Ordnung herrscht. Für die Eingliederung von Ausstellungsobjekten in solche Ordnungen sind die speziellen Formen und Funktionen der Objekte sowie ihre kulturelle Zugehörigkeit und Besonderheit relevant. Der Titel des ersten Teils heißt „*Luan Ming Feng He* (*Engagement* 鸾鸣凤和)“, in diesem Teil sind die vier Kaiser der Qing-Zeit, die offizielle kaiserliche Hochzeitsfeier veranlassten, und ihre Gattinnen dargestellt. Auf einer Seite der Ausstellungshalle sind vergrößerte Kopien von den Gemälden der Qing-Zeit an einer Stellwand nebeneinander aufgehängt, die den kompletten Vorgang der kaiserlichen Hochzeitsfeier in mehreren hintereinander folgenden Szenen repräsentierten, dazu

³⁷¹ Vgl. Gernot Böhme 2001, a. a. O., S. 42, 56.

³⁷² Clifford, a. a. O., S. 118.

³⁷³ Vgl. Kirk A. Denton 2005, a. a. O., S. 575.

gehören z.B. die künftige Kaiserin wird mit dem feierlichen Zug in den Palast geleitet, die verschiedenen Hochzeitsrituale werden durchgeführt und das große feierliche Bankette wird veranstaltet; auf der anderen Seite der Halle sind die in der Qing-Zeit fertig gestellten großformatigen Portraits von den schon erwähnten Kaisern – Shunzhi (顺治 1638–1661, reg. 1644–1661), Kangxi (康熙 1654–1722, reg. 1622–1722), Tongzhi und Guangxi – und ihren Gattinnen nebeneinander ausgestellt (s. Abb. 34). In Vitrinen sind historische Gegenstände wie Goldsiegel, Urkunden aus Gold und verschiedene kostbare Schmuckstücke der Kaiserinnen ausgestellt, welche während der Hochzeitsfeier zum Einsatz kamen. Außerdem ist eine prunkvolle Phönixsänfte der Kaiserin gemäß der rituellen Vorschrift nachgebaut und ausgestellt (s. Abb. 35). Der hohe soziale Status der hier dargestellten Protagonisten der betreffenden historischen Ereignisse ist durch die ausgestellten Objekte, die gleichzeitig hohe rituelle Bedeutung und großen materiellen Wert besitzen, symbolhaft veranschaulicht. Dabei werden weder dieser soziale Status noch der große Luxus aus ideologischer Sicht kritisiert.

Der Titel des zweiten Teils heißt „*Li Zhong Yi Long (Grand Etiquettes 礼重仪隆)*“, hier sind die verschiedenen fürstlichen Rituale der Vorbereitungsphase der Hochzeit in der Qing-Zeit präsentiert, dazu zählt z.B. das Ritual, der Familie der Braut reichliche Geschenke zu machen. Dafür sind einige Geschenkartikel wie z.B. Rüstungen, Sättel, Kannen und Tücher ausgestellt, welche auf die nomadische Herkunft des mandschurischen Volkes zurückzuführen sind. Die Erklärungstexte der Ausstellungsobjekte sind sehr schlicht, für einen Helm steht nur folgender kurzer Text auf Chinesisch und Englisch, „铜镀金饰貂璎铁盔 光绪 (1875–1908) 纳采礼中盔是重要的礼物. *Gilt Copper Iron Helmet, Guangxu Period (1875–1908) Helmet was important in the presents of the Nacai (marriage proposal)*“ (s. Abb. 36). Somit gibt es in der hiesigen Vermittlung ebenfalls fast kaum ideologische Stellungnahme der Ausstellungsmacher zu sehen.

Der Titel des dritten Teils lautet „*Wen Hua Wu Sheng (Various Elegant Dowries 文华物盛)*“, darin ist die üppige Mitgift der Braut dargestellt, die sie bei der Hochzeit in den Palast mitbrachte. In den Vitrinen sind dafür verschiedene Arten der Mitgift ausgestellt, z.B. kostbare Kleider, Schmuck, Dekorationsgegenstände, Seide und Ritualobjekte, welche aus wertvollen Materialien kunstvoll und aufwendig hergestellt sind. Dabei gibt es nicht die vorher schon erwähnte ambivalente Situation wie in der letzten Cixi-Ausstellung, wobei die hohen Werte der Ausstellungsobjekte hier überwiegend als positive Eigenschaft der kulturellen Errungenschaft geschildert werden.

Der Titel des letzten Teils lautet „*Qiankun Jiaotai (Special Customs 乾坤交泰)*“, hier werden die speziellen Gebräuche der kaiserlichen Hochzeit präsentiert. Die wichtigsten kaiserlichen Hochzeitsgebräuche hatten damals folgende drei Hauptschritte: Nachdem die Phönixsänfte der Braut am Palast der Himmlischen Klarheit angekommen war, sollte die künftige Kaiserin aus der Sänfte aussteigen und ein Feuerbecken überschreiten, während sie eine Vase aus Gold in der Hand hielt. Danach musste sie vor dem Palast der Irdischen Ruhe einen Sattel überschreiten, erst dann durfte sie ins Hochzeitsgemach eintreten. Anschließend sollte der Ritus vom sog. „*hejin (Drinking the nuptial cup 合卺)*“ im Hochzeitsgemach durchgeführt werden.³⁷⁴ Für die Präsen-

³⁷⁴ Dieser Ritus wird durch folgenden Erklärungstext erläutert, „*Drinking the nuptial cup and partaking in the un-*

tation dieses Ritus ist ein kompletter Satz von den dabei verwendeten historischen Objekten – Becher, Weinkanne, Stäbchen, Kerzenständer und Tisch – in der Vitrine ausgestellt, all diese Objekte sind aus Edelmaterialeien und in hoher Qualität angefertigt (s. Abb. 37). Daneben sind die beim Festbankett gebrauchten Geschirre und Dekorationsgegenstände ausgestellt. Ein kleiner Altar, vor dem das junge Ehepaar Götterheiten kniend anbeten konnte, ist auch in Form einer szenischen Nachbildung mit allen zugehörigen Gegenständen in der Halle installiert. Mithilfe der durch spezielle Raumgestaltung erzeugten feierlichen Atmosphäre können solche nachgebildeten Inszenierungen stärkere historische Aura gewinnen.

Bei der Darstellung und Interpretation der Hochzeitsbräuche und -rituale der Mandchuren, insbesondere in dem zweiten und vierten Teil der Ausstellung, kann man wissenschaftliche Forschungsmethoden der Volkskunde oder Ethnologie beobachten, während die präsentierten Hochzeitsfeiern in erster Linie nicht mit der geschichtswissenschaftlichen Forschungsmethode als einzelne historische Ereignisse behandelt und anschließend mithilfe quellenkundlicher Untersuchung rekonstruiert werden, sondern vor allem als spezielle kulturelle Erscheinungen betrachtet werden, bei denen bestimmte gesellschaftliche Ordnungen einer Volksgruppe festgestellt werden können. Deswegen sollte man diese Ausstellung nicht als konventionelle Geschichtsausstellung einstufen, die einen historischen Vorgang schildert oder eine Geschichtserzählung konstruiert, stattdessen beschäftigen sich die Ausstellungsmacher mit einer Sorte besonderer kultureller Erscheinungen und versuchen sie in erster Linie aus ethnologischer Perspektive zu erläutern. Die meisten Ausstellungsobjekte sind weder mit einem konkretem historischem Ereignis noch mit bestimmten historischen Persönlichkeiten unmittelbar in Verbindung gebracht, entsprechend spielen die individuellen Objektgeschichten der Exemplare im gesamten Bedeutungskontext auch kaum eine Rolle.³⁷⁵ Demzufolge werden die Ausstellungsobjekte überwiegend zu Zeichen gemacht und auf funktionelle Eigenschaften reduziert, durch den Verlust ihrer „Individualität“ können sie als Vertreter eines Objekttyps dienen. Daher sollte man vielleicht diese Ausstellung eher als eine Ausstellung der Volkskunde oder Kulturgeschichte bezeichnen.

Genau auf diesem Verständnis basiert das semiotische Konzept dieser Ausstellung, nämlich, durch die Darstellung der speziellen historischen Gegebenheiten der kaiserlichen Vermählung mit ethnologischem Charakter (als Repräsentanten) die besonderen Gebräuche der mandschurischen Adligen im speziellen und die traditionellen volkskundlichen Merkmale der „chinesischen Nation“ im allgemein (als Bezugsobjekte) zu repräsentieren. Anschließend wird die mandschurische Volksgruppe beim Interpretanten mit der „chinesischen Nation“ assoziiert, der somit anhand der Kenntnisse über diese speziellen kulturellen Gegebenheiten der Mandchuren eine allgemeine Behauptung über die „chinesische kulturelle Tradition“ macht, die als Ober-

ion banquet – Drinking the nuptial cup, namely the rite of drinking from nuptial cups by the bridegroom and bride on their wedding day, marked that the man and the woman became the formal couple. The ceremony was most important in the wedding and reached its climax. To pursue the happy life after the wedding, the emperor and empress partook in the union banquet in the next morning of the wedding. “ Hier reden die Ausstellungsmacher gespannt über den Kaiser und die Kaiserin und behandeln sie fast wie ein ganz normales neues Ehepaar. Darin ist keine auf Ideologie basierte Abneigung oder Zuneigung zu diesen historischen Figuren zu erkennen.

³⁷⁵ Vgl. Jana Scholze 2004, a. a. O., S. 82.

begriff die hier dargestellten kulturellen Erscheinungen komplett umfassen soll. Dieses semiotische Konzept kann allerdings bei der musealen Vermittlung folgendes Problem nicht erfolgreich lösen: die dargestellten Bräuche der Mandschuren sind bis heute für die meisten Han-Chinesen und die Menschen der anderen ethnischen Volksgruppen Chinas eher fremd, somit entsteht folgende Frage, wie sollen die Beziehungen zwischen den stark heterogenen kulturellen Eigenschaften der verschiedenen Volksgruppen Chinas und der angeblich homogenen kulturellen Identität der „chinesischen Nation“ begriffen werden, oder mit anderen Worten, wie sollen sich diese stark heterogenen kulturellen Eigenschaften im Rahmen einer homogenen „nationalen kulturellen Identität“ definieren lassen oder welche konkrete Rolle könnten sie bei einer solcher nationalen Identitätsbildung spielen? Solche Fragen bleiben in der Ausstellungspräsentation allerdings weitgehend unbeantwortet.³⁷⁶

Wie bereits geschildert, verhalten sich die Ausstellungsmacher hier bei der Vermittlung ihrer metakommunikativen Aussage eher zurückhaltend. Dabei vermeiden sie oft vorsorglich, ideologisch orientierte Aussagen zu machen, stattdessen begnügen sie sich meistens mit der Vermittlung der einfachen historischen Informationen und der Rekonstruktion der sachlichen kulturellen Gegebenheiten. Beim Interview mit dem Direktor der Abteilung der Propaganda und Erziehung des Palastmuseums (*Xuanchuan Jiaoyubu* 宣传教育部) Herrn Yan hat er gesagt, dass man jetzt bei der Interpretation der Ausstellungsexponate vor allem auf zwei Hauptprinzipien der Vermittlung der ideologischen Aussage achten sollte, nämlich, erstens die „exzellente nationale Kulturtradition“ und den Patriotismus zu betonen, zweitens den historischen Wert der Exponate hervorzuheben. Um diese von ihm erwähnten Prinzipien zu erläutern, hat er noch ein paar Beispiele genannt. Dabei meinte er, wenn man über die Verbotene Stadt spricht, dann sollte man in erster Linie die Weisheit und Verdienste des chinesischen Volks betonen, das die ganze Bauarbeit leistete, anstatt die Glorie der Herrscher zu preisen. Wenn man über ein Kunstwerk spricht, sollte man vor allem seine Fertigungstechnik und seinen künstlerischen Wert hervorheben, anstatt seinen Materialwert und Luxus zu schildern. Dafür wird auch ein Selektionsprozess bei den Ausstellungsobjekten zwangsläufig durchgeführt, die Gegenstände, die nicht die „exzellente nationale Kulturtradition“ verkörpern oder den Patriotismus fördern können, werden vorsorglich ausgeschlossen, sowie die Spezialschuhe für kleine Lotosfüße der Frauen,

³⁷⁶ Vgl. Arthur Waldron: *China's new remembering of World War II: the case of Zhang Zizhong*, in: *Modern Asia Studies*, Cambridge: Cambridge University Press 1996, Vol. 30, Nr. 4, S. 963; Nicola Spakowski 1999, a. a. O., S. 62; James Townsend: *Chinese Nationalism*, in: *Australian Journal of Chinese Affairs*, Nr. 27, Jan. 1992, S. 98ff.; Prasenjit Duara, *De-Constructing the Chinese Nation*, in: *Australian Journal of Chinese Affairs*, Nr. 30, July 1993, S. 2ff. Im hiesigen Beispiel versuchen die Ausstellungsmacher auf der Basis der regionalen kulturellen Erscheinungen eine übergreifende nationale kulturelle Identität zu konstruieren. In der Tradition des antiken Chinas gab es im Grunde nur eine universale Weltanschauung, die durch Vorstellungen mit universalem Charakter wie *tianxia* (das, was unter dem Himmel ist 天下) gekennzeichnet ist. Daher kann man dort keine kulturelle Gegebenheit mit der Eigenschaft der Nationalität im modernen Sinne finden, um eventuell eine kulturelle Herkunft der Identität der „chinesischen Nation“ zu beweisen. Dennoch wird der chinesische Nationalstaat heute in politischen und kulturellen Diskursen meistens als Teil der Tradition einer einzigen nationalen Geschichte begriffen, die wiederum von angeblich gemeinsamen Ursprungsmythen geprägt ist, und zugleich als Fortsetzung einer angeblich ununterbrochenen Dynastiegeschichte interpretiert wird. Diese Interpretationsbemühungen können im Grunde nur den imaginären Charakter der spät erfundenen „chinesischen Nation“ verstärken, wobei das in dieser Ausstellung verwendete semiotische Konzept auch zu solchen Interpretationsbemühungen zählen kann.

die Kunstwerke mit erotischer Darstellungen und die Objekte, die z.B. die Konflikte zwischen verschiedenen ethnischen Volksgruppen des Landes repräsentieren und somit die offizielle Interpretation des Patriotismus in Frage stellen können. Hier kann man beobachten, welche Strategie die Museumsmacher bei der Konstruktion und Pflege der „eigenen“ kulturellen Identität verwenden, nämlich, dabei versuchen sie nicht den genauen Inhalt von der sog. „exzellente nationalen Kulturtradition“ und dem „Patriotismus“ zu erklären, stattdessen beschäftigen sie sich gezielt damit, die dafür definitiv nicht qualifizierten oder sogar als gefährdend geltenden Elemente zu beseitigen. Angesichts ihrer Praxis bei der Ausstellungspräsentation hat der Autor durchaus Grund zu vermuten, dass die Museumsmacher selbst nicht genau wissen, wie man die sog. „exzellente nationale Kulturtradition“ und die nationale Identität definieren soll, stattdessen haben sie solche kulturellen Gegebenheiten meistens wie mythische Gegebenheit behandelt.³⁷⁷ In der Tat sind viele gängige kulturelle Vorstellungen wie die Systematisierungen von „chinesischer Philosophie“, „traditioneller chinesischer Medizin“ und den sog. „Vier Großen Erfindungen“, welche in kulturellen Diskursen zentrale Elemente nationaler Identität bilden, überwiegend erst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Selbstbehauptung gegenüber dem Westen und zugleich in Übernahme westlicher Kriterien hastig entstanden.³⁷⁸ Im aktuellen Diskurs ist der Begriff der „nationalen Identität“ weiterhin stark uneinig definiert, wobei sich dessen Inhalt ständig verändert.³⁷⁹ Daher können die Museumsmacher überhaupt nicht anhand historischer Quellen erklären, was diese „nationale Identität“ sein soll, die im Grunde ein Pseudobegriff mit ständig wandelnden Inhalten und Funktionen ist, stattdessen haben sie aber deutlich mehr Erkenntnisse darüber, was nicht zum Bedarf dieser Identitätsbildung passen soll. In der Tat bilden genau solche Erkenntnisse und entsprechende Selektionsbemühungen mitsamt den darauf basierenden kulturellen Ausschließungssystemen die wesentlichen Bestandteile des Prozesses der Konstruktion der nationalen Traditionen und Mythen. Hierbei kümmern sich die Museumsmacher und die Kulturinstanzen viel mehr darum, die Eigenen und die Fremden voneinander zu differenzieren und anschließend die Fremden und Disqualifizierten auszuschließen, anstatt klare Definition von den Eigenen zu geben.³⁸⁰ Im Übrigen kann man erkennen, dass die Ausstellungsmacher nicht mehr marxistisch orientierte politisch-ideologische Botschaften intensiv vermitteln, sondern Patriotismus als eine Ersatzideologie benutzen, der im Grunde genau wie die „exzellente nationale Kulturtradition“ überwiegend inhaltsleer, dabei aber zugleich immer politisch korrekt ist. Denn der Patriotismus als eine kulturelle und politische Verbundenheit mit der nationalen Gemeinschaft basiert vor allem auf der Vorstellung eines kulturellen Eigenen und eines den Einzelnen tragenden kollektiven Massenkörpers, der das „eigene“ Interesse der Einzelnen schützen soll. Daher können die Ausstellungsmacher durch die Einführung des patriotischen Diskurses immer eine scheinbar „unbestrittene“ und angemess-

³⁷⁷ Vgl. Eric Hobsbawm 1983a, a. a. O., S. 1–14.

³⁷⁸ Vgl. Michael Lackner 2006, a. a. O.

³⁷⁹ Vgl. Nicola Spakowski 1999, a. a. O., S. 20.

³⁸⁰ Vgl. Stefan Kramer: *Władza i tożsamość* (Körper und Differenz), in: Andrzej Gwozdz (Hrsg.): *Media ciała mamieć. o współczesnych tożsamościach kulturowych* (Medien, Körper, Gedächtnis. Über zeitgenössische Kulturidentitäten), Warschau 2006, S. 90f.

sene Aussage machen, obwohl sie in Wirklichkeit jedoch überhaupt keine konkrete Aussage treffen.³⁸¹ Aufgrund der Gefahrlosigkeit von derartigen Vermittlungen scheint solche Strategie für sie eine beinahe ideale Lösung zu sein.

Außerdem bestätigte Yan noch, dass die Ausstellungsmacher des Palastmuseums heute generell nicht mehr die Idee des Klassenkampfes als Grundsatz der ideologischen Erziehung verwenden, weil immer mehr Chinesen Antipathie gegen die alte ideologische Indoktrination haben. Demzufolge sollten die Museumsarbeiter sich bei der Ausstellungsgestaltung mehr auf die Vermittlung der sachlichen historischen Informationen beschränken. Die Merkmale der von ihm genannten Hauptprinzipien können auch bei der gerade untersuchten Ausstellung entdeckt werden.

Während nur ein beschränkter Raum aufgrund des speziellen Charakters einer solchen konzeptorientierten Ausstellung für die denotativen Dekodierungsmöglichkeiten bereitgestellt wird, werden die Ausstellungsobjekte von Anfang an in einen durch das Ausstellungskonzept definierten engen narrativen Kontext gestellt. Demzufolge bekommen sie bevorzugte konnotative Verbindungen und Bedeutungen. Bei der Präsentation der Exponate werden nicht nur ihre Gebrauchsfunktionen, sondern auch ihre speziellen kulturellen Funktionen beim konkreten historischen Kontext berücksichtigt, trotzdem sind ihre denotativen und konnotativen Dekodierungsmöglichkeiten stark eingeschränkt. Insgesamt gesehen ähnelt diese Ausstellung stark einer naturwissenschaftlichen Ausstellung, in der alle Ausstellungsobjekte ihre klar definierte Funktion und Position übernehmen und anschließend gemeinsam durch die Darstellung der Innenbeziehung ihrer Funktionalität bestimmte Naturgesetze unter ihnen aufzeigen sollen. Mit ähnlicher Methode sind nur äußerst bescheidene Dekodierungsmöglichkeiten hier den Ausstellungsobjekten zugeteilt, neben ihren „wissenschaftlichen“ Funktionen machen sie kaum weitere Aussage. Andererseits werden die Besucher auch nicht ermutigt, außerhalb des vorgegebenen kontextuellen Rahmens selbstständig nach weiteren konnotativen Dekodierungsmöglichkeiten zu suchen. Nach Meinung des Autors sollte derartiges Ausstellungskonzept nicht durch Zufall zustande kommen, weil die Ausstellungsmacher durch diese wissenschaftliche Herangehensweise zusätzliche Deckung finden und durch strategische Vermeidung von eigenen ideologischen Aussagen um die verschiedenen politischen diskursiven Tabus herumgehen können. In diesem Sinne haben sie die bisherige zurückhaltende strategische Vorgehensweise hier fortgesetzt. Selbst bei konzeptorientierten Ausstellungen, die zwangsläufig bestimmte thematische Intention mitbringen müssen, gehen sie kein Risiko ein und verzichten in erheblichem Maße auf eigene konkrete Aussagen.

Die zentrale Thematik der hier ausgewählten historischen Quellen besteht vor allem in den Darstellungen unterschiedlicher Perspektiven eines höfischen Rituals, welche teilweise mit volkswissenschaftlichen Forschungsmethoden wissenschaftlich untersucht und systematisch geordnet werden. Obwohl die Ausstellungsmacher dabei nur eine unabgeschlossene Geschichtserzählung mit einer relativ konfusem narrativen Struktur dar-

³⁸¹ Vgl. Jürgen Fleiß, Franz Höllinger, Helmut Kuzmics: *Nationalstolz zwischen Patriotismus und Nationalismus? Empirisch-methodologische Analysen und Reflexionen am Beispiel des International Social Survey Programme 2003 „National Identity“*, in: Berliner Journal für Soziologie 19 (3), 2009, S. 409–434.

stellen, können die Besucher durch die Besichtigung dennoch umfassende Kenntnisse von den betroffenen kulturellen Gegebenheiten gewinnen. Auf dieser Basis können die Besucher eventuell ganz unterschiedliche Geschichtserzählungen mit ihren individuellen Prägungen rekonstruieren. Insgesamt gesehen halten diese konzeptorientierten Ausstellungen unter allen Ausstellungen des Palastmuseums die Balance zwischen der Wiedergabe einer historischen „Realität“ und der Vermittlung einer konzeptuellen Intention am besten. Hier werden die einzelnen historischen Informationen durch ein Gerüst eines wissenschaftlich basierten Forschungskonzeptes getragen und relativ übersichtlich geordnet. Daher wirken die vermittelten Inhalte nicht nur authentisch, sondern auch gut nachvollziehbar. Ein permanenter Mangel dieser Ausstellungen liegt aber darin, dass die Ausstellungsmacher von vornherein eigene metakommunikative Aussagen stark beschränkt haben. Demzufolge kann das Potential von vielen Ausstellungsobjekten nicht ausreichend ausgeschöpft werden. Mit anderen Worten, aufgrund der Selbstbeschränkung der musealen Vermittlung können viele Ausstellungsobjekte ihre enthaltenen Dekodierungsmöglichkeiten nicht ausreichend entfalten und somit ihre potentielle museale und mediale Auswirkung nicht erreichen. Somit können die Ausstellungsmacher den möglichen Effekt der musealen Vermittlung nicht erreichen, den sie angesichts der vorhandenen hochqualitativen Materialien und reichlichen Erkenntnisse eigentlich verwirklichen könnten.

2.3 Die „Kontaktzone“ des Palastmuseums

Momentan gibt es mehr als zwanzig ständige Ausstellungen und mehrere temporäre Ausstellungen gleichzeitig im Palastmuseum. Trotz der Vielzahl der Ausstellungen werden nur ca. 15,000 Exponate jährlich ausgestellt, also nicht mal ein Prozent von den gesamten Sammlungsstücken des Museums. Deswegen planen die Museumsmitarbeiter, wesentlich mehr neue Ausstellungen zu veranstalten. Diese vielfältigen Ausstellungen unterscheiden sich stark voneinander, man kann kaum zwei Ausstellungen finden, die dasselbe Gestaltungs- und Vermittlungskonzept besitzen. Mit anderen Worten, es gibt bislang im Palastmuseum noch kein etabliertes museales „Musterprojekt“, dessen Vorbild man einfach dauerhaft befolgen kann. Außer solchen Ausstellungen im sog. „originalen Zustand“ des Palastgebäudes gibt es keinen charakteristischen Ausstellungsstil des Palastmuseums. Stattdessen ist ein Wandlungsprozess des Gestaltungs- und Vermittlungskonzeptes bei der Ausstellungspraxis zu beobachten. Neben den inzwischen eingeführten medialen Techniken sollen die Veränderungen bei der Museumsverwaltung und den Arbeitsmethoden dabei bedeutende Rolle spielen, was wiederum in engem Zusammenhang mit der Wandlung der kulturpolitischen Ordnungen des Landes stehen soll.

Bislang werden die staatlichen Museen Chinas von den Kulturinstanzen als der Regierung direkt untergeordnete Institutionen betrachtet, entsprechend werden deren Museumsdirektoren direkt von der Aufsichtsbehörde ernannt. Dabei gelten die politische Korrektheit und Zuverlässigkeit des Kandidaten meist als das wichtigste Wahl-

kriterium. Demzufolge werden viele ehemalige Parteikader, Regierungsbeamte oder sogar Militäroffiziere in die Verwaltungspositionen der Museen versetzt, unabhängig von der gesammelten Berufserfahrung in einem Museum. Der letzte Direktor des Palastmuseums Zheng Xinmiao (郑欣淼) war früher der Gouverneur der Provinz Qinghai, neben dem Posten des Museumsdirektors bekleidete er bis 2008 noch das Amt des Vizeministers des Kulturministeriums. Deswegen lässt es sich leicht nachvollziehen, wenn solche Exfunktionäre bei der Ausstellungsgestaltung vor allem auf die Vermittlung der politisch korrekten Botschaften achten und dabei mit der aktuellen Ideologie der Partei Schritt halten wollen. Im Vergleich dazu legten die Verwalter wesentlich weniger Wert auf die Innovation der Ausstellungsmethode und Bedürfnisse der Besucher. Vor diesem Hintergrund scheint der 2007 ernannte Vizedirektor des Palastmuseums Dr. Duan Yong (段勇) unter den insgesamt acht Vizedirektoren etwas außergewöhnlich und einsam zu sein, weil dieser 40-jährige und zugleich jüngste Vizedirektor wohl der einzige fachlich qualifizierte Museumsexperte unter ihnen ist. Seit wenigen Jahren wurden tendenziell immer mehr museologische Fachkräfte für die Positionen der mittleren Verwaltungsebene der verschiedenen Museen des Landes rekrutiert, viele Museumsverwalter wurden ins Ausland auf Ausbildungstour geschickt, um dort die „fortschrittlichen“ Erfahrungen der Museumsarbeit zu sammeln. Durch die langsame Verabschiedung der konservativen Arbeitsphilosophie können jetzt deutlich mehr Reformmaßnahmen durchgesetzt werden. Der Karriereaufstieg von Dr. Duan scheint dabei ein Ereignis mit symbolischer Bedeutung zu sein.

Gleichzeitig muss man aber zur Kenntnis nehmen, dass die exekutive Kontrolle der Regierung über das Palastmuseum trotz der neuen Reformmaßnahmen im großen Teil weithin beibehalten wird. Unter dieser direkten Kontrolle besitzt das Palastmuseum bislang nur eine sehr begrenzte Selbstständigkeit, bei den meisten großen Angelegenheiten z.B. Finanz-, Personal-, Bauplanung, usw. besitzt die Museumsverwaltung keine Befugnis, um selbstständig die Entscheidung zu treffen, sie muss Anträge beim Kulturministerium stellen und auf dortige Bewilligungen warten, die oft erst nach einigen Monaten zurückgeschickt werden können. Eigentlich sind die bürokratischen Mechanismen im Palastmuseum nicht wesentlich anders als die in der Regierung, und die Museumsverwalter sind gesetzlich gesehen auch Staatsbeamter mit üblichen amtlichen Rängen. In der Tat bekam der Autor vor Ort den Eindruck, dass viele hiesige Mitarbeiter das Palastmuseum auch gerne als eine Regierungsbehörde betrachten würden. Dabei operiert das Palastmuseum im Großen und Ganzen wie eine übliche Behörde Chinas, während fast alle Missbräuchen der Bürokratie und des Beamten­tums zu beobachten sind, z.B. niedrige Effizienz, schlechte Koordinierung, mangelnde Motivation und geringe Einsatzbereitschaft. Eine derartige Bürokratie behindert oft auch die Einführung von neuen Reformmaßnahmen. Während des Interviews erzählte der Abteilungsdirektor Herr Yan dem Autor, dass man 2007 versucht hatte, eine Ausstellung von Gemälden aus Belgien mithilfe des westlichen Kuratorsystems vorzubereiten. Aber in der Praxis konnte eine solche methodische Übernahme unter der bestehenden Verwaltungsstruktur überhaupt nicht funktionieren. Schließlich sahen die zuständigen Personen sich gezwungen, das Handtuch zu werfen und zuzugeben, dass

dieser Reformversuch gescheitert war.³⁸²

Das Verständnis über die allgemeine Definition und Aufgabe des Museums wird ebenfalls durch die Verwaltungsstruktur des Museums geprägt. Heute orientieren sich viele jüngere Museumsexperten wie z.B. Dr. Duan bereits an der Definition des Museums von ICOM (International Council of Museum), gleichzeitig müssen sie aber weiterhin auf dem vorher schon erwähnten traditionellen Konzept von den sog. „*san xing er wu* (drei Haupteigenschaften und zwei Grundaufgaben 三性二务)“ beharren, das allerdings unter aktuellen gesellschaftlichen Bedingungen erneut interpretiert wird. Dabei soll das Museum einerseits die Kulturgegenstände aufbewahren, erforschen und mit dadurch gewonnenem Wissen das Volk erziehen, andererseits als eine öffentliche und gemeinnützige Institution der Gesellschaft dienen. Nach dieser Revidierung können die Museumsexperten behaupten, dass sie keinen Widerspruch zwischen der internationalen Definition des Museums und der eigenen traditionellen sehen würden und somit eine Definition chinesischer Prägung gefunden hätten. Nach einer wechselvollen Entwicklung besitzt das Palastmuseum momentan ein besonderes Verwaltungssystem, das aus zahlreichen speziellen Abteilungen und Einrichtungen besteht.³⁸³

Weil die Ausstellungen von so vielen unterschiedlichen Abteilungen gestaltet werden, ist es für die Abteilungen auch schwierig, miteinander einen einheitlichen Präsentationsstil des gesamten Museums zu vereinbaren. Das könnte ein wichtiger Grund dafür sein, warum die Ausstellungen stilistisch so vielfältig sind. Das ganze System scheint zwar verwickelt und unübersichtlich zu sein, durch solche experimentelle Umstrukturierung wollten die Museumsmitarbeiter aber ausprobieren, wie man die verschiedenen vorteilhaften Erfahrungen aus dem sowjetischen und westlichen Modell kombinieren und daraus ein optimiertes Konzept entwerfen kann. In gewissem Sinne kann der ganze Wandlungsprozess des Verwaltungskonzepts auch als ein Lernprozess betrachtet werden, bei dem die Museumsmitarbeiter sich immer wieder an die ausländischen (sowjetischen und westlichen) Vorbilder lehnen.

Durch die Schilderung des Verwaltungssystems und der Arbeitsmethode des Palastmuseums kann man besser verstehen, warum die Ausstellungsmacher sich bei der musealen Vermittlung immer so rücksichtsvoll verhalten. Eine strenge Kontrolle der Aufsichtsbehörden, übermäßige Bürokratie und mangelhafte Koordination innerhalb der instabilen Verwaltungsstruktur sollten nach Meinung des Autors dafür die Hauptverantwortung tragen. Somit kann man bei der Wandlung des Gestaltungs- und Vermittlungskonzeptes im Palastmuseum folgende Wesensmerkmale feststellen: bei den frühen Ausstellungen verfolgten die Ausstellungsmacher in erster Linie die ideologischen Dogmen, dabei war ihnen angesichts der institutionellen Aufsicht nicht erlaubt, eigene „unzensurierte“ Aussage zu machen. Dies galt nicht nur für die Ausstellungen mit politisch-ideologischen Botschaften, sondern auch die Ausstellungen im sog. „o-

³⁸² Vgl. Martin Schmidt, *Das magische Dreieck. Zur Einführung*, in: Heike Kirchoff 2007, a. a. O., S. 11–26. Die in westlichen Museen praktizierte Gruppierung der Kuratoren, Museumspädagogen und Gestalter und die Teamarbeit zwischen ihnen können bislang nicht von den meisten chinesischen staatlichen Museen erfolgreich übernommen werden.

³⁸³ Z.Z. gibt es im Palastmuseum insgesamt neun Abteilungen, die sich unmittelbar mit den Aufgaben der Aufbewahrung und Ausstellung beschäftigen. Außerdem gibt es noch ein Informationszentrum, eine Bibliothek, ein Forschungszentrum, einen eigenen Verlag und zahlreiche spezielle Büros, die für verschiedene Innenverwaltungsfunktionen zuständig sind.

originalen Zustand“. Erst nach der Einführung der Reformpolitik und der allmählichen Lockerung der politischen Aufsicht konnten sie neue Ausstellungskonzepte einführen, wie es bei vielen objektorientierten und konzeptorientierten Ausstellungen der Fall ist. Obwohl solche Veränderungen als Reformversuch angesehen werden können, kann der inzwischen geschaffene Fortschritt aber nur als eher unzureichend bezeichnet werden. Wie schon erwähnt, vermeiden die Ausstellungsmacher bei den neuen Ausstellungen weiterhin, eigene Aussagen zu machen. Nach Meinung des Autors könnte der Grund für eine derartige kuratorische „Sprachlosigkeit“ eventuell auch darin begründet sein, dass die Ausstellungsmacher angesichts der schnellen Wandlung der kulturellen und politischen Diskurse noch nicht in der Lage sind, ein eigenes ideologisch klar strukturiertes diskursives System zu konstruieren und in der Praxis anzuwenden.

Wenn man die Besucherstruktur des Palastmuseums untersucht, soll man vor allem folgende Tatsache im Auge behalten, nämlich, dass die meisten heutigen Besucher des Palastmuseums nicht „herkömmliche“ Museumsbesucher sind, sondern das Palastmuseum meist als eine Reiseattraktion betrachten und sich selbst lieber als Touristen sehen,³⁸⁴ was zugleich eine andere Herangehensweise an die Ausstellungen und deren Rezeption bedeutet. Durch eine von Mitarbeitern des Palastmuseums durchgeführte Besucherumfrage entdeckte man, dass mehr als die Hälfte der einheimischen Besucher in Reisegruppen aus verschiedenen Provinzen herkommen. Sie haben oft ein kompakt gestaltetes Reiseprogramm, daher stehen normalerweise nur zwei bis drei Stunden für sie in der Verbotenen Stadt zur Verfügung. Für sie reicht diese Zeit nicht aus, sich jeden Bereich des Palastes anzuschauen. Daher bleibt ihnen oft keine andere Wahl, als möglichst viele Fotos zu schießen, um später einen verschwommenen Eindruck vom Palast anhand der Fotomaterialien wieder erleben zu können.³⁸⁵ Für die zahlreichen Ausstellungen bleibt ihnen einfach nicht genügend Zeit, um sie in der Ruhe zu betrachten. Dies führt zu dem Ergebnis, dass viele Besucher sich trotz der gegebenen Gelegenheit, sich die Sammlungsgegenstände direkt anzuschauen und unmittelbare Erkenntnisse über sie zu gewinnen, sich aber nur später mithilfe moderner Medienträger wie Fotos und Videoaufnahme mit den mittelbaren medialen Erkenntnissen begnügen müssen. Es kommt oft vor, dass sie nur hinter dem Reiseleiter her schleichen, sobald sie keine Fotos mehr schießen. Im Vergleich dazu können nur die wenigen einzelnen Besucher, die einen individuellen Zeitplan machen, das Museum relativ entspannt besichtigen. Ganz anderes als bei der zentralen Mittelachse des Palastes, wo sich die Hauptbesichtigungsrouten der meisten Reisegruppen befindet und ständig starkes Gedränge der Besuchermasse herrscht, ist die Menschenzahl auf den beiden seitlichen Nebenachsen wesentlich geringer.

Diese eigenartige Konstellation des Besucherverhaltens wird noch durch die Tatsache zusätzlich verstärkt, dass die einheimischen Besucher aus sehr unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen stammen, und der Anteil an Menschen mit hohem Ausbildungs-

³⁸⁴ Vgl. Rubie Watson 1998, a. a. O., S. 176.

³⁸⁵ Inzwischen hat die Fotografie sich weltweit fast zum „Zwillingsbruder“ des modernen Tourismus entwickelt. S. Susan Sontag: *In Platons Höhle*, in: Susan Sontag: *Über Fotografie*, München 1978, S. 14f.

niveau nur relativ klein ist, was auch der aktuellen demographischen Struktur Chinas entspricht. Während die Verbotene Stadt von den Massenmedien oft als ein Hauptsymbol der chinesischen Kultur behandelt wird, entwickelt sich bei fast jedem Chinesen der Wunsch, mindestens einmal im Leben den Palast zu besichtigen. Dies führt dazu, dass über 130.000 Besucher sich bei der sog. „Goldenen Ferienwoche“ täglich ins Palastmuseum drängen können, wobei die meisten davon sich nur um die zentrale Mittelachse des Palasts sammeln und kaum Interesse an den Ausstellungen zeigen. Ihr Primärziel bei der Besichtigung ist meistens nicht, den eigenen Wissenshunger zu befriedigen, sondern eher ihre einfache Neugier und Schaulust zu stillen. Dies kann schließlich so weit gehen, dass viele Besucher die Tatsache nicht zur Kenntnis genommen haben, dass es sich bei der Verbotenen Stadt und dem Palastmuseum jetzt um denselben Gegenstand handelt. Es kommt oft vor, dass die Besucher die Museumsmitarbeiter verwirrt fragen, wo das Palastmuseum liegt, obwohl sie in der Tat längst schon darin sind. Solche Frage bringt die Museumsmitarbeiter immer wieder in Verlegenheit. Fast jeder kennt die Verbotene Stadt, aber nicht unbedingt das Palastmuseum. Dies ist eine peinliche Kommunikationspanne, die die Museumsmitarbeiter anstrengend bekämpfen müssen. Die intime Beziehung und die enge Verbundenheit zwischen den Bürgern und den Museen, wie man sie in vielen westlichen Ländern vorfindet, fehlen der chinesischen Gesellschaft noch fast komplett.

Durch die bisherige Schilderung der Verhaltensmuster der einheimischen Museumsbesucher scheint es klar zu sein, dass die Realität und die gegenseitigen Erwartungen von den Besuchern und Museumsmachern oft weit auseinanderklaffen. Während die Museumsmacher dazu tendieren, durch die Ausstellungen den Besuchern die nationale Kulturtradition näher zu bringen und zugleich eine Art patriotische Erziehung zu geben, verhalten sich die meisten Besucher hingegen eher wie im Vergnügungspark und beschäftigen sich vor allem damit, die eigene Schaulust zu befriedigen. Offensichtlich sind die Museumsmacher trotz der in letzter Zeit eingeführten Reformmaßnahmen nicht in der Lage, sich den Besuchern wirklich zu nähern. Die von ihnen durch die Ausstellungen konstruierte kulturelle Identität der Nation wirkt so abstrakt, dass sie für die Besucher oft vom Alltagsleben zu stark entfernt und daher auch schwer begreifbar ist. Eine derartige kommunikative Entfremdung zwischen Besuchern und Museumsmachern kann wahrscheinlich darauf zurückgeführt werden, dass die Museumsmacher sich bislang für die Angestellten einer staatlichen Institution halten, die ausschließlich gegenüber ihren Aufsichtsbehörden verpflichtet ist, aber nicht gegenüber den Bürgern. Deswegen bemühen sich die Museumsmacher nicht ernsthaft mit Hingabe darum, den Bedürfnissen der Besucher nachzukommen. Stattdessen stellen sie oft hohe Anforderungen an die Besucher: falls die Besucher die von ihnen vermittelten Botschaften nicht richtig verarbeiten können, werden die Besucher dann von ihnen entweder als unkooperativ oder als inkompetent eingestuft. Dies resultiert darin, dass der museale Vermittlungseffekt im Palastmuseum oft fraglich und mangelhaft bleibt, und der Kontaktversuch zwischen Besuchern und Museumsmachern auch meistens unzureichend ist. Diese Problematik bereitet den Museumsmachern allerdings keine große Sorge, weil der Schwerpunkt ihrer Arbeit sich bislang auf die Verpflichtung gegenüber der Regierung richtet, und nicht auf die unmittelbare

Beziehung zu den Besuchern. Mit anderen Worten, die Museumsmacher legen deutlich größeren Wert auf ihren Kontakt zu der Regierung als zu den Besuchern.

Wie fungiert das Palastmuseum als eine museale Kontaktzone? Die Beziehung zwischen den beiden Haupttypen von handelnden Subjekten innerhalb der hiesigen musealen Kontaktzone – den Besuchern und Museumsmachern – wurde bereits grob geschildert, dadurch wurde die folgende Schlussfolgerung gezogen, nämlich, der Kontakt zwischen ihnen bleibt unzureichend, gleichzeitig ist die Effizienz der begleitenden musealen Vermittlung oft eher niedrig. Neben diesen beiden Haupttypen handelnder Akteure befindet sich noch ein weiterer Typ von Akteuren innerhalb der Kontaktzone des Palastmuseums, nämlich die zuständigen Aufsichtsbehörden und Kulturinstanzen. Die von den Museumsmachern bei den Ausstellungen vermittelten ideologischen Botschaften, wie die Betonung der nationalen Kulturtradition und des Patriotismus, entsprechen nicht zufällig der ideologischen Richtlinie der aktuellen Kulturpolitik der Regierung. Deswegen kann man den Kontakt zwischen den Besuchern und den Museumsmachern durchaus als einen Kontakt zwischen den Besuchern und den Kulturinstanzen betrachten, wobei das Palastmuseum überwiegend als eine mediale Zwischenstation der ideologischen Vermittlung dient. Vor diesem Hintergrund lässt sich nachvollziehen, warum der Kontakt zwischen den Besuchern und den Museumsmachern oft so schwerfällig und ineffektiv ist, denn das Palastmuseum wird bislang nicht von dessen Aufsichtsbehörden als autonomer Akteur und selbstständiges Subjekt behandelt, sondern als ein instrumentales Medium.

Andererseits dient das Palastmuseum auch als eine Kontaktzone für internationalen Kulturaustausch. Beim Interview äußerten die Verwalter des Palastmuseums sich ausdrücklich, dass sie das Palastmuseum zu einer Art symbolische „Visitenkarte“ der chinesischen Kultur machen möchten. Um dieses Ziel zu erreichen, schickte das Palastmuseum ständig eigene Ausstellungen ins Ausland. Die erste derartige Ausstellung wurde 1974 in vier Städten Japans veranstaltet.³⁸⁶ Nach der Einführung der Öffnungspolitik verstärkte sich diese Bemühung, fast jedes Jahr werden mehrere Ausstellungen in verschiedenen ausländischen Museen veranstaltet, dazu zählen z.B. der Schloss Versailles, das Britische Museum und das Museum für Völkerkunde in Wien. Zwischen 1974 und 2004 reisten ca. 33 Ausstellungen des Palastmuseums um die Welt, die meistens 70 bis 120 Exponate beinhalteten.³⁸⁷ Neben der kulturellen Botschaft trugen viele derartige Ausstellungen auch politische und diplomatische Botschaften in sich, die ersten nach Europa, Japan und den USA geschickten Ausstellungen dienten auch als freundliche Geste und Demonstration des guten Willens der chinesischen Regierung, um die diplomatischen Beziehungen mit diesen Ländern zu pflegen. Als die Portugiesen 1999 Macao an China übergaben, veranstalteten das Palastmuseum und das Kunstmuseum Macao gemeinsam in Macao eine Ausstellung mit dem Titel „*Shengshi Fenghua – Beijing Gugong Cang Qingdai Kang-Yong-Qian Shuhua Qiwu Jingpinzhan (Splendors of a Flourishing Age: Paintings and Antiques of*

³⁸⁶ Li Fumin 2005, a. a. O., S. 305.

³⁸⁷ Susan Naquin 2004, a. a. O., S. 364f.

of the Kangxi, Yongzheng, and Qianlong Reigns from the Forbidden City 盛世风华 – 北京故宫藏清代康雍乾书画器物精品展), dabei wurden einerseits die im Palast gesammelten westlichen wissenschaftlichen Instrumente, Porzellan und Emailwaren ausgestellt, um die kulturellen Interaktionen zwischen den europäischen Missionaren und dem chinesischen Kaiserhof darzustellen, wobei Macao die Funktion einer „kulturellen Brücke“ zwischen China und dem Westen erfüllen sollte; andererseits wurde die Errungenschaft der chinesischen Kultur durch die Präsentation der chinesischen Kunstwerke unterstrichen. Die in dieser Ausstellung impliziten politischen Botschaften waren auf der einen Seite die Betonung der freundlichen Beziehung mit Portugal und des langjährigen Kulturaustausches zwischen beiden Ländern, auf der anderen Seite aber die Bekräftigung der Souveränität Chinas über Macao durch die Demonstration der chinesischen Kulturtradition.³⁸⁸ Nicht zuletzt erweiterten die Museumsmitarbeiter des Palastmuseums durch einen derartigen Kontakt und Erfahrungsaustausch mit ausländischen Museen ihren Wissenshorizont und erkannten dabei, dass sie noch viele Mängel in der eigenen Arbeit aufheben müssen.

In den letzten Jahren hat das Palastmuseum auch begonnen, mit ausländischen Museen Ausstellungen auszutauschen und ausländische Ausstellungen nach China einzuladen. Die neu errichtete Ausstellungshalle innerhalb des Mittagstors wird dafür eingesetzt. Die Ausstellungen dieser Art werden meistens im Rahmen des staatlichen Vertrags zur kulturellen Zusammenarbeit organisiert und besitzen somit ebenfalls einen diplomatischen Charakter. Welche kulturellen Botschaften versuchen die Museumsmacher des Palastmuseums durch solche internationale Kooperation weltweit zu vermitteln? Dabei sollte man sich vielleicht an die zentrale Funktion der kaiserlichen Palastsammlungen erinnern, nämlich, als Garanten des himmlischen Mandates zu dienen und die Legitimität der politischen Herrschaft zu stärken. Durch solche Bemühungen versuchen die Mitarbeiter des Palastmuseums wohl diese Tradition fortzusetzen, nämlich, durch die Aufrechterhaltung und Präsentation dieser bedeutenden Sammlungen von nationalen Kulturschätzen einerseits die aktuelle Machtstellung der KPCh zu legitimieren, andererseits das Regime als den regelrechten Erben der Kulturtradition Chinas zu manifestieren, wobei dieser Anspruch auch auf die rivalisierende Beziehung zum Palastmuseum in Taipei gerichtet ist, das sich durch dessen in den letzten Jahren gewonnenen internationalen Ruf als eine permanente Bedrohung der „orthodoxen“ Position des Palastmuseums in Peking darstellt.³⁸⁹ Im Übrigen versuchen die Mitarbeiter des Palastmuseums auch durch solche Kooperationsprojekte, die meistens einen Charakter von PR-Arbeit in sich tragen, das Palastmuseum weltweit als Hauptsymbol und –denkmal der chinesischen Kultur zu definieren, womit die Chinesen sich heute kollektiv identifizieren sollten.³⁹⁰

Somit unterscheiden sich die Arbeitsmethoden des Palastmuseums bei der Interaktion mit ausländischen Besuchern und Institutionen von denen des Nationalmuseums. Die hiesigen Museumsmacher sind teilweise bewusst auf verschiedene ausländische Besucher ausgerichtet und pflegen Austausch und Kooperationen mit ausländischen

³⁸⁸ Ebd., S. 360, 387.

³⁸⁹ Vgl. Tamara Hamlish 1995, a. a. O., S. 27.

³⁹⁰ S. ebd., S. 22.

Museen. Unter den aktuellen geopolitischen und ökonomischen Bedingungen der Globalisierung sehen die Museumsmacher des Palastmuseums sich gezwungen, den globalen Kontext bei der Museumsarbeit einzubeziehen und transnationale Kommunikationen aktiv zu fördern.

2.4 Strukturmerkmale der sozialen Dynamik im Spiegel des Palastmuseums

Durch die vorherige Schilderung über die museale Praxis des Palastmuseums kann man hier ebenfalls eine starke Präsenz der staatlichen administrativen Macht gut erkennen. Nach der Meinung des Autors kann das Palastmuseum aufgrund der dominanten Einflussnahme der Aufsichtsbehörden seine volle Funktion als öffentlicher Ort und museale Kontaktzone nicht ausreichend entfalten. Während die Museumsmitarbeiter die Verbindung mit der administrativen Sphäre (oder sogar die Abhängigkeit von der administrativen Sphäre) zu sehr einseitig hervorheben, vernachlässigen sie gleichzeitig oft die Beziehung und den Kontakt mit der privaten Sphäre. Dies führt auch zu dem schon erwähnten Ergebnis der ineffizienten und ineffektiven Öffentlichkeitsarbeit des Palastmuseums.

Trotz der unübersehbaren Ähnlichkeit mit dem Nationalmuseum unterscheiden sich manche Methoden der musealen Präsentation und der Öffentlichkeitsarbeit beim Palastmuseum dennoch in einigen Hinsichten von denen des Nationalmuseums. Erstens üben die Aufsichtsbehörden ihren Einfluss hier nicht mehr wie im Nationalmuseum unmittelbar auf die konkreten musealen Vermittlungen aus, sie mischen sich hier nicht mehr direkt in jede einzelne Ausstellungsgestaltung ein, stattdessen beaufsichtigen sie vor allem die von den Museumsmitarbeitern eingereichten Ausstellungskonzepte und geben in notwendigen Fällen Anweisung zur Überarbeitung des Konzeptes. Somit können die Mitarbeiter des Palastmuseums in der Ausstellungsgestaltung relativ mehr Freiheit und Selbstständigkeit bekommen als die des Nationalmuseums. Zweitens ist die Beziehung zwischen den Museumsmachern und den Besuchern hier auch anders. Während die Museumsmacher des Nationalmuseums sich selbst bei der musealen Vermittlung als hierarchisch höher positionierte „Erzieher“ betrachten und die Besucher fast wie „Auszubildenden“ behandeln, betrachten die meisten Besucher im Palastmuseum sich selbst überwiegend als „Touristen“ oder „Konsumenten“. Entsprechend müssen die Museumsmacher des Palastmuseums sich allmählich an die Rolle der „Dienstleister“ gewöhnen. Hier dürfen sie den Besuchern nicht mehr strenge Anweisung geben und dabei ihnen mitteilen, wie die historische „Wahrheit“ auszusehen hat und woran die Besucher glauben sollen, stattdessen sollen sie in erster Linie den Besuchern eigene Dienstleistungen zur Wahl stellen und dabei sachliche Informationen anbieten.

Nach der Meinung des Autors kann dieser Einstellungswechsel im Grunde auf einen gesellschaftlichen Strukturwandel zurückgeführt werden, der wiederum vor allem durch die bisher fortgeführte Reformpolitik getrieben wird. Obwohl die aktuelle chinesische Gesellschaft noch weit von einer sog. modernen „Zivilgesellschaft“ im west-

lichen Sinne entfernt ist,³⁹¹ bekommen die privaten Akteure im dortigen Gesellschaftsleben aufgrund des inzwischen zunehmenden privaten Kapitalvermögens und der erweiterten privaten Beteiligung am Prozess der sozialen Meinungs- und Entscheidungsbildung aber bereits eine tendenziell verstärkte Position gegenüber dem Staat, während die private Sphäre z.Z. weiterhin deutlich schwächer als die staatliche administrative Sphäre bleibt. Denn die ökonomische Autonomie sei nach der These von Habermas ein entscheidender Faktor für die Bildung einer bürgerlichen Öffentlichkeit, daher könnte die bisherige Wirtschaftsreform dieser möglichen Entwicklung den Weg bereiten.³⁹² Durch die schnelle Entwicklung und Ausweitung der nicht-staatseigenen Betriebe entsteht anschließend eine immer größere ökonomische Sphäre in China, auf die der Staat nur noch einen relativ beschränkten Einfluss ausüben kann. Viele Forscher betrachten diese neue Sphäre als den fruchtbaren Boden, aus dem die künftige Zivilgesellschaft Chinas sprießen könnte.³⁹³ Nach der Meinung des Autors könnte der gerade erwähnte Einstellungswechsel der Museumsmitarbeiter diese Veränderung des Kräfteverhältnisses zwischen dem Staat und der Gesellschaft der privaten Akteure anschaulich widerspiegeln. In der Regel werden die privaten Akteure sich spontan weiter bemühen, die bereits gewonnenen individuellen Rechtsgüter mitsamt dem eigenen privaten Eigentum zu schützen, anschließend noch zunehmende Autonomie gegenüber dem Staat für sich zu beanspruchen und entsprechend auch immer mehr öffentliche Macht vom Staat zu entziehen.³⁹⁴ Weil der autoritäre Staat seine bisherige Machtdominanz aber ganz offensichtlich nicht freiwillig aufgeben wird, sollte ein Ringen um die Macht zwischen dem Staat und der Gesellschaft der privaten Akteure erst einmal auf absehbare Zeit zu erwarten sein. Das wäre auch ein harter gesellschaftlicher Machtkampf, der allerdings überwiegend innerhalb der öffentlichen Sphäre stattfinden würde.

Beim Palastmuseum kann man auch gut beobachten, dass die Museumsmacher, die sich selbst bislang überwiegend als Mitglieder der staatlichen administrativen Sphäre begriffen haben, bei der Museumsarbeit sich ebenfalls den neuen Wirtschaftsbedingungen anpassen müssen. Dabei haben sie langsam damit begonnen, das Palastmuseum nicht mehr nur als eine staatliche Kulturinstitution zu betrachten, sondern auch als einen Bestandteil der sich stark ausdehnenden Tourismusökonomie, die gerade von der Regierung als eine der wichtigen aufstrebenden Wirtschaftsbranchen des Landes stark gefördert wird.³⁹⁵ Diese neue Art von Ökonomie wird im Palastmuseum überaus erfolgreich praktiziert, was allein durch die große Besucherzahl bewiesen werden kann. Bislang kann das Palastmuseum zwar von der schnellen Entwicklung der Tourismusökonomie finanziell profitieren, andererseits leidet das Museum aber auch un-

³⁹¹ Vgl. Elizabeth J. Perry, Ellen V. Fuller: *China's long march to democracy*, in: *World Policy Journal*, Nr. 4, 1991, S. 663.

³⁹² Vgl. Heath B. Chamberlain 1993, a. a. O., S. 203; "Chinese civil society, now flourishing in the fertile soil of autonomous economic activity." Thomas B. Gold 1990, a. a. O., S. 31; Habermas 1990, a. a. O., S. 76ff.

³⁹³ Vgl. Jr. Frederick Wakeman, *The Civil Society and Public Sphere Debate: Western Reflections on Chinese Political Culture*, in: *Modern China*, Vol. 19, Nr. 2 (April) 1993, S. 109f.; Mei-hui Yang: *Between state and society: the construction of corporateness in Chinese socialist factory*, in: *Australian Journal of Chinese Affairs*, Canberra 22, 1989, S. 59; Dorothy J. Solinger: *China's Transients and the State: a Form of Civil Society?* Hong Kong: Hong Kong Institute of Asia-Pacific Studies, the Chinese University of Hong Kong 1991, S. 1–5, 26–30.

³⁹⁴ S. Mei-hui Yang 1989, a. a. O., S. 59.

³⁹⁵ Vgl. John Urry: *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London 1990.

ter einer permanenten Überentwicklung der Tourismusökonomie: aufgrund der übermäßigen Besucherzahl sind die Museumsmitarbeiter oft überfordert, gleichzeitig sind die Kulturgegenstände auch häufig von Beschädigung bedroht.

Die museale Praxis des Palastmuseums zeigt, dass die administrativen Instanzen des Parteienstaates selbst in wichtigen staatlichen Institutionen wie Palastmuseum schon nicht mehr in der Lage sind, den Raum der kulturellen Kommunikation allein zu dominieren und jede Einzelheiten der musealen Vermittlung komplett zu überwachen, stattdessen müssen sie unter veränderten gesellschaftlichen und geopolitischen Bedingungen zunehmend mit anderen sozialen Akteuren kooperieren, wobei sie z.B. durch die Kooperation mit einheimischen privaten Akteuren das gemeinsame volkswirtschaftliche Interesse gewährleisten und durch Kooperation mit ausländischen Akteuren die eigene Machtposition international anerkennen lassen können. Während der Fortführung der Reform- und Öffnungspolitik muss das Regime in der Innenpolitik zunehmend soziale und ökonomische Verantwortung gegenüber den Bürgern tragen und in der Außenpolitik bei abgeschlossenen internationalen Verträgen und Abkommen ebenfalls immer mehr Pflichten gegenüber ausländischen Partnern erfüllen. Demzufolge sind dem chinesischen Parteienstaat häufiger die Hände gebunden und die Instanzen können daher nicht mehr wie früher in der privaten und öffentlichen Sphäre beliebig intervenieren und auf der internationalen Bühne wie ein Einzelgänger verantwortungslos handeln. In dieser Situation ist der Parteienstaat oft gezwungen, Kompromissbereitschaft zu zeigen und an die anderen sozialen Akteure tendenziell mehr öffentliche Handlungsräume und -rechte abzutreten. Auf dieser Basis könnten die keimende Zivilgesellschaft und die zunehmend von privaten Akteuren dominierten neuen Öffentlichkeiten möglicherweise ihre überlebenswichtigen Lebensräume im künftigen China etablieren und erweitern.

Kapitel 3 Museen als lokale öffentliche Kulturzentren – das Hauptstadtmuseum in Peking

3.1 Eine Institutionsgeschichte des Hauptstadtmuseums

3.1.1 Entwicklungsgeschichte des Hauptstadtmuseums und neuer Museumsbau

Obwohl das Hauptstadtmuseum im Vergleich zu den anderen, bereits untersuchten, großen Museen nur eine kürzere Institutionsgeschichte aufweist, muss es aber gleichwohl als wichtiger Vertreter der regionalen Zentralmuseen Chinas angesehen werden, insofern es entwicklungsgeschichtlich gesehen für eben diese Museumsart repräsentativ ist. Daher wird diese besondere Entwicklungsgeschichte im folgenden Textabschnitt zuerst kurz geschildert. Gleichzeitig wird das Hauptstadtmuseum als Beispiel von den regionalen Zentralmuseen genommen und ausführlich analysiert.

Seit der Einführung der Reform- und Öffnungspolitik erlebten die Museen Chinas die bisher wichtigste Entwicklungsphase. Laut Statistik standen nur insgesamt 349 Museen im Jahre 1978, 1999 war die Zahl der Museen bereits auf 1.356 angewachsen, und 2004 erreichte sie dann ein Rekordniveau von über 2.200.³⁹⁶ Seit einigen Jahren nimmt die Zahl der neuen Museen so drastisch zu, dass manche Experten von einem „Museumsboom“ in China sprechen. Die vorher erwähnten sog. sozialistischen lokalen Museen mit umfassendem Inhalt wurden während dieser Entwicklungsphase meistens von den lokalen Regierungen in regionale Zentralmuseen umgestaltet, die oft gleichzeitig der jeweiligen Region als pädagogische Kulturzentren, politische Imageprojekte und kulturelle Schaufenster dienen sollen. Ähnliche Tendenzen sind in den letzten Jahrzehnten auch in Europa und in den USA zu beobachten, wo die neu aufgebauten Museen oft auch ein Symbol einer erfolgreichen Stadtentwicklung darstellen. Der Wissenschaftler Volker Kirchberg bemerkt dazu, „Wo es einem Architekten in früheren Zeiten als die Krönung seines Schaffens galt, Kathedralen zu bauen, so werden heute Museen als Höhepunkt des architektonischen Oeuvres betrachtet.“³⁹⁷ Mittlerweile besitzt jede Provinz Chinas ein eigenes Zentralmuseum, jede große chinesische Stadt ebenfalls und auf der unteren administrativen Ebene haben die meisten Landkreise auch eigene Zentralmuseen errichtet. Solche Bauprojekte zählen zu den unabdingbaren kulturellen Projekten der lokalen Regierungen, die die Bedeutung solchen kulturellen Arrangements erkannt haben.

Die Gründung des Hauptstadtmuseums in Peking (*Shoudu Bowuguan* 首都博物馆) wurde bereits 1953 geplant, die Eröffnung des Museums erfolgte aber erst im Jahre 1981. Das Museum wurde zunächst in dem ehemaligen Konfuziustempel von Peking, einem heute unter Denkmalschutz stehenden historischen Baukomplex, untergebracht. Aus dieser Standortwahl ergaben sich ähnliche Vor- und Nachteile wie es bereits beim Palastmuseum der Fall war: einerseits konnte das Museum die historischen Gebäude als

³⁹⁶ Zhang Wenbin (张文彬): Vorwort, in: *Zhongguo Bowuguan Xuehui* 2005, a. a. O., S. II.

³⁹⁷ Volker Kirchberg: *Das Museum als öffentlicher Raum in der Stadt*, in: Baur 2010, a. a. O., S. 231.

museale Exemplare verwenden, andererseits wurde dessen Ausstellungsräumlichkeit aufgrund der Eigenschaft der alten Bauten eingeschränkt.

Weil das Hauptstadtmuseum ursprünglich ebenfalls als ein sozialistisches lokales Museum konstruiert wurde, wurde dort am Anfang eine typische ständige Ausstellung mit der allgemeinen lokalen Geschichte Pekings als Thema präsentiert. In dieser Ausstellung wurden die gesammelten historischen Objekte gemäß der sozialistischen Geschichtsanschauung in verschiedenen historischen Entwicklungsphasen angeordnet und zur Schau gestellt. Wegen der beengten Ausstellungsfläche und der spärlichen Sammlungstücke stand das Hauptstadtmuseum seit seiner Gründung lange Zeit unter dem Schatten der anderen großen Museen Pekings. In den ersten zwanzig Jahren seiner Betriebsgeschichte war das Hauptstadtmuseum kaum in der Lage, durch nennenswerte Aktivitäten die Kulturszene Pekings zu prägen.

Die große Wendung kam für das Hauptstadtmuseum erst nach der Jahrtausendwende. Nachdem der Bau eines neuen Hauptstadtmuseums als ein wichtiges Kulturprojekt im sog. „10. Fünfjahresplan“ der Stadt Peking entschieden worden war, wurden die Bauarbeiten 2001 auf der westlichen Chang'an Straße begonnen. Nach vierjähriger Bauzeit wurde das neue Museumsgebäude 2005 eingeweiht und im Mai 2006 offiziell für das Publikum eröffnet. Das Bauprojekt kostete über 1,2 Milliarde Renminbi Yuan (ca. 120 Millionen Euro). Seither zählt das Hauptstadtmuseum zu den größten und modernsten Museen des Landes. Während der Zeit zwischen 2006 und 2010, als das Nationalmuseum aufgrund des bereits erwähnten Umbaus geschlossen blieb, musste das Hauptstadtmuseum vorübergehend einige öffentliche Funktionen des Nationalmuseums übernehmen, z.B. Ausstellungen zu wichtigen Staatsanlässen und –feiern oder der Empfang ausländischer Diplomaten und Gäste. Durch solche Ereignisse spürten die dortigen Mitarbeiter die gestiegene Bedeutung des Hauptstadtmuseums.

An dem Bauprojekt waren mehrere ausländische Unternehmen beteiligt, z.B. wurde der Bauplan des Museumsgebäudes von der französischen Architekturagentur AREP und dem chinesischen staatlichen Forschungsinstitut für architektonisches Design gemeinsam entworfen. Beim Entwurf versuchten die Architekten durch die Zitierung von klassischen chinesischen ästhetischen Elementen eine Art harmonische Koexistenz zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, der Kunst und der Natur künstlerisch darzustellen. Dabei sollten traditionelle und moderne architektonische Konzepte organisch zusammengesetzt werden, entsprechend wurden viele traditionelle architektonische Elemente in die moderne Stahlkonstruktion des Gebäudes eingefügt, die vor allem Stilmerkmale des Minimalismus vorweisen kann. Das weit herausragende massive Dach und das breite Gefälle auf dem Eingangsplatz simulieren z.B. die Formsprache des traditionellen chinesischen Tempelbaus, die Außenschutzmauer aus grauen Steinmaterialien stellt eine alte Stadtmauer Chinas dar und das schief stehende zylinderförmige Nebenausstellungsgebäude mit bronzener Ummantelung symbolisiert ein gerade aus der Erde ausgegrabenes antikes Bronzeobjekt (s. Abb. 38). Außerdem wurden einige originale klassische Bauelemente als Ornament in den Baukomplex integriert, dazu zählen z.B. ein „*danbi* (ein mit Figuren von Drachen, Phönix und Wolken dekoriertes großer Treppenstein 丹陛)“ aus der Qing-Zeit vor dem nördlichen Haupteingang und

ein „*pailou* (ein traditioneller dekoriertes Torbogen 牌楼)“ aus der Ming-Zeit in der Zentralhalle. Der Baukomplex des neuen Hauptstadtmuseums belegt eine Fläche von 24.800 qm, die gesamte Baufläche beträgt 63.390 qm. Die Höhe des Museumsgebäudes beträgt 40 m, der oberirdische Teil des Gebäudes hat fünf Stockwerke, der unterirdische zwei. Innerhalb des Museumsgebäudes gibt es drei architektonische Hauptbestandteile: einen quaderförmigen Ausstellungsbau mit insgesamt sechs Stockwerken und verschiedenen Ausstellungsräumen, einen zylinderförmigen Ausstellungsbau mit ebenfalls sechs Stockwerken und runden Ausstellungshallen, die untereinander durch spiralförmige Treppenhäuser verbunden sind, und schließlich ein schlankes quaderförmiges Büro- und Forschungsgebäude, das visuell im südlichen Mauerwerk integriert wurde und somit für die Besucher fast unsichtbar wirkt (s. Abb. 39). Zwischen diesen drei Teilen befindet sich eine Zentralhalle unter dem Hauptdach, die über 1.800 qm groß und fast 34 m hoch ist und oft als Festsaal für große Veranstaltung gebraucht wird (s. Abb. 40). Neben der Zentralhalle ist ein großes Treppenhaus für mehrere Rolltreppen und Fahrstühle untergebracht. Unter dem Treppenhaus befinden sich ein geräumiger Hof mit kunstvollem Bambusgarten und mehreren Ruhezeiten für die Besucher. Durch die großen und durchlaufenden Glaswände auf allen vier Seiten wird eine gezielte Lenkung von ausreichendem Tageslicht in den Innenraum ermöglicht. Insgesamt kann die überschaubare Gesamtkonstruktion des Baukomplexes den Besuchern einen offeneren und transparenten Eindruck vermitteln.³⁹⁸ Solche Stilmerkmale des Museumsbaus, sowie das transparente Äußere, die allgemeine Zugänglichkeit und die bewegliche Innenstruktur, wurden von einigen westlichen Forschern als „postmoderne“ und „demokratische“ Gestaltung bezeichnet, weil sie die Kommunikation mit dem äußeren Stadtraum verstärken und somit die Interaktion mit den Stadtbürgern fördern kann.³⁹⁹ Dabei haben diese „postmodernen“ Architekten oft auch Stilelemente sowie Fußgängerzone und Kaufhausfoyer vom modernen Kaufhausbau übernommen, da diese beiden Sorten von öffentlichen Gebäuden durch ihre Architektur vergleichbare „Archipele städtischen Erlebens“ sein können.⁴⁰⁰ Derartige Stilübernahme kann man am Eingangsbereich des Hauptstadtmuseums ebenfalls beobachten, die große Zentralhalle, die für differenzierte Funktionen und eingeordnete Ausstellungsthemen vorgesehenen Etagen und die Vielzahl von Rolltreppen und Fahrstühlen erinnern alle an die Innenkonstruktion eines Kaufhauses. Auch die dortigen Mitarbeiter gaben an, dass sie durch die Serviceleistungen des Kaufhauses inspiriert wurden und beschlossen, ebenfalls gemäß den konkreten Bedürfnissen der Besucher (Konsumenten) gezielt museale Serviceangebote zu liefern, genau wie ein erfolgreiches Kaufhaus, das nur die von den Konsumenten nachgefragten Waren anbietet. Ein gelungenes architektonisches Konzept kann auf das Markenimage des Museums durchaus einen positiven Einfluss ausüben, hier haben die Museumsmacher bewusst auf die derzeitige neueste gesellschaftliche, öko-

³⁹⁸ *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆 (Hauptstadtmuseum) (Hrsg.): *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆 (Hauptstadtmuseum), Peking: *Beijing Chubanshe* 2006, S. 11–18.; Cui Haidong (崔海东): *Shoudu Bowuguan Xin Guan Sheji Zongjie* 首都博物馆新馆设计总结 (Eine Zusammenfassung der Designs im neuen Hauptstadtmuseum), in: *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆 (Hauptstadtmuseum) (Hrsg.): *Shoudu Bowuguan Congkan* 首都博物馆丛刊 (Hauptstadtmuseumsjournal), Nr. 19–20, 2005–2006, Peking: *Beijing Yanshan Chubanshe* 2006, S. 42–47.

³⁹⁹ S. Kirchberg 2010, a. a. O., S. 252f.

⁴⁰⁰ S. Peter Noller: Globalisierung, Stadträume und Lebensstile. Kulturelle und lokale Repräsentationen des globalen Raums, Opladen 1999, S. 155–158.

nomische und kulturelle Entwicklung reagiert und bei der Konstruktion der Museumsarchitektur neue ästhetische Konzepte der postmodernen Konsumgesellschaft berücksichtigt.⁴⁰¹

Dieser stark funktional wirkende Baustil, der teilweise postmoderne ästhetische Merkmale beinhaltet, unterscheidet sich gründlich von der früheren architektonischen Ästhetik des sozialistischen Realismus und sozialistischen Klassizismus sowjetischer Prägung in den 1950er und 1960er Jahren, die man bei dem vorher schon erwähnten chinesischen historischen Museum und dem Museum der chinesischen Revolution beobachten kann. Nach der Meinung des Autors spiegelt diese Veränderung nicht nur den Wandel der politischen Ideologien und des Zeitgeistes wider, sondern auch die neue symbolische Funktion des Museums im Kontext der städtischen Umgebung.⁴⁰² Inzwischen wurden viele neue Museen Chinas, darunter z.B. das neue Shanghai Museum, zum wichtigen visuellen Symbol und kulturellen Image der jeweiligen Stadt. Die lokalen Regierungen betrachten sie als eine Art kulturelles Kapital, das der Stadt neben positiven kulturellen Effekten noch ökonomische Gewinne bringen soll. Diese neue Erkenntnis hat schließlich in den letzten Jahren zu einem Trend in Richtung Förderung neuer Museumsbauprojekte im Land geführt.⁴⁰³ Und dabei neigen viele Städte dazu, sich für einzigartiges oder sogar extravagantes Design der Museumsarchitektur zu entscheiden, um die ästhetische Aussagekraft des Museumsbaus zu verstärken und durch innovatives Design einen möglichen wirtschaftlichen Erfolg zu garantieren.⁴⁰⁴ Dabei wird die als Ausdruck des Modernen beschriebene Dominanz des Inhalts vor der Behälterform („*form follows function*“)⁴⁰⁵ bei den postmodernen Museumsneubauten seit den 1980er Jahren allmählich durch eine Hervorhebung der Form vor dem Inhalt („*function follows form*“) ersetzt, wobei eine unterhaltende Museumsarchitektur tendenziell verstärkt bevorzugt wird.⁴⁰⁶ Während die Museen zunehmend als Förderinstrument des Stadtimages angesehen werden, wird die Museumsgestaltung entsprechend primär image- und nicht mehr inhaltsgesteuert, oder wie Kirchberg es ausdrückt: „[...] die Außenwahrnehmung von Museen als spektakulär gestaltete Container reduziert das Museum zum Imagerträger.“⁴⁰⁷

3.1.2 Neue Konzeption und Serviceangebote des Hauptstadtmuseums

⁴⁰¹ Vgl. Hartmut John: „*Top oder Flop?*“ *Die Branding-Welle die Museumswelt. Eine Einführung*, in: ders., Bernd Günter (Hrsg.): *Das Museum als Marke. Branding als strategisches Management-Instrument für Museen*, Bielefeld 2008, S. 21.

⁴⁰² Vgl. Michaela Giebelhaus (Hrsg.): *The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts*, Manchester 2003.

⁴⁰³ Vgl. Kirk A. Denton: *Museums, Memorial Sites and Exhibitionary Culture in the People's Republic of China*, in: *The China Quarterly*, Vol.183, Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 571; Sharon Macdonald: *Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung*, In: Baur 2010, a. a. O., S. 56.

⁴⁰⁴ Denn das Design ist schon immer ästhetisches Kulturprodukt mit vielfältigem ökonomischen Grenznutzen, während „*good design also participates in the market economy by contributing to the cultural life of cities, making them more attractive to tourism, commercial investment and global trade.*“ S. Denton 2005, a. a. O., S. 572.

⁴⁰⁵ S. Wim Crowel: *He who loves art has no reason to fear it but ...*, in: Rob van Zoest (Hrsg.): *Generators of Culture – The Museum as a Stage*, Amsterdam: AHA Books, 1989, S. 95–100.

⁴⁰⁶ Vgl. Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne: Architektur der Gegenwart. 1960–1980*, Braunschweig 1984.

⁴⁰⁷ Kirchberg 2010, a. a. O., S. 246.

In den Interviews mit den Mitarbeitern des Hauptstadt museums erfuhr der Autor, dass die Mitarbeiter das Hauptstadt museum als eine Art städtisches Museum definieren, dessen Hauptaufgabe vor allem darin besteht, den Stadtbürgern umfassende Informationen über die historische Entwicklung und die kulturellen Besonderheiten der Stadt Peking zu liefern und sie bei der musealen Wahrnehmung zu unterstützen. Dabei legen die Museumsmitarbeiter besonders großen Wert darauf, kulturelle Bedürfnisse der Stadtbürger effektiver zu erfüllen und dafür Serviceleistungen mit hoher Qualität zu liefern.

Im Vergleich zu den bisher bereits untersuchten Museen der Volksrepublik, deren Arbeitskonzepte entweder ideologisch orientiert oder objektorientiert sind, benutzen die Mitarbeiter des Hauptstadt museums ein besucherorientiertes Konzept. „Service“ war das auffälligste zentrale Stichwort, das dem Autor während der dortigen Untersuchung immer wieder von den Museumsmitarbeitern genannt wurde. Eine zeitgemäße Einstellung, die Museumsarbeit als eine Art kulturelle Dienstleistung zu betrachten, wurde bereits von den hiesigen Museumsmitarbeitern als ein Grundprinzip anerkannt. Nicht zufällig heißt das offizielle Hauptmotto oder die Devise des Hauptstadt museums auch „*Shoudu, wo de bowuguan* (Capital, My Museum 首都, 我的博物馆).“ Mit einem derartigen Appell möchten die Museumsmitarbeiter die bisherige Grenze zwischen den Museumsmachern und den Besuchern durchbrechen, dabei sollen die Besucher nicht nur als die Zielgruppe ihrer Dienstleistungen gelten, sondern auch die wirklichen Hausherren des Museums. Das Museum gehört gleichzeitig den Museumsmachern und den Besuchern, aber die Besucher sollen dabei als die wichtigeren Akteure innerhalb der musealen Kontaktzone angesehen werden, denen die Museumsmacher dienen sollen. Nach diesem Konzept müssen die Museumsmacher und Besucher näher zusammengebracht und enger verbunden werden, damit sich eine vertraute und intime Beziehung zwischen ihnen aufbauen kann.⁴⁰⁸ Als ein wichtiger Schritt in diese Richtung gewährte das Hauptstadt museum seit 2008 freien Eintritt: die Besucher müssen vor dem Besuch lediglich eine kostenfreie Eintrittskarte für sich reservieren. Zurzeit können täglich bis zu 6.000 kostenfreie Eintrittskarten vergeben werden. Seitdem wird das Hauptstadt museum von den Stadtbürgern zunehmend häufiger besucht und genießt unter ihnen eine wachsende Beliebtheit.

Vor diesem Hintergrund konzentrieren die Museumsmitarbeiter sich bei ihrer Arbeit auf diejenigen Kulturgegenstände, die überwiegend aus dem geographischen Raum Pekings stammen oder dort gesammelt wurden. Sie bilden den Hauptbestandteil der Ausstellungsexemplare. Bei der Vorbereitung und Gestaltung der Ausstellungen wurde fachliche Unterstützung aus den akademischen Institutionen sowie der nationalen Akademie

⁴⁰⁸ S. *Shejiao Kaifangbu* 社教开放部 (Die Abteilung der Sozialerziehung und Öffnung): *Nuli Dazao Gaoxiao Wushi de Fuwuxing Tuandui* 努力打造高效务实的服务型团队 (Durch Anstrengung hocheffektive und pragmatische Serviceteams bilden), in: *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆(Hauptstadt museum) (Hrsg.): *Xiandai Bowuguan Guanli de Lilun Yu Shijian* 现代博物馆管理的理论与实践 (Die Theorien und Praxis der Verwaltung eines modernen Museums), Peking: *Beijing Chubanshe* 2007, S. 35–46; S. Yang Dandan (杨丹丹): *Qianghua Fuwu Yishi, Guifan Fuwu Guanli – Shoudu Bowuguan Kaifang Guanli Gongzuo Chu Tan* 强化服务意识 规范服务管理—首都博物馆开放管理工作初探 (Das Servicebewusstsein zu verstärken und die Serviceverwaltung zu standardisieren – eine unreife Forschung über die Verwaltung der alltäglichen Arbeit der Besucherbetreuung des Hauptstadt museums), in: *Shoudu Bowuguan* 2006b, a. a. O., S. 213–220.

der Sozialwissenschaften, der Akademie der Sozialwissenschaften Pekings und der Universität Peking geholt. Es gibt dabei drei Hauptsorten von Ausstellungen: die ständigen Ausstellungen, die Ausstellungen spezieller Kunstsammlungen und die temporären Ausstellungen.⁴⁰⁹ Im Großen und Ganzen sind die ständigen Ausstellungen dabei das Fundament der musealen Präsentation, die Ausstellungen der speziellen Kunstsammlungen dienen als wichtige Ergänzungen und Vertiefungen, und die temporären Ausstellungen dienen als deren Erweiterung und nicht zuletzt als ein Weg des kulturellen Austausches mit anderen musealen Institutionen und anderen Regionen und Ländern.⁴¹⁰

Das Hauptstadtmuseum besitzt heute landesweit nicht nur den modernsten Museumsbau, sondern auch verschiedene modernste Ausstellungs- und Aufbewahrungseinrichtungen.⁴¹¹ Darunter besitzt das Hauptstadtmuseum ein von den Museumsmitarbeitern eigenständig entwickeltes digitales Informationssystem, das fast alle Kettenglieder der musealen Arbeit unterstützt. Dabei wurden umfangreiche Informationen der Sammlungsobjekte zuerst in digitale Form umgewandelt und gespeichert. Die digitalen Informationen wurden auf der internen Informationsplattform als für alle Mitarbeiter verfügbare Datenbank bereitgestellt und danach von den Mitarbeitern in verschiedenen medialen Formen weiter verarbeitet und schließlich mit über 60 Sorten von Präsentationsmethoden den Besuchern zur Schau gestellt.⁴¹² Zu denjenigen medialen Techniken, die bei der Präsentation und Vermittlung zum Einsatz kommen, zählen z.B. Multiscreen Projections, Visual Reality Images und High-Definition Digital Movies. Viele solche Equipments gelten bislang als landesweit einzigartig. In einem Kinosaal mit über 100 Plätzen wurden eine Superwide-Leinwand und ein digitaler Projektor installiert. Dort wird ein 12-minütiger digitaler Dokumentarfilm mit dem Titel „*Huihuang de Beijing* (Splendid Beijing 辉煌的北京)“ in High-Definition Qualität den Besuchern einmal pro Stunde gezeigt. Daneben gibt es noch ein Fotostudio, eine große Konferenzhalle und

⁴⁰⁹ Bei den ständigen Ausstellungen gibt es bisher folgende Ausstellungsthemen: „*Gudu Beijing, Lishi Wenhua Pian (Ancient Capital: Chapter on the History and Culture of Beijing 古都北京-历史文化篇)*“, „*Gudu Beijing, Chengjian Pian (Ancient Capital: Urban Construction 古都北京-城建篇)*“ und „*Jingcheng Jiushi, Lao Beijing Minsu Zhan (Stories of the Capital City - Old Beijing Folk-customs Exhibition 京城旧事-老北京民俗展)*“. Diese ständigen Ausstellungen haben die Aufgabe, die Stadtgeschichte und die regionale Kultur von Peking aus verschiedenen Aspekten darzustellen. Die Ausstellungen der speziellen Kunstsammlungen haben bisher folgende Themen: „*Ming-qing Gudai Huihua Yishu Jingpin Zhan (Exhibition of Ming-Qing Classical Paintings 明清古代绘画艺术精品展)*“, „*Gudai Foxiang Yishu Jingpin Zhan (Selected works of Ancient Buddhist Statues 古代佛像艺术精品展)*“, „*Gudai Shufa Yishu Jingpin Zhan (Selected works of Ancient Calligraphy 古代书法艺术精品展)*“, „*Gudai Ciqi Yishu Jingpin Zhan (Selected works of Ancient Porcelain Art 古代瓷器艺术精品展 t)*“, „*Yandi Qingtong Yishu Jingpin Zhan (Selected works of Bronze Art in the Beijing Area 燕地青铜艺术精品展)*“, „*Gudai Yuqi Yishu Jingpin Zhan (Selected works of Ancient Jade Art 古代玉器艺术精品展)*“ und „*Shufang Zhanwan Jingpin Zhan (Selected works of Ancient Stationary and other Study Utensils 书房珍玩精品展)*“. Durch diese Ausstellungen können die Besucher ihre Erkenntnisse über die klassische Kultur im Raum von Peking erweitern. Im Vergleich zu den ersten zweiten Sorten der Ausstellungen haben die temporären Ausstellungen deutlich vielfältigere Thematiken, dazu zählen die von ausländischen Museen ausgeliehenen Ausstellungen, die aus den anderen Museen des Landes ausgeliehenen Ausstellungen, die für speziellen Anlass organisierten Ausstellungen und die anderen relativ kleineren Ausstellungen von privaten Sammlern, Künstlern oder Institutionen. S. Xu Wei (徐伟): *Gudu Yishu Diantang – Shoubo Jingpin Zhan Chenlie Yishu 古都艺术殿堂—首博精品展陈列艺术*(Der Kunstpalast der alten Hauptstadt – die Ausstellungskunst bei den ausgewählten Kunstwerken im Hauptstadtmuseum), in: *Shoudu Bowuguan* 2006b, a. a. O., S. 184–187.

⁴¹⁰ S. *Shoudu Bowuguan* 2006a, a. a. O., S. 48.

⁴¹¹ S. *Shoudu Bowuguan* 2006a, a. a. O., S. 104.

⁴¹² Solche Informationstechnologien und Multimediatechniken wurden inzwischen auch von immer mehr Museen im Land verwendet. Vgl. Denton 2007, a. a. O., S. 12.

ein multimediales Funkzentrum im Museum, welche ebenfalls alle mit neusten technischen Geräten ausgestattet wurden. In der Konferenzhalle werden öffentliche Vorträge über kulturelle Thematiken regelmäßig organisiert, die Bürger können kostenlos daran teilnehmen. Außerdem wurden Infoterminals mit Touchscreen in fast jeder Ausstellungshalle installiert, durch die die Besucher Informationen von den Exemplaren in multimedialer Form erhalten können. Die Infoterminals bieten vielfältige interaktive Möglichkeiten der medialen Vermittlung, man kann z.B. auf dem Terminal das High-Definition-Bild eines Gemäldes stark vergrößern, um dessen Details zu beobachten. Bei den in Form von 3D-Computergrafik wiedergegebenen Exemplaren hat man die Möglichkeit, die detailgetreu gestalteten Grafiken im virtuellen Raum beliebig zu schieben und zu drehen, um sie aus allen möglichen Blickwinkeln betrachten zu können (s. Abb. 41). Der visuelle Eindruck kann dabei so täuschend realistisch wirken, dass dem Betrachter das Gefühl vermittelt wird, den Gegenstand in den eigenen Händen zu halten, was unter konventionellen Ausstellungsbedingungen nicht ermöglicht wird. Durch solche mediale Hilfsmittel können die Besucher ein lebendigeres und interaktiveres Erlebnis erhalten als früher. Im Übrigen sind auch Infoterminals mit Touchscreen im Museum positioniert, die dazu dienen, den Besuchern Orientierungshilfe anzubieten (s. Abb. 42). Nicht zuletzt werden auch handliche PDA-Computer als mehrsprachiges Audioguide-Gerät eingesetzt, die von den Besuchern ausgeliehen und während ihrer Besichtigung als mobile Infoterminals benutzt werden können.⁴¹³ Kein anderes Museum auf dem Festland besitzt heute ein vergleichbares multimediales Informationssystem wie das des Hauptstadtmuseums. Dieses neue Informationssystem verändert nicht nur die Art und Weise der musealen Präsentation, sondern auch die Verwaltung und Arbeitsteilung des Museums, da die verschiedenen Funktionsbereiche mithilfe der digitalen Informationsplattform effektiver und flexibler kooperieren können.⁴¹⁴ Ein weiteres nennenswertes, mediales Serviceangebot des Hauptstadtmuseums ist das gut gestaltete Internetportal, das zwischen 2001 und 2006 viermal umgestaltet wurde. Das aktuelle Internetportal liefert dem Publikum ausführliche Informationen über jede bereits veranstaltete Ausstellung, welche wiederum je nach dem Ausbildungsniveau und Interesse der Benutzer in drei Sorten – normale Besucher, Kunstliebhaber und Fachforscher – aufgeteilt sind. Für normale Besucher stehen z.B. allgemeine Informationen über die traditionelle Kultur von Peking zur Verfügung, welche meistens um-

⁴¹³ Ziliao Xinxì Yanjiu Zhongxin 资料信息研究中心 (Datenforschungszentrum): *Qian Tan Jianguo Bowuguan Xinxihua Yingyong Pingtai* 浅谈构建博物馆信息化应用平台 (Eine prägnante Schilderung über die Konstruktion der Informationsplattform des Museums), in: *Shoudu bowuguan* 2007, a. a. O., S. 47–68; Huang Baozhong (黄保忠): *Qian Tan Shoudu Bowuguan Shuzihua Jianshe Yingyong Jishu* 浅谈首都博物馆数字化建设应用技术 (Eine prägnante Schilderung über die verwendeten Techniken im digitalen Projekt des Hauptstadtmuseums), in: *Shoudu Bowuguan* 2007, a. a. O., S. 256–265; Yang Min (杨敏): *Qian Tan Bowuguan Dangan de Shuzihua Jianshe* 浅谈博物馆档案的数字化建设 (Eine prägnante Schilderung über das digitale Projekt der Museumsarchive), in: *Shoudu Bowuguan* 2007, a. a. O., S. 311–314; Ziliao Xinxì Yanjiu Zhongxin 资料信息研究中心 (Datenforschungszentrum): *Shoudu Bowuguan Shuzihua Bowuguan Xitong Gongcheng de Jianshe* 首都博物馆数字化博物馆系统工程的建设 (Die Aufbauarbeit des Projektes vom digitalen System im Hauptstadtmuseum), in: *Shoudu Bowuguan* 2006b, a. a. O., S. 228–238.

⁴¹⁴ S. *Shoudu Bowuguan* 2006a, a. a. O., S. 112; Ziliao Xinxì Yanjiu Zhongxin 资料信息研究中心 (Datenforschungszentrum): *Shoudu Bowuguan Duomeiti Zhanshi Xiangmu Zongshu* 首都博物馆多媒体展示项目综述 (Eine Zusammenfassung der multimedialen Präsentationsprojekte im Hauptstadtmuseum), in: *Shoudu Bowuguan* 2006b, a. a. O., S. 239–246.

gangssprachlich und unterhaltsam vermittelt werden. Für Kunstliebhaber gibt es Informationen über die Begutachtungstechnik der Kunstwerke und die Erfahrungen bei der Kunstsammlung. Für Forscher gibt es Informationen über die verschiedenen Fachpublikationen und neuen Forschungsergebnisse des Museums. Neben diesen vielfältigen Informationen stehen noch zahlreiche hochaufgelöste Fotos, Grafiken und Videos zur Verfügung, die man kostenlos herunterladen und frei verwenden kann. Innerhalb des Internetportals gibt es noch einen speziell für Kinder gestalteten Bereich, in dem die Kinder durch verschiedene interaktive Spiele kulturelles Wissen erlernen können. Ein derartiges Internetserviceangebot ist ebenfalls landesweit einzigartig.

Außerdem haben die Mitarbeiter für jede Ausstellung zahlreiche ästhetisch anspruchsvoll gestaltete Infohefte und Handzettel gedruckt und den Besuchern gratis zur Verfügung gestellt. Manche von ihnen erschienen in Serie und in mehreren Fremdsprachen. Obwohl derartige Serviceleistungen bei vielen westlichen Museen bereits längst praktiziert wurden, gelten sie bei den heutigen chinesischen Museen noch als absolute Neuheit, und es fehlen meist dafür auch benötigte Finanzmittel und entsprechendes Fachpersonal. Neben vielen Fachpublikationen und Ausstellungskatalogen, gibt das Hauptstadt-museum regelmäßig ein eigenes Fachjournal heraus. Weil diese Publikationen meistens eine hohe ästhetische und wissenschaftliche Qualität besitzen, sind sie beim Publikum gefragt, viele von ihnen kann man als Datei von dem Internetportal des Hauptstadt-museums kostenlos herunterladen. Ebenfalls kostenlos online verfügbar sind die von den Museumsmitarbeitern hergestellten sog. E-Magazine, die als eine Ergänzung der Fachpublikationen in multimedialer Form regelmäßig im Internet präsentiert werden. Insgesamt lässt sich konstatieren, dass das Hauptstadt-museum sich bislang mit der Aufgabe der vielfältigen medialen Vermittlungen intensiv beschäftigt und dabei hochwertige Ergebnisse hervorgebracht hat.⁴¹⁵ Somit haben die Museumsmitarbeiter das Versprechen vom serviceorientierten Arbeitsstil zumindest in diesem Bereich mit tatsächlichen Serviceleistungen gut erfüllt. Gleichzeitig soll man aber auch berücksichtigen, dass derartige umfangreiche technische Einrichtungen und mediale Angebote nur auf der Basis von üppiger Finanzförderung der Stadtregierung verwirklicht werden können, welche jährlich über 80 Millionen Renminbi Yuan (ca. 8 Millionen Euro) beträgt, was wiederum nur durch die verbesserte staatliche Finanzlage nach der Wirtschaftsreform ermöglicht werden konnte. Heute besitzen nur die wenigen großen Metropolen Chinas ausreichende finanzielle Mittel, um bei Kulturprojekten solche großen Summen zu investieren. Die meisten kleineren chinesischen Städte sind noch nicht in der Lage, ihre Museen so großzügig zu fördern.

Ein Beispiel ist das Sichuan Museum (*Sichuan Bowuyuan* 四川博物院), das sich in der Provinzhauptstadt Chengdu befindet und als das regionale Zentralmuseum der Provinz Sichuan dient. Es musste von den 1950er Jahren bis 2002 in einem abgenutzten Gebäude mit einer Ausstellungsfläche von 3.000 qm untergebracht werden, obwohl das Museum eine große Sammlung von über 260.000 Kulturobjekten besaß und als das größte Museum im Westchina galt. Aufgrund des niedrigen Entwicklungsniveaus der regionalen Volkswirtschaft konnte die Provinzregierung den Museumsbetrieb nur unzureichend finanzieren. Für eine lange Zeit bekam das Museum jährlich nur 1,5 Milli-

⁴¹⁵ S. Shoudu Bowuguan 2006a, a. a. O., S. 119.

onen Renminbi Yuan (ca. 150.000 Euro) als Haushaltsetat, wobei ca. 150 Mitarbeiter dort tätig waren. Mit solchen knappen finanziellen Ressourcen war das Museum lediglich in der Lage, eine einfache Fortführung des Betriebs auf niedrigem Niveau zu garantieren. Demzufolge war nicht nur der Zustand der Ausstellungsräume besorgniserregend, es gab auch keinen angemessenen Lagerraum: viele erstklassige Kulturobjekte wurden daher einfach auf den Boden gelegt und mit Zeitungspapier bedeckt. Es dauerte 15 Jahre, bis der Antrag auf Bau eines neuen Museumsgebäudes von der Zentralregierung bewilligt wurde. Das Bauprojekt wurde 2004 begonnen, im Mai 2009 wurde das neue Museum für das Publikum eröffnet. Der neue Museumsbau befindet sich jetzt in einer Parkanlage und besitzt eine Baufläche von 47.281 qm, darunter eine Ausstellungsfläche von 12.635 qm (s. Abb. 43). Nach der Neueröffnung können die Besucher das Museum frei betreten. Das Museum bekommt nun jährlich von der Regierung einen finanziellen Zuschuss von ca. 37 Millionen Renminbi Yuan (ca. 3,7 Millionen Euro). Dennoch haben die dortigen Museumsmacher vor, durch verschiedene Konzepte dem Museum zusätzliche finanzielle Ressourcen zu verschaffen, damit sie die Vergütung der Mitarbeiter erhöhen und neue Sammlungsstücke erwerben können. Für mögliche Konzepte gibt es verschiedene Ideen, wie etwa den Vertrieb von Nachbildungen der Kulturobjekte, Publikationen und Souvenirartikeln, kostenpflichtige Kursangebote für Kunstliebhaber und private Sammler, ein Café und andere Vergnügungseinrichtungen im Museum. Nicht zuletzt versuchen sie solche Ideen an die schnell wachsende Tourismusindustrie zu koppeln, damit das Museum sich auch bei den Touristen als eine touristische Attraktion etablieren und für sich mehr Besucher gewinnen kann.

3.2 Das Hauptstadtmuseum in der Gegenwart, seine Geschichtsausstellungen und Präsentationskonzepte

3.2.1 Die ständige Geschichtsausstellung

In diesem Kapitel werden konkrete Ausstellungen des Hauptstadt Museums untersucht, auf die besondere Ausstellungsmethode und Vermittlungskonzepte wird im Detail eingegangen. Als erstes Beispiel wird die wichtigste ständige Geschichtsausstellung des Hauptstadt Museums betrachtet, deren Titel „*Gudu Beijing, Lishi Wenhua Pian (Ancient Capital: Chapter on the History and Culture of Beijing 古都北京-历史文化篇)*“ heißt. Obwohl diese Ausstellung, die seit der Neueröffnung des Hauptstadt Museums stets öffentlich zugänglich ist, die Funktion der ehemaligen Ausstellung mit Themen der allgemeinen lokalen Geschichte übernahm, unterscheidet sie sich nicht nur bei der Gestaltung, sondern auch beim Inhalt gründlich von deren Vorgänger.⁴¹⁶

⁴¹⁶ Der Einleitungstext dieser Ausstellung lautet, „*Beijing shi Zhonghua Renmin Gongheguo de shoudu, ta yi you-jiu de lishi, canlan de wenhua zhucheng yu shi, dute de dili huanjing, jiaohui ronghe de duo minzu wenhua, zhujian queli de zhengzhi zhongxin diwei, yiji zhongwai wenming de pengzhuang yu jiaoliu, zhu jiu le tese xianming de Beijing lishi wenhua. Zhonghua Minzu ji qian nian de canlan wenming zai Beijing dedaole jicheng he hongyan.* 《*Gudu Beijing, Lishi Wenhua Pian*》 yi Beijing lishi wenhua wei shijiao, zhanshi Beijing cong yuanshi juluo xingcheng chengshi, cong Beizhongguo de zhengzhi zhongxin yuesheng wei jianshe zhong de guoji da dushi zhe yi buduan pansheng de lishi jin Cheng. (It was Beijing's geographic environment and position as a political center

3.2.1.1 Inhalt und Präsentationskonzepte

Diese Ausstellung belegt eine gesamte Fläche von über 1.600 qm und wurde von der renommierten Designfirma „Ralph Appelbaum Associates (RAA)“ aus den USA entworfen. Weil es derartiges vergleichbares Design in China bis dahin nicht gab, wirkte diese Ausstellung in der musealen Fachwelt Chinas fast bahnbrechend. Bei dem auffälligsten strukturellen Merkmal der Ausstellung handelt es sich um die zwei nebeneinander gestellten synchronen historisch narrativen Linien, wodurch das grundlegende Gerüst der Geschichtsdarstellung festgelegt ist. Die erste narrative Linie, die inhaltlich von der Geschichtsentwicklung Pekings handelt, läuft entlang der Ausstellungsvitrinen in der Mitte der Ausstellungshalle und bildet somit einen „Innenring“ der Ausstellung, während die zweite narrative Linie, die inhaltlich die allgemeine Weltgeschichte behandelt, entlang der Innenwand der Ausstellungshalle läuft und einen „Außenring“ bildet (s. Abb. 44). Die beiden narrativen Linien beginnen parallel und enden nach einem Rundgang am gleichen Ort. Weil die beiden Linien immer zeitlich synchron sind, können die Besucher die Informationen über dieselbe Epoche stets auf den nebeneinander stehenden beiden „Ring“ der Präsentation finden. Mit anderen Worten, die Ausstellung hat gleichzeitig zwei parallel laufende Zeitachsen, nämlich eine Zeitachse der Geschichte Pekings und eine der Weltgeschichte. Jede Zeitachse nimmt Bezug auf die andere. Hier zeigen die Ausstellungsmacher die Ambition, durch ein derartiges räumliches Arrangement eine Art Gesamterzählung der regionalen Geschichte und der Weltgeschichte aufzustellen,⁴¹⁷ somit wurde das konventionelle Konzept der monoperspektivischen Erzählung aufgegeben.

Die hiesigen Ausstellungsvitrinen wurden nach einem Baukastenprinzip konstruiert und bestehen aus mehreren meist formidentischen Vitrinenmodulen. Aus solchen Modulen kann eine durchlaufende Vitrinenwand zusammengesetzt werden, die einheitlich und überschaubar wirkt. Jedes einzelne Modul besteht aus drei Teilen:

- dem Oberteil, dies ist ein großer Bildschirm, der den Titel und den Einleitungstext jedes Einzelteils der Ausstellung auf Chinesisch und Englisch zeigt und nebenbei auch Fotos, Grafiken und Filme präsentieren kann.
- dem Mittelteil, hier werden die Exemplare ausgestellt, sie sind entweder an der Rückwand aufgehängt oder auf das Bodenbrett gestellt;
- dem Unterteil, dies ist eine schmale durchlaufende Zone für alle Erläuterungstexte, die die konventionelle Präsentationsart vieler einzelner Erklärungsschilder zusammen-

that created the unique and vivid history and culture of the city. This exhibition displays the historical process through which Beijing rose from a number of primitive settlements to its emergence as a city, development into several dynastic political centers, and was further upgraded to the national capital of a unified multi-national state and an international metropolis. 北京是中华人民共和国的首都，它以悠久的历史、灿烂的文化著称于世，独特的地理环境、交汇融合的多民族文化，逐渐确立的政治中心地位、以及中外文明的碰撞与交流，铸就了特色鲜明的北京历史文化。中华民族几千年的灿烂文明在北京得到了继承和弘扬。《古都北京-历史文化篇》以北京历史文化为视角，展示北京从原始聚落形成城市，从北中国的政治中心跃升为建设中的国际大都市这一不断攀升的历史进程。)“ Davon kann man ablesen, dass die Hauptthematik der Ausstellung die Darstellung der historischen Entwicklung Pekings als politisches und kulturelles Zentrum behandelt.

⁴¹⁷ Dabei wurde die Gleichzeitigkeit der historischen Ereignisse durch die räumliche Parallelität metaphorisch repräsentiert. Vgl. Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London/New York 1995, S. 186.

fasst und ersetzt. Neben den zusammengestellten Erläuterungstexten sind kleine Abbildungen der Exemplare als Hilfsanweisung gedruckt, damit die Besucher den passenden Text schnell finden können.

Insgesamt entsteht dadurch ein aufgeräumtes und durchstrukturiertes Erscheinungsbild. Steht man vor der Vitrine, so gewinnt man den Eindruck, dass man in ein ästhetisch anspruchsvoll gestaltetes großes 3D-Bilderbuch hineinschaut. Die Darstellung der Weltgeschichte auf der Innenwand ist relativ schlicht gestaltet, es werden keine historischen Objekte dafür eingesetzt. Stattdessen sind hauptsächlich kopierte historische Fotos, Grafiken, Gemälde, Portraits und Landkarten innerhalb einer durchlaufenden Bildfläche an der Wand positioniert. Unter ihnen befindet sich ein ebenfalls durchlaufendes beleuchtetes Band in blauer Farbe, das als Zone für Erläuterungstexte der darüber stehenden Bilder dient. Die Darstellung der Weltgeschichte dient nicht als Hauptteil der Ausstellung, sie fungiert viel mehr als ein zeitliches Bezugssystem des wirklichen Hauptteils, die Darstellung der Geschichte Pekings. Auf den Fluren zwischen den beiden „Ringen“ sind einige großformatige historische Objekte aufgestellt, dazu zählen z.B. einige antike Steinmonumente und eine alte Maschine.

Die historische Darstellung Pekings der Ausstellung hat insgesamt zehn Teile, die in chronologischer Reihenfolge angeordnet sind. Der erste Teil beschreibt vorzeitliche Epochen, aus der u.a. die berühmten Fossilienfunde der sog. „Peking-Menschen“ stammen. Als historische Objekte sind Werkzeuge der Altsteinzeit und Töpferwaren aus der Jungsteinzeit präsentiert. Eine Besonderheit der Präsentation der historischen Objekte in diesem Ausstellungsteil ist, dass die nebeneinander aufgestellten Objekte inhaltlich in engem Zusammenhang stehen. Das heißt, sie stammen entweder aus demselben Zeitalter oder von demselben Fundort. Dadurch stehen sie im für den Betrachter leicht nachvollziehbaren kulturellen und narrativen Kontext, im Gegensatz zu Ausstellungen in älteren chinesischen Museen, in denen historische Objekte oft nur für sich alleine stehen und daher zusammenhanglos erscheinen. Mit anderen Worten, während die dortigen Exemplare willkürlich aus ihrem ursprünglichen historischen Kontext gerissen und schließlich isoliert präsentiert sind, wird im Hauptstadt-Museum der ursprüngliche historische Kontext der Exemplare umfassend rekonstruiert und somit auch deren Aura wiederhergestellt (s. Abb. 45).⁴¹⁸ Die dabei verwendeten Erklärungstexte sind oft sehr schlicht. Neben den Bezeichnungen der Gegenstände auf Chinesisch und Englisch stehen meist nur noch kurze Beschreibungen über deren Zeitalter und Fundort. Ein Beispiel hierzu: „陶深腹罐 (*Pottery jar*), 石磨盘、磨棒 (*Millstone, stick*), 石猴 (*Stone monkey*), 石鸮 (*Stone owl*), 红陶猪头 (*Pottery pig-head*), 新石器时代中期距今 8500–7000 (*New Stone Age, about 8500–7000 years ago*), 平谷区上宅遗址出土, 上宅文化是一种既受北方文化影响, 又有地方特色的文化 (Der Gegenstand wurde in der Shangzhai-Ruine im Bezirk Pinggu ausgegraben. Die Shangz-

⁴¹⁸ In der heutigen ständigen Ausstellung des Deutschen Historischen Museums im Berliner Zeughaus wurde auch das ähnliche Ausstellungskonzept verwendet. S. Sven Lücken: *Deutsche Geschichte in Bildern und Zeugnissen – die neue ständige Ausstellung des Deutschen Historischen Museums im Berliner Zeughaus*, in: Martina Padberg, Martin Schmidt (Hrsg.): *Die Magie der Geschichte - Geschichtskultur und Museum*, Bielefeld 2010, S. 163 „Um den Blick des Betrachters für derartige Interpretationsgrundlagen zu schärfen, stellt die Ausstellung jedes ihrer Exponate in einen Zusammenhang mit weiteren Objekten oder Objektgruppen, die den ursprünglichen Gebrauchszusammenhang wieder erfahrbar werden lassen.“

hai-Kultur wurde zwar von der nördlichen Kultur beeinflusst, besaß aber dennoch eine eigene regionale Besonderheit.)“⁴¹⁹ Allerdings besteht den Besuchern die Möglichkeit, durch Audioguide-Gerät ausführliche Informationen über die Exemplare zu erfahren.⁴²⁰ Dieses Konzept der prägnanten textlichen Information und der weiterführenden akustischen Information bietet im Vergleich zu einer ausführlichen Information in Textform zwei Vorteile: Zum einen müssen nicht mehrere Besucher beim Lesen des Texts in der Schlange stehen und abwarten, zum anderen sind während der Aufnahme der akustischen Informationen durch den Besucher dessen optischen Wahrnehmungen nicht involviert, er kann sich gleichzeitig die Gegenstände anschauen. Insgesamt hat dieser Abschnitt der Ausstellung den typischen Charakter einer archäologischen Ausstellung, wobei fast ausschließlich sachliche Informationen über die Ausstellungsobjekte geliefert werden, während fast jegliche auf bestimmter Ideologie basierte subjektive Bewertung der Ausstellungsmacher bei der musealen Vermittlung vermieden werden. Der zweite Teil der Ausstellung umfasst den Zeitraum vom 21. Jahrhundert v. Chr. bis 221 v. Chr. Als typische historische Objekte dieser Phase sind mehrere Bronzeobjekte ausgestellt, die aus dieser Region stammen. Dabei wurden zwar auch Foto von Ausgrabungsort und Grafiken von alten Landkarten als Informationsträger verwendet, aber anders als bei der schon erwähnten historischen Ausstellung des Nationalmuseums, wo Fotos und Grafiken als Hauptform der Präsentation dienen, bleiben sie hier eher unauffällig im Hintergrund und überlassen die Hauptrolle den „echten“ historischen Objekten. Der dritte Teil der Ausstellung beschreibt den Zeitraum zwischen 221 v. Chr. und 581 n. Chr., in dem das vereinigte große Reich während der Qin- und Han-Dynastie entstand. Die Region um Peking entwickelte sich zu einem wichtigen Militärstützpunkt und Verkehrsknotenpunkt in Nordchina. Hier sind einige damalige Gebrauchsgegenstände, wie Bronzespiegel, Möbelstücke und Textilien ausgestellt, um die Lebenssituation der damaligen Leute widerzuspiegeln und die Besonderheiten des alltäglichen Gesellschaftslebens zu erläutern. Somit besitzt die hiesige Präsentation in gewissem Sinne wiederum den Charakter einer ethnologischen Darstellung. Außerdem sind daneben Grabbeigaben aus dieser Zeit präsentiert, die für rituelle Zwecke hergestellt wurden. Dazu zählen z.B. ein Tonmodell eines Hauses, einer Küche, eines dekorierten Korbes, eines Hundes und einiger Menschen (s. Abb. 46). Dabei fällt noch auf, dass durch die marxistische Geschichtsanschauung geprägte Begriffe und Formulierungen wie Sklavenhaltergesellschaft, Feudalklasse und Klassenkampf, welche in den früheren historischen Ausstellungen der Volksrepublik durchgehend als zentrale Begrifflichkeiten intensiv verwendet wurden, hier kaum noch zu finden sind. Der Einfluss der kommunistischen Ideologien in dieser Ausstellung ist so gering, dass die Besucher sich während der Besichtigung auf die sachlichen Informationen konzentrieren können. Die Ausstellungsmacher haben hier eine vorrangig archäologische und ethnologische Forschungsperspektive gewählt, wobei weder historische Ereignisse noch politische Ideologien als roter Faden der Narration verwendet werden, sondern die Entwicklung der sozialen Produktion, des Ge-

⁴¹⁹ In der Ausstellung gibt es keine englische Übersetzung für den letzten Satz, die hiesige deutsche Übersetzung stammt von dem Autor.

⁴²⁰ S. Tang Guoyao (唐国尧): *Gudu Beijing – Xiandai Bowuguan Chenlie Yuyan de Shijian* 古都北京—现代博物馆陈列语言的实践 (Die alte Hauptstadt Peking – die Praxis der Verwendung des Ausstellungstextes im modernen Museum), in: *Shoudu Bowuguan* 2006b, a. a. O., S. 63–66.

sellschaftslebens und der Kunstschaffung.

Der vierte Teil der Ausstellung umfasst den Zeitraum zwischen 581 und 960. Inzwischen wurde die Region um Peking als *Youzhou* (幽州) bezeichnet und stand unter der zentralen Verwaltung des Reiches. Hierbei sind wieder verschiedene Grabfunde und Gebrauchsgegenstände aus dieser Zeit ausgestellt. Der fünfte Teil der Ausstellung umfasst den Zeitraum zwischen 916 und 1129. Peking wurde in dieser Periode von dem Herrscher der Liao-Dynastie (907–1125) zum ersten Mal zur Hauptstadt gemacht. Als historische Beweisstücke sehen die Besucher hier neben den Tonfiguren und Gebrauchsgegenständen auch einige Kalligraphien und Steinabreibungen aus der Zeit. Bei den hier ausgestellten Objekten kann man zwei Merkmale entdecken, die vermutlich auch von den Ausstellungsmachern bewusst konstruiert sind: Einerseits sollen die hohen Errungenschaften der damaligen Kulturentwicklung dieser Region durch die Schönheit und Anfertigungstechnik dieser historischen Objekte bewiesen werden, andererseits lässt sich durch die chronologische Zusammenstellung dieser Objekte auch eine Entwicklungslinie der Zivilisation verfolgen, wobei die primitiveren Gegenstände aus Ton oder Bronze, welche oft gleichzeitig Funktionen von Gebrauchsgegenstand und Medienträger besitzen, durch die späteren Gegenstände ersetzt werden, die sich schon tendenziell jeweils mehr oder weniger auf bestimmte Funktion – Alltagsgegenstand, Ritualgegenstand, Informationsträger, Kunstwerk, etc. – spezialisieren. Falls man aus semiotischer Perspektive den Einsatz dieser Ausstellungsobjekte betrachtet, lässt sich dann folgender Interpretant durch die Verbindung von den Darstellungen der verschiedenen kulturellen Gegebenheiten (als Repräsentamen) und einer allgemeinen „regionalen Kultur“ Pekings (als Bezugsobjekt) finden, nämlich, dass die „regionale Kultur“ Pekings bereits in sehr frühen Epochen ein hohes Entwicklungsniveau besaß. Hinter dieser sorgfältigen Konstruktion von historischen Kontexten in Chronologien verbirgt sich eigentlich noch der Wunsch, „den Zusammenhang zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als zeitliche Verortung von Menschen und Dingen bewusst und vorstellbar zu machen,⁴²¹ was wiederum bildungspolitische und pädagogische Ansprüche impliziert.

Der sechste Teil der Ausstellung umfasst den Zeitraum zwischen 1115 und 1234. Auch die damaligen Jurchen-Herrscher der Jin-Dynastie (1115–1234) benutzten Peking als Hauptstadt. Neben der Präsentation von historischen Gegenständen wie z.B. Metallgegenständen, Tonfiguren und Gemälden in der Vitrine ist eine szenische Darstellung über das Geschichtsereignis der Hauptstadtverlegung durch den König Hailing (海陵王 1122–1161) im Raum hinter dem Vitrinenschrank konstruiert. In diesem Raum befinden sich die Steinsärge des ersten Kaisers der Jin-Dynastie, Wanyan Aguda (完颜阿骨打 1068–1123) und seiner Gemahlin in einer Ecke. Ein Projektor wirft Videopräsentation auf die nebenstehende Wand und zeigt den historischen Vorgang, wie König Hailing, der ein Enkel von Wanyan Aguda war, die Hauptstadt vom Norden nach Peking verlegte. Auf der gegenüberstehenden Wand sind fünf Wandmalereien zu sehen, die aus einem Grab der Jin-Zeit stammen und die damaligen Lebensszenen wie z.B. festliches Essen und Spielen von Musikinstrumenten darstellen. Der Raum ist soweit abgedunkelt, dass den Besuchern aufgrund der dadurch erzeugten Atmosphäre suggeriert wird, sich

⁴²¹ Scholze 2004, a. a. O., S. 138.

gerade in einer Grabkammer zu befinden. Dieser ästhetische Effekt kann einerseits die Aufmerksamkeit der Besucher bei der musealen Wahrnehmung erhöhen, andererseits aber auch die Aura der historischen Objekte verstärken. Die andere Wand des Raumes ist durch ein großes Panoramabild der damaligen Stadt Peking bedeckt. Vor dem Bild sind eine niedrige Mauer und ein antikes Holzportal aufgebaut (s. Abb. 47). Sie dienen als eine Art Übergang oder Überbrückung zwischen dem realen Raum der Gegenwart und dem medial inszenierten Raum der Vergangenheit und bieten den Besuchern somit auch einen vermeintlichen Standpunkt bei der virtuellen Wahrnehmung, um den medialen Effekt des Panoramabilds lebendiger und plausibler zu machen und die aktive Teilnahme der Besucher an dem musealen Wahrnehmungsprozess zu begünstigen.

Der siebte Teil der Ausstellung umfasst den Zeitraum zwischen 1271 und 1368. Unter der damaligen Herrschaft der mongolischen Yuan-Dynastie entwickelte sich Peking zu einer internationalen Metropole. In Vitrinen sind verschiedene Objekte präsentiert, dazu zählen z.B. buddhistische und taoistische Gottesfiguren, Landschaftsmalereien, gedruckte Bücher, Steinabreibungen, offizielle Dokumente und astronomische Geräte, welche in erster Linie wieder die kulturellen Entwicklungsfortschritte verdeutlichen sollen. Im Raum dahinter ist ebenfalls ein inszeniertes historisches Szenario, das eine Hafenanlage im Stadtteil Jishuitan (积水潭) von Peking in der Yuan-Zeit darstellt,⁴²² die auch den nördlichen Endpunkt des großen Kaiserkanal bildet, der mehr als 1800 km lang war und die südliche Region mit Peking verband. Im Vordergrund des Szenarios sehen die Besucher drei nach damaliger Form rekonstruierte Holzschiffe, die Waren geladen haben. Man kann die Schiffe besteigen und in die Ferne blicken, wodurch man ein breites Panoramabild auf eine gebogene Hintergrundwand bekommt, das die Landschaft der Hafenanlage wiedergibt. Weil die Innenraumbeleuchtung einen Effekt von fließenden Wasserwellen und fliegenden Wolken erzeugt, ist der Gesamteindruck dynamisch und lebendig (s. Abb. 48). Wie man leicht erkennt ist das Ziel einer solchen szenischen Darstellung weniger eine realitätsnahe Rekonstruktion, sondern die Besucher durch dieses simulierte Wahrnehmungserlebnis virtuell in die damalige historische Situation zu bringen, damit sie die historischen Gegebenheiten zumindest auf perceptiver Ebene virtuell und unterhaltsam erleben können. Gleichzeitig soll den Besuchern dabei aber auch klar sein, dass dieser Wahrnehmungsvorgang lediglich eine Simulation ist, die eine wissenschaftliche Betrachtung keineswegs ersetzen kann. Ein markanter Unterschied in der Verwendung von einer derartigen musealen Präsentationstechnik zwischen diesen Darstellungen des Hauptstadtmuseums und den vorher schon behandelten szenischen Darstellungen des Nationalmuseums ist ein physischer Ausschluss der Besucher von jeder szenischen Darstellung im Nationalmuseum, während sie im Hauptstadtmuseum immer ermutigt werden, in die Szene einzutreten und selbst eine aktive Rolle in der Szene zu spielen: Nur wenn die Besucher auch aktiv an der simulierten Handlung teilnehmen und mitwirken, können die szenischen Darstellungen erst gut funktionieren.⁴²³ Durch solche Maßnahmen mit interaktivem Charakter kann die

⁴²² In den englischen Literaturen wurden solche inszenierten Szenarios oft als diorama genannt.

⁴²³ S. Tan Xiaoling (谭晓玲): *Gudu Beijing, Lishi Wenhua Pian, Liao-jin-yuan Duan de Shouhuo he Sikao* 古都北京-历史文化篇—辽金元段的收获和思考 (Ancient Capital: Chapter on the History and Culture of Beijing – Die

Erlebnisqualität des Ausstellungsmediums erhöht werden.⁴²⁴

Der achte Teil der Ausstellung umfasst den Zeitraum zwischen 1368 und 1644. Nachdem der Ming-Kaiser Zhu Di (朱棣 1360–1424, reg. 1402–1424) 1421 die Hauptstadt von Nanjing nach Peking verlegt hatte, blieb Peking in den nächsten fünfhundert Jahren die Hauptstadt des Landes. Als entsprechende historische Objekte sind hier Porzellangegenstände, Lackkunst, Feuerwaffen, Mönchsroben aus Sieder, gedruckte Bücher, kaiserlicher Edikte, kaiserliche Siegel, kaiserliche Kronen und Goldschmuck ausgestellt, welche die hoch entwickelte Produktionskraft der Ming-Zeit versinnbildlichen sollen. Im Raum dahinten befindet sich ein weiteres inszeniertes historisches Szenario, das das Geschichtsereignis der Verteidigungsschlacht 1449 in Peking darstellt. Das Szenario besteht aus zwei Bestandteilen: im Vordergrund befindet sich eine Tribüne, die in Form einer alten chinesischen Stadtmauer konstruiert ist, im tiefen Hintergrund ist eine gebogene breite Leinwand aufgebaut, auf der ein mithilfe von Computeranimation hergestellter kurzer Film wiederholt abgespielt wird, der den Kriegsvorgang gegen die mongolische Armee bündig präsentiert (s. Abb. 49). Lautsprecher übertragen dabei die zu den Bildern synchronisierte Geschichtserzählung mit passenden Kampfgeräuschen. Weil die Tribüne durch einen täuschenden visuellen Effekt in die Filmdarstellung integriert ist, erhalten die Besucher auf der Tribüne das Gefühl, dass sie sich auf der Stadtmauer von Peking befinden und die Schlacht unmittelbar miterleben. Hier wird wieder das Konzept der Anteilnahme der Besucher an der szenischen Darstellung verwendet.

Der neunte Teil der Ausstellung umfasst den Zeitraum zwischen 1644 und 1911. Während dieser Epoche der letzten kaiserlichen Dynastie erlebte Peking einerseits seine Blütezeit in der frühen Qing-Zeit, andererseits aber auch die Zeit der großen Demütigung nach den Opiumkriegen. Unter den hier ausgestellten historischen Objekten befinden sich z.B. Panzerrüstungen, Kanonen, buddhistische Malereien und Statuen, Kalligraphien, Steinabreibungen und kaiserliche Roben, welche vor allem die kulturellen Errungenschaften vertreten sollen. Für die historischen Ereignisse von den Invasionen der Kolonialmächte und den zahlreichen Kriegsniederlagen der Qing-Regierung, welche in der Geschichtsausstellung des Nationalmuseums als Schwerpunkt mit betonten politischen Aussagen behandelt wurde, gibt es hier dafür weder ausführliche Darstellungen noch passende historische Objekte. Entsprechend gibt es hier auch keine narrative Struktur einer binären Gegenüberstellung und Konfrontation von kulturellen „Eigenen“ und „Fremden“ mit theatralisierter schwermütiger Atmosphäre, wie sie für die Geschichtsdarstellung derselben Epoche im Nationalmuseum durch ästhetische Aufmachung gezielt erzeugt wurde. Im Raum dahinter ist ein inszeniertes historisches Szenario installiert, das durch eine andere Präsentationstechnik, die Miniaturmodell-Inszenierung, konstruiert ist. Dieses Szenario nimmt annähernd den gesamten Raum ein, mit Holzmodellen von Gebäuden, Straßen, Bäumen, Brücken und Menschen ist ein kompletter Stadtteil Pekings in der frühen Qing-Zeit detailgetreu im Miniaturmaßstab rekonstruiert (s. Abb. 50). Daraus können die Besucher nicht nur Information über die Leistung der damaligen Stadtplanung erfahren, sondern auch über das Gesell-

Früchte und Überlegungen über die Abschnitte der Liao-Zeit, Jin-Zeit und Yuan-Zeit), in: *Shoudu Bowuguan* 2006b, a. a. O., S. 73–76; Vgl. Barbara Rüschoff-Thale, *Lebendiges Museum – lebendige Geschichte*, in: Martina Padberg 2010, a. a. O., S. 173.

⁴²⁴ Vgl. Katharina Flügel 2005, a. a. O., S. 105f.

schaftsleben. Ein altes zeitgenössisches Gemälde mit der Darstellung von derselben Straßenszene, das den Konstrukteuren des Szenarios als historische Quelle und Vorlage diente, ist vergrößert auf der daneben stehenden Wand angebracht. Auf eine andere Wand ist eine Videopräsentation über die historischen Hintergrundinformationen projiziert. Aufgrund des beeindruckenden Ausmaßes und Detailreichtums dieser Inszenierung ist diese Präsentation für die Besucher sehr attraktiv.⁴²⁵

Der zehnte Teil der Ausstellung umfasst den Zeitraum zwischen 1912 und 1949. 1912 wurde Peking zur Hauptstadt der Republik China bestimmt, 1927 wurde die Hauptstadt der Republik nach Nanjing verlegt und Peking wurde in Beiping (北平) umbenannt. Erst 1949 wurde Peking wieder zur Hauptstadt des Landes ernannt. Viele historische Dokumente und alte Publikationen befinden sich unter den hiesigen ausgestellten Objekten. Ein Stück Eisenbahnschiene der ersten von Chinesen eigenständig gebauten Eisenbahn, vier Markenzeichen von den frühesten eigenständig hergestellten Streichhölzern und einige schlichte Werkzeuge sollen das unbefriedigende Entwicklungsniveau der damaligen nationalen Industrie präsentieren. Einige im Vergleich zu den einheimischen Produkten deutlich feiner verarbeitete Importwaren, z.B. Kompass, Uhren, Geschirr und eine kunstvolle Musikbox, sollen die damalige große Entwicklungsdifferenz zwischen China und dem Westen verdeutlichen (s. Abb. 51). Trotz dieser unmittelbaren „Gegenüberstellung“ beschränkten sich die Ausstellungsmacher bei der Geschichtserzählung vor allem auf sachliche Gegebenheiten und einfache Tatsache, wobei sie hier weder Ideologie beladene Stellungnahmen noch emotionsgeladene Aussagen machen. Die hiesige museale Vermittlung bleibt insgesamt nüchtern und kontrolliert, auch werden die hier ausgestellten ausländischen Importwaren nicht wie in früheren Ausstellungen als Zeichen der fremden Bedrohung dargestellt, sondern mit klaren Worten als Anschlag der modernen Zivilisation interpretiert, der einen positiven Einfluss auf die chinesische Gesellschaft ausübte. Kurzum, gegenüber den fremden kulturellen Elementen aus dem Westen wird nun nicht mehr wie früher eine feindselige Haltung eingenommen, wobei ein sich inzwischen veränderndes transnationalen Kontext zu vermerken sein sollte. Ebenfalls anders als bei der Geschichtsausstellung im Nationalmuseum ist die Entwicklung der politischen und revolutionären Bewegungen hier nicht mehr an einem zentralen roten Faden dargestellt, stattdessen wird die Präsentation der allgemeinen kulturellen und ökonomischen Entwicklung der Gesellschaft verstärkt in den Vordergrund gerückt.⁴²⁶ Bei diesem Teil der Ausstellung nimmt die Zahl der ausgestellten Fotos und Grafiken deutlich zu, in den späteren Abschnitten so intensiv, dass die historischen Objekte dort von den Fotos und Grafiken fast völlig verdrängt werden. Bei diesen späteren Abschnitten, die zugleich die letzten Abschnitte dieser Ausstellung sind, handelt es sich inhaltlich nicht zufällig um die von den Aktivitäten der Kommunisten geprägte Geschichtsentwicklung. An dieser Stelle ähnelt das Präsentationskonzept dem

⁴²⁵ S. Qi Mei (齐玫): *Shoubo Xin Guan Beijing Tongshi Jiben Chenlie Ganwu, Gudu Beijing Lishi Wenhua Pian Ming-qing Bufen* 首博新馆北京通史基本陈列感悟—《古都北京-历史文化篇》明清部分 (Der Eindruck von der ständige Ausstellung der allgemeinen Geschichte Pekings im neuen Hauptstadt-museum – Die Abschnitte der Ming-Zeit und Qing-Zeit der Ausstellung mit Titel „Ancient Capital: Chapter on the History and Culture of Beijing“), in: *Shoudu Bowuguan* 2006b, a. a. O., S. 77–85.

⁴²⁶ S. Liu Gao (刘高), Zhu Kai (朱锴): *Beijing Jindaishi Zhanlan Qianyi* 北京近代史展览浅议 (Eine prägnante Diskussion über die Ausstellung der Geschichte der Neuzeit Pekings), in: *Shoudu Bowuguan* 2006b, a. a. O., S. 86–97.

der bereits untersuchten Geschichtsausstellung des Nationalmuseums stark, das heißt, diese Ausstellung ist zwar größtenteils von der Einhaltung der ehemaligen Regeln der sozialistisch revolutionären Geschichtsanschauung befreit, allerdings nicht bei der Darstellung der historischen Abschnitten, an denen die KPCh unmittelbar beteiligt war. Bei der Darstellung dieser Abschnitte der Geschichte gingen die Ausstellungsmacher offensichtlich äußerst vorsichtig vor, dabei berücksichtigten sie nicht nur die konventionellen ideologischen Gebote, sondern übernahmen dabei auch oft traditionelle politische Symbole und Narrationen von früheren Geschichtsausstellungen. Dies führt dazu, dass vertraute Figuren in der Geschichtsausstellung des Nationalmuseums, wie verbrauchte rote Flaggen und schlichte Petroleumlampen, hier wieder auftauchen, die angeblich von Parteikadern der KPCh während der harten Zeiten der Revolution benutzt wurden und hier als zeichenhafte Symbole der Hoffnung und Beweisstücke der Entstehungsmythen der KPCh dienen sollen (s. Abb. 52). Im vorherigen Kapitel über das Nationalmuseum wurde bereits geschildert, wie dieselben Objekte für denselben Zweck in der dortigen Geschichtsausstellung eingesetzt wurden. Anscheinend werden die Geschichtsschreibung und –darstellung dieser historischen Abschnitte von den Kulturinstanzen als eine äußerst wichtige Stellung betrachtet, die sie im Kampf um die kulturelle Hegemonie um jeden Preis halten müssen. Daher wollen sie die dafür mühsam konstruierten Mythensysteme und Symbolsysteme unbedingt beibehalten und sie durch unermüdliche Wiederholung bekräftigen. Insgesamt gesehen sind die hiesigen Darstellungen mit mythischem Charakter im Vergleich zum Nationalmuseum schon wesentlich weniger, nicht nur weil diese Abschnitte nur einen kleinen Anteil der gesamten Ausstellung belegen, sondern auch weil diese Darstellungen mit mythischem Charakter stark inkompatibel und unharmonisch mit den übrigen Teilen der Ausstellungen sind.⁴²⁷ Nicht zuletzt sind die Fotos von Mao und anderen Führern der KPCh auch hier präsentiert, und die Werke Maos sind ebenfalls an prominenter Stelle ausgestellt. Solche Objekte besitzen hier auch den Charakter von Ikonen und Reliquien. Während die letzten Abschnitte dieser Ausstellung stilistisch stark der Ausstellung „Der Weg des Wiederaufstiegs“ des Nationalmuseums ähneln, sollen sie auch dieselben politischen Botschaften wie die des Nationalmuseums vermitteln. Bei diesem Teil sind gleich zwei szenische Darstellungen in den hinteren Räumen installiert, in der ersten Darstellung geht es inhaltlich um die sog. Bewegung des 4. Mai. In einem dunklen Raum sind die historischen Szenen der damaligen studentischen Demonstration durch die Technik vom sog. Visual Reality Image dargestellt. Mithilfe der dadurch produzierten visuellen 3D-Effekte bekommen die Besucher den Eindruck, am historischen Ereignis selbst teilzunehmen. Die zweite Darstellung beinhaltet die Gründungszeremonie der Volksrepublik. Der dortige Bereich ist in einen größeren und einen kleineren Raum aufgeteilt. Im größeren Raum sind ein Mikrophon in der Mitte und zwei Salutkanonen auf beiden Seiten montiert, drei Projektoren werfen Filmszene über die Gründungszeremonie auf die drei Stellwände hinter den genannten Objekten. In der Mittelszene verkündet Mao vor dem Mikrophon die Gründung des neuen Staates, in den beiden Nebenszenen sehen die Besucher jubelnde

⁴²⁷ Vgl. Weigelin-Schwiedrzik 1984, a. a. O., S. 107f. „der ‚Mythos‘ von der glorreichen Vergangenheit wird zugunsten einer auf Rationalität und Effektivität begründeten Herrschaft relativiert, wenn auch nicht liquidiert.“ Diese Tendenz ist in den letzten Jahren immer deutlicher geworden.

Menschenmasse und eine Militärparade (s. Abb. 53). Durch eine derartige mediale Präsentation sollen die Besucher den Eindruck bekommen, dass sie diese Zeremonie gerade vor Ort miterleben. Insgesamt kann diese Inszenierung mit multimedialer Präsentationmethode die betreffenden historischen Gegebenheiten vielschichtiger und lebendiger als die statische Darstellung mit derselben szenischen Thematik im Nationalmuseum repräsentieren, obwohl die beiden Inszenierungen im Grunde derselben politischen Intention unterliegen und dieselbe politische Botschaft vermitteln sollten. Im kleineren Raum ist ein Miniaturmodell vom Dorf Tangshangcun (堂上村) zu sehen, das sich im Vorort von Peking befindet und in dem ein berühmtes revolutionäres Lied mit dem Titel „Mei you Gongchandang jiu mei you xin Zhongguo. (Ohne die kommunistische Partei würde es kein neues China geben. 没有共产党就没有新中国)“ geschrieben wurde. Auf den dortigen drei Stellwänden werden ebenfalls nebeneinander drei Filme gezeigt, die nach verschiedenen Aspekten die Vorbereitung der Gründungszeremonie zeigen. Die Intention der Verehrung Maos, der als Protagonist und Führer dieser Ereignisse hier intensiv dargestellt ist, und der Partei ist bei dieser Inszenierung mehr als deutlich.⁴²⁸

3.2.1.2 Zusammenfassung und abschließende Bemerkungen

Bei dieser Ausstellung ist gut zu beobachten, dass die Ausstellungsgestalter hauptsächlich zwei von den schon genannten vier Hauptformen der musealen Präsentation verwenden, und zwar Chronologie und Inszenierung, welche hier so miteinander kombiniert sind, dass sie sich bei der Geschichtsnarration gegenseitig verstärken können. Sie verschaffen gemeinsam einen abwechslungsreichen Rhythmus bei der musealen Wahrnehmung und erhöhen die Attraktivität der Präsentation deutlich. Im semiotischen Wahrnehmungskonzept dieser Ausstellung ist auf der denotativen Ebene vor allem zu erkennen, dass die ursprünglichen Gebrauchswerte und materiellen Funktionen der Exemplare von den Ausstellungsgestaltern meistens ernst genommen und bei der Präsentation auch informativ behandelt werden. Dieses Merkmal zeichnet sich auch dadurch aus, dass jedes historische Objekt in dieser Ausstellung in erster Linie immer für sich selbst steht und der Eigenwert jedes einzelnen Objektes auch von den Ausstellungsgestaltern überwiegend gleichberechtigt behandelt wird. Außerdem werden die speziellen Gebrauchsfunktionen der Objekte auch durch die bereits erwähnte hervorgehobene kulturelle Kontextualisierung bei den nebeneinander gestellten Objekten zusätzlich verdeutlicht, damit die Besucher die Gebrauchsfunktionen der Objekten anhand der Erkenntnis zur kontextuellen Verbindung zwischen den nebeneinander stehenden Objekten besser begreifen können. Auf der konnotativen Ebene besitzen die Exemplare meist eine Vielzahl von Dekodierungsmöglichkeiten, weil die Bildung der Kontextualisierung keineswegs von den Ausstellungsgestaltern bestimmt oder beschränkt wird, im Gegenteil: sie wird eher aktiv gefördert. Eine Objektgruppe, die durch eine Art inhalts-

⁴²⁸ S. Li Tiehu (李铁虎), Zhu Kai (朱锴): *Gudu Beijing, Lishi Wenhua Pian, Minguo Bufen Chenlie Shuping*《古都北京-历史文化篇》— 民国部分陈列述评 (Ancient Capital: Chapter on the History and Culture of Beijing – Der Kommentar über die Abschnitte der Republik-Zeit), in: *Shoudu Bowuguan* 2006b, a. a. O., S. 98–102.

bezogene Kontextualisierung gebildet wird, kann auch mit anderen Objektgruppen, die durch andere Kontextualisierungskonzepte gebildet werden, in weiteren verschiedenen kulturellen Kontexten stehen. Im zeitlichen Kontext können sie z.B. mit den anderen Objekten aus derselben Epoche in Verbindung gebracht werden, im Kontext der Objektfunktion können sie wiederum mit Objekten ähnlicher Funktion aus anderen Epochen in Zusammenhang stehen. Nicht zuletzt werden die konnotativen Möglichkeiten dadurch stark erweitert, dass die Besucher neue Kontexte durch eigenständig aufgebaute Verbindungen zwischen den einzelnen Gliedern der beiden historischen narrativen Linien zu konstruieren beginnen. Dabei können sie historischen Bezug auf eine andere räumliche Achse nehmen und z.B. dabei entdecken, dass Konfuzius und Sokrates fast in der selben Epoche lebten, die europäische Renaissanceepoche der Ming-Zeit Chinas zeitlich genau entsprach, und der Erfolg der westlichen Industrierevolution stark mit dem gleichzeitigen Niedergang der Qing-Dynastie kontrastierte. In ähnlicher Form kann jeder Besucher theoretisch seine eigene Lesart zu diesem multiperspektivisch gestalteten Geschichtsbild entwickeln.⁴²⁹ – Und das ist durchaus auch von den Ausstellungsmachern erwünscht. Der ehemalige Direktor des Hauptstadtmuseums Han Yong (韩永), der während des Entwurfs dieser Ausstellung gerade im Amt war, hat gesagt: „Warum interessieren sich die Besucher nicht für die Ausstellungen? Weil sie nicht wissen, welchem Zweck die historische Darstellung dient und welchen Sinn die Ausstellung besitzt.“ Um das Problem zu lösen, möchten die Ausstellungsgestalter durch die Gestaltung solcher historischen Darstellungen, die den Besuchern zahlreiche Lesemöglichkeiten und viele Freiräume der eigenen Interpretation zur Verfügung stellen, die Besucher motivieren, eigenständig nachvollziehbare Zusammenhänge zwischen einzelnen historischen Ereignissen und Objekten herauszufinden und zu begreifen. Damit die Besucher die Geschichte von einem breiten Blickwinkel aus erneut betrachten und das Interesse an Geschichte wiederentdecken können. In diesem Sinne wurden die Komplexität und Vielfältigkeit von Konnotationen in dieser Ausstellung wenig von vornherein begrenzt und reduziert, stattdessen überlassen die Ausstellungsgestalter meist den Besuchern die beinahe freie Auswahl der konnotativen Bedeutungen. Hier werden zwar auch semiotische Konzepte bei der Vermittlung eingesetzt, allerdings dienen die durch entsprechende Zeichenprozesse erzeugten Bedeutungen bei der Narration aber überwiegend als eine Art Ergänzung oder Verstärkung, das heißt, die ausgestellten Objekte werden dabei weder komplett noch endgültig auf einfache Zeichen reduziert, sondern gewinnen nur durch den Zeichenprozess zusätzliche Bedeutung und erweiterte Interpretanten, welche wiederum als neue Konnotationsmöglichkeiten behandelt werden können. Gleichzeitig gibt es hier, wie schon erwähnt, wesentlich geringere Darstellungen mit mythischem Charakter, weil die Ausstellungsobjekte meistens in erster Linie für sich selbst stehen und nicht als Bestandteil eines mythischen Mittelungssystems behandelt werden, um von den Ausstellungsmachern intendierte Aussage auf anderer Ebene und über welche anderen Bezugsobjekte zu machen. Somit bekommen die Besucher einen großen Handlungsraum bei ihrer musealen Wahrnehmung und Dekodie-

⁴²⁹ Vgl. Karl Heinrich Pohl: *Wann ist ein Museum „historisch korrekt“? „Offenes Geschichtsbild“, Kontroversität, Multiperspektivität und „Überwältigungsverbot“ als Grundprinzipien musealer Geschichtspräsentationen*, in: Olaf Hartung (Hrsg.): *Museum und Geschichtskultur. Ästhetik – Politik – Wissenschaft*, Bielefeld 2006, S. 273–286.

rung. Im Großen und Ganzen dominiert diese konnotative Ebene die museale Wahrnehmung und Auseinandersetzung mit den Exemplaren. Im Vergleich dazu spielt die Ebene der „Metakommunikation“ hier eher eine unauffällige Rolle. Ausgenommen der letzten Abschnitte der historischen Darstellung sind politisch und ideologisch orientierte Intentionen kaum zu bemerken, die wie schon erwähnt, bei älteren Geschichtsausstellungen der Volksrepublik oft vorzufinden sind. Hierbei sind die Ausstellungsmacher in ihren intendierten Botschaften sowie bei der Betonung der besonderen kulturellen Stellung und Bedeutung Pekings eher zurückhaltend, in der Regel sind die von ihnen vermittelten eigenen Intentionen nahezu unsichtbar. Die wenigen von ihnen gemachten Aussagen, die der Kategorie der „Metakommunikation“ zugeordnet werden können, sind ebenfalls zurückhaltend. Dabei heben diese Aussagen z.B. die „positiven“ Seiten und die nennenswerten kulturellen Errungenschaften in der Geschichtsentwicklung des Kulturraums Pekings hervor. Peking wird dabei als eine lebendige und „weltoffene“ Stadt und zugleich ein bedeutendes Kulturzentrum dargestellt, somit liefern die Ausstellungsmacher den Stadtbürger – die Hauptzielgruppe der Ausstellung – auch Gründe auf ihre eigene Stadt und eigene regionale Kultur stolz zu sein, damit sie auf dieser Basis ein wünschenswertes kulturelles Kollektivgedächtnis und anschließend eine kollektive Kulturidentität konstruieren können. Mit anderen Worten, während der Stolz auf die regionale Kultur und ein Patriotismus im engeren Sinne hier gefördert werden, soll alles dann dafür dienen, bei der Konstruktion einer lokalen kulturellen Identität der Stadt Peking ein soziales Zugehörigkeitsgefühl hervorzurufen, das wiederum eine Reihe von positiven Gefühlen, wie Geborgenheit, Heimatgefühl und Stolz, bei den Stadtbürgern wecken kann, während diese kulturelle Identität als „imaginäre kulturelle Entität“ gleichzeitig viele scheinbar ambivalente Eigenschaften besitzen muss, um vielfältige emotionale Bedürfnisse der Stadtbürger zu erfüllen.⁴³⁰ Genau deswegen müssen die hier dargestellten Kulturbilder Pekings gleichzeitig traditionsreich und fortschrittlich, einzigartig und weltoffen, ausgereift und frisch sein, damit jeder darin seine persönlich gewünschte Eigenschaft wieder finden kann. Für diese intendierte Botschaft haben die Ausstellungsmacher einerseits überwiegend lobende Worte für die Kultur Pekings benutzt, andererseits aber die „dunklen Seiten“ der Stadtgeschichte verborgen und eventuelle Kritik an ihnen vermieden. Somit sucht man hier vergeblich nach den Darstellungen von z.B. der mehrfachen Eroberung Pekings durch ausländische Armeen, der Kulturrevolution und dem „Tiananmen-Massaker“. In gewissem Sinne kann diese strategische erzieherische Haltung auch als eine Art Intention der Ausstellungsgestalter bezeichnet werden, die den metakommunikativen Charakter besitzt.⁴³¹ Dabei kann man beobachten, obwohl die Ausstellungsmacher bei der hiesigen Ausstellungsgestaltung inzwischen neue und lobenswerte Wege gehen, bleiben sie dabei doch der gegenwärtigen politischen und kulturellen Ordnung verhaftet, wobei keine konventionellen politischen Tabus angerührt werden.

⁴³⁰ Vgl. Stuart Hall: Rassismus und kulturelle Identität, Hamburg 1994; Thomas Meyer: Identitätspolitik: Vom Missbrauch des kulturellen Unterschieds, Frankfurt/M. 2002.

⁴³¹ Bei der Konstruktion eines Kollektivgedächtnisses gibt es immer einen Selektionsprozess der Erinnerungselemente, wobei die positiven Elemente normalerweise bewusst hervorgehoben werden, während die negativen Elemente vernachlässigt werden. Vgl. Aleida Assmann 2000, a. a. O., S. 22f.

Das Ziel der musealen Bearbeitung der hiesigen historischen Quellen ist vor allem, durch die Präsentation der verschiedenen historischen Materialien einen vollständigen Entwicklungsvorgang der regionalen Kultur und Geschichte zu rekonstruieren und repräsentieren. Die hiesige chronologische Narration unterscheidet sich von jener der bereits untersuchten Geschichtsausstellung des Nationalmuseums vor allem dadurch, dass der „rote Faden“ der hiesigen Narration weder die Bestärkung kommunistisch politisch-ideologischer Thesen noch eine Reihe von gezielt hervorgehobenen historischen Ereignissen darstellt, stattdessen wird überwiegend eine Art wissenschaftliche Forschungsperspektive betont. Die Präsentationen der materialen Beweisstücke und der darauf basierenden Geschichtserzählung soll dazu dienen, das allgemeine Niveau und die besonderen Merkmale der Kulturentwicklung widerzuspiegeln und nachzuweisen, anstatt die Richtigkeit welcher ideologischen Thesen zu untermauern. Dafür versuchen die Ausstellungsmacher durch die Konstruktion einer Art wissenschaftlicher Atmosphäre den Besuchern von der „Wissenschaftlichkeit“ und Zuverlässigkeit der musealen Aussagen zu überzeugen,⁴³² während hier vor allem archäologische und ethnologische Forschungsergebnisse vorgelegt werden, die sich meistens auf eine sachliche Ebene beschränken und zugleich überwiegend auf politische Botschaften verzichten. In diesem Sinne ähnelt diese Ausstellung in vielerlei Hinsicht denjenigen im vorigen Kapitel behandelten neuen konzeptorientierten Ausstellungen des Palastmuseums. Der Hauptunterschied zwischen dieser Ausstellung und jenen Ausstellungen des Palastmuseums ist vor allem, dass diese Ausstellung inhaltlich nicht nur ein einziges kulturelles Thema behandelt, sondern insgesamt zahlreiche Themen. Somit kann sie vielleicht als eine Art „Mega-Ausstellung“ betrachtet werden, die aus mehreren kleinen konzeptorientierten Ausstellungen besteht. Die Vielzahl von behandelten Themen und die besonderen doppelten narrativen Linien führen gemeinsam dazu, dass diese Ausstellung eine überaus offene Gesamtstruktur hat und zugleich reichliche konnotative Dekodierungsmöglichkeiten anbieten kann. Abgesehen von den letzten Abschnitten dieser Ausstellung nehmen die Ausstellungsmacher sich bei der Vermittlung der ideologischen Botschaften eher zurückhaltend aus, gleichzeitig konzentrieren sie sich auf die Wiedergabe der historischen „Realität“, deren Darstellung in erster Linie auf überprüfbaren wissenschaftlichen Forschungsergebnissen basiert. Daher soll die „wissenschaftliche“ Qualität der hiesigen musealen Arbeiten als die Hauptgarantie für die Zuverlässigkeit der dargestellten historischen „Realität“ dienen. Dabei werden zwar auch oft mithilfe ästhetischer Aufmachung inszenierte historische Szenarios eingesetzt, diese Methode dient aber vor allem nicht dazu, theatralische Atmosphäre zu schaffen und die Besucher emotional zu manipulieren, sondern sie soll in erster Linie durch ihren besonderen medialen Effekt die Interaktion mit den Besuchern verstärken und die Qualität ihrer musealen Wahrnehmung steigern, damit die Ausstellung bei den Besuchern unterhaltsamer und attraktiver wirken kann.

3.2.2 Die temporäre Ausstellung: „Das Gedächtnis der Stadt – das Zuhause der einfachen Bürger“

⁴³² Vgl. Böhme 2001, a. a. O., S. 60.

Beim zweiten ausgewählten Ausstellungsbeispiel handelt es sich um eine aus Anlass des Nationalfeiertags zwischen August und Oktober 2009 organisierten Ausstellung mit dem Titel „*Chengshi Jiyi – Baixing zhi Jia* (Das Gedächtnis der Stadt – das Zuhause der einfachen Bürger 城市记忆—百姓之家)“. In der Ausstellung thematisierten die Ausstellungsgestalter die historische Entwicklung der privaten Lebenssituation der normalen Bürger in Peking seit der Gründung der Volksrepublik. Ganz anderes als die meisten herkömmlichen Ausstellungen der Volksrepublik mit historischen Thematiken beschäftigt sich diese Ausstellung nicht mit bedeutender Geschichtsschreibung, die als Wissenskanon behandelt wird und im Sinne von Foucault als Machtinstrument der Aufrechterhaltung der hegemonialen diskursiven Ordnung dient,⁴³³ sondern die Ausstellungsgestalter richten ihre Aufmerksamkeit in erster Linie auf die heterogenen persönlichen Erfahrungen von Individuen, aus denen eine neue Art von Kollektivgedächtnis der Bürger konstruiert werden soll.⁴³⁴

3.2.2.1 Inhalt und Präsentationskonzepte

Bei dieser musealen Präsentation ist vor allem das nicht strenge Befolgen eines chronologischen Ordnungsprinzips bei der historischen Präsentation interessant, als auch das nicht Vorschreiben einer streng geregelten räumlichen Ordnung sowie fester Besichtigungsrouten, wie es bei den meisten herkömmlichen historischen Ausstellungen der Volksrepublik der Fall ist. Stattdessen herrscht hier fast eine Art „Zufallsprinzip“, jeder Besucher darf sich dabei frei entscheiden, an welcher Stelle er seine Besichtigung beginnt und was er genauer anschauen möchte. Gleichzeitig soll das Endergebnis seiner musealen Wahrnehmung durch seine eigene Wahl entscheidend beeinträchtigt werden. Die Ausstellung ist in drei Teile gegliedert, die aber nicht nach einer festen Reihenfolge geordnet sind. Stattdessen dient diese Teilung vor allem als eine Art Trennung oder Markierung von unterschiedlichen inhaltlichen und gestalterischen Prinzipien. Auch stehen die jeweiligen Ausstellungsräume dieser drei Teile nicht in einer bestimmten Reihenfolge, sondern sie sind miteinander verzahnt und über-

⁴³³ Vgl. Herbert Grabes, Margit Sichert: *Literaturgeschichten als Instrumente literarischer Kanonbildung und nationaler Identitätsbildung*, in: Günter Oesterle (Hrsg.): *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen: Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Göttingen 2005, S. 385, 388.

⁴³⁴ Der Einleitungstext dieser Ausstellung beinhaltet folgende Sätze, „*Chengshi ru ren, ta you ziji de shengming licheng, ...chengshi chuchu chongman zhe gupu fengyun yu xingui zhi qi de gengti. Chengshi ru ren, ta you ziji de jiyi, ... chengshi chuchu dou jicaile fasheng zai zheli de da xiao shijian he shenghuo zai zheli de da xiao renwu. Chengshi jiyi jiushi yixie suiran lingsui dan que you ji ke xun de jilu, ta de jilei xingchengle chengshi wanzheng de lishi. Jiu rang women cong xunchang baixing jia kaishi tanxun chengshi fazhan bianhua de guiji ba.* (Like a person, a city has its own track of life. ... Every corner in the city is full of renovation. Like a person, a city has its own memory. ...Every corner in the city records everything and everyone here. Memory of a city covers some record, fragmentary but traceable Accumulation of records forms complete history of city. Let's explore the tracks of development and change of the city just from common people's home. 城市如人, 她有自己的生命历程, ……城市处处充满着古朴风韵与新贵之气的更替。城市如人, 她有自己记忆, ……城市处处都记载了发生在这里的大小事件和生活在这里的大小人物。城市记忆就是一些虽然零碎但却有迹可循的记录, 她的积累形成了城市完整的历史。就让我们从寻常百姓家开始探寻城市发展变化的轨迹吧。)“ Mit alltäglicher Sprache und viel Emotion sprachen die Ausstellungsgestalter die Besucher direkt oder gar intim an, nicht als höher positionierte Erzieher, sondern als Freunde und Mitmenschen schicken sie den Besuchern eine freundliche Einladung, anstatt ihnen Befehle oder Anweisungen zu geben. Dabei kann man durchaus Anzeichen einer diskursiven Wandlung der musealen Botschaft und eines sozialen Rollenwechsels der Museumsmitarbeiter feststellen.

schneiden sich miteinander in so vielfältiger Art und Weise, dass dadurch zahlreiche Lesarten der musealen Botschaften durch unterschiedliche räumliche Kombinationen entstehen können.⁴³⁵ Hier werden vor allem zwei museale Präsentationsformen verwendet, und zwar die räumliche Inszenierung beim ersten und dritten Teil und die Komposition beim zweiten Teil.

Der Titel des ersten Teiles der Ausstellung heißt „*Jia de Xushuo* (Die Erzählung von Zuhause 家的叙说)“. Hier werden drei räumliche Szenarien aufgebaut, die die üblichen bürgerlichen Wohnräume aus verschiedenen Jahrzehnten darstellen sollen. Die drei Szenarien befinden sich jeweils in einem würfelförmigen Rahmen von derselben Größe, dessen vier Seiten wiederum von Wänden oder senkrecht gespannten Seilen umgeben sind, womit ein abgeschlossener Raum geschaffen wird, der einerseits visuell wie ein üblicher Wohnraum aussieht, andererseits aber auch den draußen stehenden Besuchern ausreichende Transparenz und Einblicksmöglichkeiten anbietet. Innerhalb solcher vereinheitlichter Räume sind drei Wohnzimmer rekonstruiert, die stilistisch repräsentativ für die jeweilige Epoche sind. Beim ersten Szenario handelt es sich um ein Wohnzimmer der 1960er und 1970er Jahre, welches mit verschiedenen Gebrauchsgegenständen aus dieser Epoche gefüllt ist und insgesamt wirklich wie ein funktionell gestalteter Wohnraum aussieht. Die ausgestellten Gegenstände stammen zwar nicht tatsächlich aus demselben Haushalt, dennoch sind sie miteinander gut im Einklang und können gemeinsam eine historische Aura hervorrufen. Zu den dortigen alltäglichen Gebrauchsgegenständen zählen z.B. alte Holzmöbel, Waschbretter, Waschbecken und Küchengeräte aus einfachen Materialien, eine alte Standuhr, Spiegel, Koffer und Fotorahmen, welche gemeinsam für eine Epoche der starken Materialknappheit sprechen (s. Abb. 54).⁴³⁶ Das einzige Elektrogerät dabei, das man vielleicht auch als den einzigen Luxusartikel bezeichnen kann, ist ein alter Schallplattenspieler, auf dessen Deckelinnenseite ein berühmtes Zitat von Marschall Lin Biao gedruckt ist. Bei der Ausstellungsgestaltung präsentieren die Gestalter hier weder idealisierte noch übertriebene Fallbeispiele. Stattdessen rekonstruieren sie die Szene eines derzeitigen „durchschnittlichen“ Haushalts, die im ersten Augenblick zwar ziemlich trivial zu sein scheint, aber keineswegs banal wirkt, weil eine derartige Ausstellungsgestaltung in der Volksrepublik bisher noch sehr selten ist. Dabei verzichten die Ausstellungsmacher auch bewusst auf jeglichen politisch intendierten Versuch, die betreffende Vergangenheit übermäßig zu verschönern oder strategisch zu mythologisieren. Aus einem versteckten Lautsprecher werden Tonaufnahmen des Rundfunkprogramms gespielt, das damals meist mit Lautsprechern in öffentlichen Räumen so laut übertragen wurde, dass man es fast überall hören konnte. Das Hinzufügen von Hintergrundgeräuschen hat einen wichtigen medialen Effekt: es verleiht diesem menschenleeren Raum wieder simulierte Lebensatmosphäre und verkürzte psychologische Distanz zwischen den Besuchern und dem musealen Raum.⁴³⁷ Der Grundton dieser

⁴³⁵ Scholze befürwortete Ausstellungskonzept mit offener narrativer Struktur und mehr aktiven Mitwirkungsmöglichkeiten der Besucher. S. Scholze 2004, a. a. O., S. 271.

⁴³⁶ Vgl. Scholze 2004, a. a. O., S. 194.

⁴³⁷ Ähnliche akustische Maßnahme ergreifen die Museumsmitarbeiter auch bei vielen anderen Orten des Museums. Z.B. spielen sie im Hof mit Bambusgarten im Untergeschoss die an verschiedenen Orten Pekings und zu verschie-

Epoche hieß Gleichmacherei und Vereinheitlichung, bei den Alltagsartikeln findet man nur geringe Spuren von Individualität. Deswegen können viele Besucher sich bei diesem Szenario gleich an die eigene frühe Lebensszene erinnern, weil sie damals auch genau die gleichen Gegenstände benutzten. Das zweite Szenario befindet sich schräg gegenüber vom ersten und soll ein Wohnzimmer der 1980er und 1990er Jahre repräsentieren. Im Vergleich zum ersten Szenario gibt es darin schon deutlich mehr moderne Gebrauchsgegenstände, neben den funktionalen Möbeln, wie Sofa und Schreibtisch, sind verschiedene Elektrogeräte und Haushaltsgeräte zu sehen, dazu zählen z.B. ein Kühlschrank und ein Ventilator, eine Waschmaschine, eine Klimaanlage, eine Nähmaschine, eine Wärmflasche, eine Thermoskanne, ein Kinderfahrrad sowie ein Wandkalender. Außerdem gibt es darin ein Akkordeon, das die erhöhte Qualität des Seelenlebens versinnbildlichen soll (s. Abb. 55). Als Hintergrundmusik werden damalige Poplieder abgespielt, mit denen auch der Autor selbst aufwuchs. Der Grundton dieser Epoche heißt „Reform und Erneuerung“, was durch einen deutlichen Generationswechsel der Gebrauchsgegenstände versinnbildlicht werden soll. Das dritte Szenario steht wieder schräg gegenüber dem zweiten und soll ein gegenwärtiges Apartmentzimmer in einem Hochhaus repräsentieren, welches stark futuristisch gestaltet und mit verschiedenen Designgegenständen gestaltet ist, die postmoderne Stilmerkmale besitzen und mit neuesten Technologien ausgerüstet sind (s. Abb. 56). Es gibt darin auch Fernsehen und Computer, welche als Symbol der Informationsgesellschaft dienen. Als Hintergrundmusik ist die aktuelle Popmusik Chinas gewählt. Der Grundton dieser Epoche heißt „Betonung der Individualität und Zukunftsorientierung“. Diese idealisierte Szenengestaltung wirkt insgesamt relativ realitätsfern und fantasievoll, sie kann daher als Wunschbild der utopischen Zukunft betrachtet werden. Bei diesem gesamten Teil gibt es keine Erklärungstexte für die einzelnen Exemplare, weil die Ausstellungsgestalter davon ausgehen, dass die Besucher solche normalen Gebrauchsobjekte problemlos wieder erkennen können. Um die ausgewählten zeitlichen und räumlichen Kontexte bei der Darstellung zu visualisieren, wurden die üblichen Objektbeschriftungen vermieden. Außerdem soll nicht durch Hinzufügung zusätzlicher Erklärungsschilder die Aura des simulierten Lebensraums beeinträchtigt werden. Es gibt allerdings für jedes Szenario jeweils einen kurzen Einführungstext: einen speziellen Hypertext, der den jeweiligen Grundton des Szenarios in fast lyrischem Stil beschreibt und dabei kaum sachliche Information liefert.⁴³⁸

Der Titel des zweiten Teils heißt „*Suiyue liu Hen* (Die hinterlassenen Spuren der Jahre 岁月留痕)“, dabei handelt es sich um drei kunstvoll gestaltete kompositorische Installationen, wobei die Ausstellungsexemplare in viele modularisierte kleine Rahmen gestellt sind, die wiederum scheinbar willkürlich durcheinander aufgehäuft oder in der Luft aufgehängt sind. Die Ausstellungsgestalter bezeichnen diese Installationen als eine „Metapher der Erinnerungssplitter“, die meistens in der menschlichen Gedankenwelt weit verstreut sind und oft untereinander zusammenhanglos zu sein scheinen.

denen Zeiten aufgenommenen Tonaufnahmen ganztägig ab, um das Stadtleben akustisch zu simulieren.

⁴³⁸ S. Heike Buschmann, *Geschichten im Raum, Erzähltheorie als Museumsanalyse*, in: Baur 2010, a. a. O., S. 167.

Genau so verteilen sich die Exemplare auch bei diesem Teil der Ausstellung in den einzelnen Rahmen und stehen unter keiner klaren Ordnung. Dieses spezielle Ordnungskonzept differenziert sich von konventionellen narrativen Strukturen und kann die Aufmerksamkeit der Besucher mehr auf die einzelnen Objekte lenken, denn „*Attention is directed to the individual objects rather than to any narrative in which they are embedded. Developed historical contextualization is largely absent.*“⁴³⁹ Um einen vollständigen Überblick der Präsentation zu gewinnen, müssen sich die Besucher ständig bewegen. Trotzdem kann man nicht vermeiden, dass einige Objekte übersehen und erst durch Zufall entdeckt werden. Dieser unkonventionelle Wahrnehmungsvorgang entspricht auch exakt dem flexiblen und dynamischen Charakter der Präsentationsform der Komposition. Die erste Installation befindet sich zwischen dem schon erwähnten ersten und dritten Szenario des ersten Teils der Ausstellung. Inhaltlich handelt es sich um die Darstellung von weiteren Gebrauchsgegenständen der 1960er und 1970er Jahre (s. Abb. 57). In diesem Sinne kann sie die Präsentation des ersten Szenarios inhaltlich ergänzen. Die modularisierten Rahmen haben die Gestalt eines formidentischen Würfels, deren zwei gegenüberstehende Seiten zur Besichtigung geöffnet sind. Alle Würfel sind knallrot, was die sinnbildliche Farbe der kommunistischen Revolution war und zugleich das politische Hauptmotiv dieser Epoche symbolisiert. Auf einer Seite des Würfels ist jeweils ein Erklärungstext angebracht, der die Exemplare innerhalb des Würfels behandelt. Die Inhalte solcher Erklärungstexte sind in erster Linie nicht eine präzise wissenschaftliche Erläuterung der Exemplare, sondern eher eine literarische Beschreibung der kulturellen Funktion und Bedeutung der Exemplare unter den damaligen historischen Bedingungen, wie auch schon bei den Einführungstexten oben der Fall war.⁴⁴⁰ Weil diese Erklärungstexte oft nostalgischen Charakter besitzen, können sie bei denjenigen Besuchern emotionale Resonanz erzeugen, die die beschriebenen Exemplare aus ihrem eigenen Leben kennen. Somit wird die psychologische Distanz zwischen den Besuchern und der Ausstellung durch diese fast familiäre Atmosphäre weiter verkürzt. Unter den Exemplaren befinden sich vor allem verschiedene normale Haushaltsgegenstände, z.B. Teedosen, Spielzeuge und Bilderbücher für Kinder, Spiegel, Medaillen, Verdiensturkunden, Wasserflaschen, eine Wärmflasche, ein Korb, Schuhe und Mützen, welche ausnahmslos starke Gebrauchsspuren zeigen. Interessanterweise gibt es hier wieder zwei Petroleumlampen, die aber nicht wie bei den vorher schon erwähnten musealen Darstellungen der Geschichte der KPCh im Nationalmuseum und Hauptstadtmuseum durch rhetorische

⁴³⁹ Clifford, a. a. O., S. 118.

⁴⁴⁰ Für einen Feuertopf aus Bronze mit der typisch regionalen Form steht z.B. folgenden Erklärungstext: „*Yanhan de dongtian neng chi shang yi dun retengteng de ‚Dong Lai Shun‘ huoguo, duiyu lao Beijing ren lai shuo shi zuihao de xiangshou. Shao yi lu tanshuo, wie zuo zai huoguo pang de ren jiu zhe tiaoliao shuan rou, gege mianhong-erchi, renao ji le. Dangran xianzai de huoguo gai yong dian hou, gengjia fangbian, ganjing, anquan. Ke lao Beijing ren jiu renwei na weidao yijing bu shi congqian de weidao le.* (Einmal im eiskalten Winter einen heißen Feuertopf vom Restaurant ‚Dong laishun‘ essen zu können, dies galt bei den alten Einwohnern Pekings als der höchste Genuss. Die Leute machten ein Kohlefeuer, saßen um den Feuertopf und aßen Fleisch mit Gewürzen. Sie bekamen dann rote Gesichter und die Stimmung war äußerst lebhaft. Nachdem man bei den heutigen Feuertöpfen Elektroenergie eingeführt hat, ist dies heute natürlich bequemer, sauberer und sicherer geworden. Aber die alten Einwohner Pekings meinen, dass der Geschmack des Feuertopfes jetzt schon lange nicht mehr mit dem ehemaligen Geschmack der alten Zeit vergleichbar sei. 严寒的冬天能吃上一顿热腾腾的“东来顺”火锅，对于老北京人来说是最好的享受。烧一炉炭火，围坐在火锅旁的人就着调料涮肉，个个面红耳赤，热闹极了。当然现在的火锅改用电后，更加方便、干净、安全。可老北京人就认为那味道已经不是从前的味道了。)“

Strategie mit revolutionären Legenden in Verbindung gebracht werden und daher auch keine mythische Aureole beinhalten, weil die Ausstellungsgestalter sie hier nicht als ein zeichenhaftes Dasein mit intendierter politischer Botschaft, sondern nur als einfache Gebrauchsgegenstände wie jeden anderen in dieser Ausstellung behandeln (s. Abb. 58). Bei der durch diese Objekte vermittelten zentralen Botschaft handelt es um die sachliche Widerspiegelung des damaligen normalen Lebensstandards. Im Übrigen gibt es hier noch ein besonders auffälliges Phänomen, dass unter den ausgestellten Exemplaren sich auch viele Gegenstände befinden, die unmittelbar auf die Kulturrevolution hinweisen können. Dazu zählen z.B. eine Mao-Büste aus weißem Porzellan, einige Emaille Becher und Emaille Teller mit revolutionären Parolen und Zitaten Maos, eine Tafel mit dem Kennzeichen von Roten Garden und eine damalige Militäruniform der Volksbefreiungsarmee, welche damals von Roten Garden meist getragen wurde (s. Abb. 59). Die Ausstellungsgestalter behandeln solche Objekte immer noch äußerst vorsichtig und verhalten sich bei der entsprechenden Vermittlung sehr zurückhaltend. Dabei geben sie entweder den Objekten überhaupt keinen Kommentar und Erklärungstext oder vermeiden umsichtig bei den einfachen Erklärungen jegliche unmittelbare politische Beurteilung. Das Wort „Kulturrevolution“ ist hier auch überhaupt nicht zu sehen. Mit anderen Worten, sie möchten zwar den Besuchern neue Anhaltspunkte für historische Erinnerung anbieten, gleichzeitig aber keine unkontrollierbare politische Kontroverse auslösen. Trotz solcher strategischen Überlegungen und Vorsichtsmaßnahmen haben die Ausstellungsgestalter sich mutig und geschickt mit diesem Tabuthema auseinandergesetzt und sich dabei darum bemüht, die betreffende historische Realität sachlich zu rekonstruieren, ganz anderes als bei der Geschichtsausstellung im Nationalmuseum, wo die Geschichte der Kulturrevolution bei der musealen Präsentation komplett weggelassen und verheimlicht wurde. Obwohl eine Ausstellungspräsentation aufgrund ihrer betreffenden diskursiven Rahmenbedingungen im Grunde immer fragmentarisch und nie in der Lage ist, die historische Realität vollständig wiederzugeben, ist es dennoch durch eine multidimensionale und multiperspektivische Präsentation möglich, die Realität wesentlich umfassender und sachlicher zu repräsentieren, wie es hier der Fall ist.⁴⁴¹ Wahrscheinlich ist dies das erste Mal, dass die Kulturrevolution als Ausstellungsinhalt in einem hochrangigen staatlichen Museum der Volksrepublik öffentlich behandelt und präsentiert wurde. Dieser Versuch mit Pioniercharakter wird in Zukunft seine historische Bedeutung erweisen. Auf der anderen Seite kann man durch diese Praxis erkennen, dass das von der hegemonialen Macht konstruierte Tabusystem heute schon längst nicht mehr so stabil ist, wie es nach außen vielleicht aussieht. Die ehemalige Abschreckungskraft des Tabusystems wird genau durch derartige taktische und vorsichtige Grenzüberschreitungsversuche Schritt für Schritt geschwächt.

Die zweite Installation befindet sich gegenüber dem ersten Szenario. Es handelt sich inhaltlich um die Darstellung weiterer Gebrauchsgegenstände der 1980er und 1990er Jahre (s. Abb. 60). Die einzelnen modularisierten Rahmen sind wabenförmig und blau gefärbt. Auf einer Seite eines Rahmens ist ein Erklärungstext zu sehen. Insgesamt

⁴⁴¹ Vgl. Scholze 2004, a. a. O., S. 270f.

wirkt die gesamte Atmosphäre dieser Installation lebensnah und entspannt, was durch grüne Pflanzenzweige und -blätter – eine Dekoration des Ausstellungsraums – noch verstärkt wird. Als ausgestellte Exemplare sind z.B. ein Tonbandgerät, eine Thermoskanne, eine Kamera, ein Telefon mit Wählscheibe, ein Spielzeugauto, eine Standuhr und Spardosen in Katzenform zu sehen. Viele Besucher können solche Gegenstände heute noch im eigenen Zuhause finden. Die dritte Installation befindet sich gegenüber dem dritten Szenario und ist die Darstellung von weiteren Gebrauchsgegenständen aus der Gegenwart (s. Abb. 61). Die modularisierten Rahmen haben die Form einer grünen durchsichtigen Kugel, die wie eine Wasserblase aussieht. Innerhalb der Kugeln befinden sich Exponate wie z.B. ein Laptop, ein Handy, eine Videokamera, Fast-food von McDonald's, Coca-Cola-Dosen, eine Manga Puppe, Kuscheltiere, Stöckelschuhe und Reiskocher. Auf den Kugeln sind keine Erklärungstexte angebracht, weil die Besucher mit den ausgestellten Alltagsobjekten gut vertraut sein sollen. Die Generationsunterschiede der Gebrauchsgegenstände zwischen den drei Installationen scheinen insgesamt überdeutlich zu sein. Wenn man aus semiotischer Perspektive die Verwendung der hiesigen Ausstellungsobjekte analysiert, kann man diese Objekte durchaus auch als Zeichen betrachten, die für die Versinnbildlichung der entsprechenden Epoche stehen. Weil solche Auswahl von Objekten für eine Objektchronologie eine signifikante temporale Codierung voraussetzt, „die einerseits mit den äußeren Formen oder Gestaltungsmerkmalen auf einen Zeitabschnitt deutlich Bezug nimmt oder sogar als Objekt oder Objektgruppe zum Symbol für eine bestimmte Zeit oder Datum geworden ist.“⁴⁴² Dabei können diese stilistischen Codierungen sogar eine noch wichtigere Rolle als die Codierungen der einfachen Objektfunktion spielen. Allerdings gibt es dabei das Problem, dass die eigentlichen Bedeutungen und Interpretanten dieser Zeichen überwiegend unklar bleiben, weil die Ausstellungsgestalter bei der musealen Präsentation dieser Objekte und den betreffenden Epochen weder eigene Beurteilungen abgeben noch konkrete Aussage machen. Hingegen präsentieren sie diese kulturellen Gegebenheiten als einfache historische Tatsache und bleiben dabei unkritisch. In diesem Sinne gibt es hier auf semiotischer Ebene nur einen unvollständigen Zeichenprozess, da der Abschnitt der Interpretanten überwiegend fehlt oder undeutlich konstruiert wird.

Der Titel des dritten Teils der Ausstellung heißt „*Hutong Qing Ying* (Die Visionen der Hutong-Gassen 胡同情影)“. Die Übergangszonen und Verbindungszonen zwischen den ersten zwei Teilen werden für diesen Teil als Ausstellungsfläche in Anspruch genommen. Die dadurch entstehenden kurvenreichen Zickzack-Laufwege sollen gleichzeitig die engen Hutong-Gassen in den alten Stadtvierteln Pekings metaphorisch simulieren. Innerhalb der „Hutong-Gassen“ ist eine grafisch simulierte dunkle Skyline Silhouette Pekings an die Wände angebracht und symbolisiert dadurch Lebensräume der Stadt. An manchen Stellen sind graue Ziegelwände stückweise konstruiert, wie sie in Hutong-Vierteln überall zu sehen sind. Auf den Wänden sind alte Briefkästen und Straßenschilder aufgehängt. Die dadurch entstehenden Raumarrangements kann man ebenfalls als museale Inszenierungen von alten Hutong-Gassen verstehen. Die ~~Ausstellungsexemplare dieses~~ Teils sind zum großen Teil Fotos, die die Lebensszenen

⁴⁴² Scholze 2004, a. a. O., S. 125.

stellungsexemplare dieses Teils sind zum großen Teil Fotos, die die Lebensszenen der Stadtbürger in verschiedenen Epochen darstellen und in chronologischer Reihenfolge auf der Wand aufgehängt sind. Für die Besucher gleicht die Besichtigung dieser Fotos fast einer Reise durch einen Zeittunnel, denn sie können eindeutig die Wandlungsprozesse der Kleidungen, Haarschnitte, Schmucksachen, Mimik und Aktivitäten der Menschen in den Bildern verfolgen, während die Bilder dabei von schwarz-weißen zu farbigen übergehen und die dargestellten Lebenssituationen der Menschen sich von eintönig zu vielfältig verändern. Ein großer Teil der Fotos stammt direkt aus verschiedenen privaten Haushalten, darunter insbesondere diejenigen Familienfotos, die fast jede chinesische Familie besitzt (s. Abb. 62). Diese Fotos können aufgrund ihrer Vertrautheit bei den Besuchern wesentlich stärkere Resonanz hervorrufen, als solche sorgfältig inszenierten „dokumentarischen Fotos“ in der Geschichtsausstellung des Nationalmuseums. Neben den Fotos sind einige relativ große Exemplare entlang der Wand verstreut ausgestellt, welche den simulierten historischen Räumen zusätzliche Aura hinzufügen sollen. Dazu zählen z.B. ein Friseurstuhl, ein Fotoapparat, ein Filmprojektor, ein Kinderwagen aus Bambus, ein Fahrrad und ein Motorrad. Viele dieser alten Objekte besitzen eine enge Innenbeziehung und können dadurch zusammen eine eigene Serie bilden. Dafür gibt es z.B. folgende exemplarische Kategorien: Zweiradfahrzeug, Telefon, Kamera, Radio, Fernsehen und Spielzeug. Bei jeder Kategorie gibt es in der Ausstellung viele Typen aus verschiedenen Epochen, welche jeweils zusammen eine komplette Entwicklungsgeschichte dieser Objektkategorie abbilden können. Allerdings müssen die Besucher durch eigenständige Erkundung die zerstreuten einzelnen Exemplare entdecken, um die vollständige Entwicklungskette der jeweiligen Serie zu konstruieren. Diese aktive Beteiligung der Besucher ist wohl auch von den Ausstellungsgestaltern beabsichtigt.

In dieser Ausstellung werden nicht nur vielfältige Präsentationsmethoden verwendet, sondern auch verschiedene Methoden des Raumarrangements. Im ersten Teil der Ausstellung gibt es vier simulierte Räume, die nach dem Vorbild des wahren Wohnraumes relativ treu nachgebildet sind; im zweiten Teil gibt es zahlreiche imaginäre Räume, die seelische Gedankenräume von Menschen simulieren; im dritten Teil gibt es untereinander eng verbundene narrative Räume, die den Wahrnehmungsvorgang der historischen Erzählung begleiten. Neben den drei Sorten von Räumen ist auf der Mittelachse der Ausstellungshalle ein großes Luftbild von Peking auf den Fußboden aufgebracht. Das Luftbild, das die Straßen und Gebäude um die Mittelachse Pekings präsentiert, wird von unten beleuchtet, damit die Besucher es von oben betrachten können. Die Besucher können darauf laufen und nach den ihnen vertrauten Ortschaften und Gebäuden suchen (s. Abb. 63). In der Tat machen dies viele von Ihnen mit Freude und Neugier. Eine derartige räumliche Darstellung Pekings kann durchaus als ein medialer Raum bezeichnet werden. Sie knüpft dabei einerseits an die musealisierte geographischen Räume Pekings an, andererseits können die Besucher dabei wieder durch eigene Vorstellung in den entsprechenden Außenraum versetzt werden. Somit verbindet dieser mediale Raum den musealen Raum und den realen Außenraum. Derartige vielfältige Räume überschneiden und beeinflussen sich gegenseitig, somit

können sie wiederum vielfältige mediale Effekte auslösen und die medialen Wahrnehmungen der Besucher wirkungsvoll bereichern.

3.2.2.2 Zusammenfassung und abschließende Bemerkungen

Bei den verwendeten musealen Dekodierungsverfahren und dem semiotischen Wahrnehmungskonzept unterscheidet sich diese Ausstellung von der schon erwähnten ständigen Geschichtsausstellung des Hauptstadtmuseums in mehreren Punkten. Auf der denotativen Ebene ist allerdings zu beachten, dass die ursprünglichen Gebrauchswerte und materiellen Funktionen der Exemplare hier in den Vordergrund gerückt sind. Solche gelieferten sachlichen Informationen sollen dazu dienen, die Wiedererkennbarkeit der Exemplare bei den Besuchern zu erhöhen und die entsprechende individuelle Erinnerung der Besucher zu wecken. In der Tat interessieren sich die Besucher auch in erster Linie für die Hinweise über die Gebrauchsfunktionen der Exemplare. Die Ausstellungsgestalter haben durchaus noch eine weitere Intention mit der Betonung solcher Gebrauchswerte: Als sie sich in der Ausstellungsvorbereitungsphase für diese in der bisherigen musealen Praxis Chinas „unkonventionellen“ Ausstellungsgegenstände entschieden, sahen sie bereits die aktuelle Notwendigkeit, den Umfang der bei der musealen Arbeit berücksichtigten Kulturobjekte stark zu erweitern. Das heißt, einerseits soll die allgemeine Geschichtsbeschreibung nicht mehr nur auf denjenigen Ereignissen und Gegenständen basieren, welche unmittelbar mit welchen aufgrund bestimmter Interessen strategisch hervorgehobenen „bedeutenden“ historischen Gemeinschaften oder Persönlichkeiten zu tun haben, sondern die Ereignisse und Gegenstände von normalen Menschen werden verstärkt beachtet und in den Vordergrund gestellt; andererseits werden nicht nur die Gegenstände aus der antiken Zeiten als wertvolle Kulturgegenstände angesehen, sondern umfangreiche Sammlungen von Gegenständen aus der nahen Vergangenheit bis zur Gegenwart werden zunehmend in der musealen Praxis als wichtige Kulturgegenstände betrachtet und aufbewahrt.⁴⁴³ Dieser Trend wird inzwischen auch als „Musealisierung der Gegenwart“ bezeichnet, wobei tendenziell immer jüngere und immer alltäglichere Dinge oder Phänomene als erhaltenswert und sogar in der Vorahnung des Ablaufs ihrer funktionalen Lebensphase bereits als bedeutsam bewertet werden.⁴⁴⁴ Den grundlegenden Gedanken, der hinter solchen Bemühungen steckt, äußert vermutlich der Geschichtswissenschaftler Hermann Lübbe: „[...] durch die progressive Musealisierung kompensieren wir die belastenden Erfahrungen eines änderungstempobedingten kulturellen Vertrauenschwundes“.⁴⁴⁵ Wenn man sich wieder an das quellenkritische Forschungsmodell von Tradition und Überrest oder das von *Objets souvenirs* und *Objets laissés* erinnert, dann fällt auf, dass die Ausstellungsmacher bei dieser Ausstellung sich vor allem mit

⁴⁴³ Vgl. Sharon Macdonald 2010, a. a. O., S. 56; John Falk, Lynn Dierking, Marianna Adams: *Living in a learning society: museums and free-choice learning*, in: Sharon Macdonald (Hrsg.): *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Blackwell 2006, S. 323–339.

⁴⁴⁴ S. Anja Wohlfromm 2002, a. a. O., S. 16.

⁴⁴⁵ Hermann Lübbe: *Die Aufdringlichkeit der Geschichte: Herausforderungen der Moderne vom Historismus bis zum Nationalismus*, Graz 1989, S. 29.

den historischen Quellen von Überrest und *Objets laissés* beschäftigen, während sie sich bei der vorher schon erwähnten ständigen Geschichtsausstellung überwiegend mit historischen Quellen von Tradition und *Objets souvenirs* auseinandersetzen.⁴⁴⁶ Diese Unterschiede führen auch unmittelbar zu den eingesetzten unterschiedlichen musealen Blickwinkeln und Dekorierungskonzepten der beiden Ausstellungen. Heute besitzen die Museen Chinas meistens nur sehr kleine Sammlungen von Gegenständen der Republikzeit und der Volksrepublikzeit. Das ist auch der Hauptgrund dafür, dass sie bei den historischen Ausstellungen, die sich inhaltlich mit der chinesischen Geschichte des 20. Jahrhunderts beschäftigen, oft zahlreiche Fotos und Grafiken einsetzen müssen; denn sie haben einfach keine ausreichenden historischen Objekte dieser Epoche in den eigenen Sammlungen. Inzwischen nehmen immer mehr Museumsmacher das Problem zur Kenntnis und vertreten die Ansicht, dass diese Vernachlässigung umgehend korrigiert werden sollte. In diesem Sinne schenken die hiesigen Ausstellungsgestalter nicht nur den Gebrauchswerten der Exemplare große Aufmerksamkeit, sondern auch deren kulturellen Werten. Auf der konnotativen Ebene besitzen die Exemplare meist beinahe unbeschränkte konnotative Möglichkeiten. Sie stehen in erster Linie mit den nebenstehenden Objekten in einem engen Kontext der kulturellen Zugehörigkeit. Die Möglichkeiten der zusätzlichen Kontextualisierung können noch durch den Einsatz der individuellen Lebenserfahrungen der Besucher beachtlich erweitert werden. Bei dieser Ausstellung kommt es häufig vor, dass eine Art improvisierte Führung von älteren Besuchern freiwillig übernommen wird. Dabei erzählen sie den jüngeren Besuchern, die relativ geringe Kenntnisse von den ausgestellten altmodischen Gegenständen haben, ihre privaten Lebenserfahrungen mit solchen Exemplaren, oft mitsamt ihrer individuellen Lebensgeschichte aus der Erinnerung. Unter solchen oft emotional geladenen Situationen nehmen die Besucher automatisch an der Ausstellung mit Eigeninitiative teil und entwickeln dabei auch ihre eigenen individuellen Lesarten und Dekodierungsmöglichkeiten.⁴⁴⁷ Diese Tatsache zeigt auch, dass die emotionalen Bedürfnisse der Besucher durch die nostalgische Atmosphäre geweckt und anschließend befriedigt werden. Im Übrigen können die von den Ausstellungsgestaltern hinzugefügten Anhaltspunkte auch weitere Möglichkeiten der Kontextualisierung liefern, wie die vorher schon erwähnte Innenbeziehung zwischen den Objekten, die zu einer bestimmten Serie gehören. Nicht zuletzt wird die Steigerung der Komplexität und Vielfältigkeit von Konnotationen in dieser Ausstellung weiter durch die Auflösung der strengen räumlichen und narrativen Ordnungen begünstigt. Auf der Ebene der „Metakommunikation“ ist vor allem zu bemerken, dass die Ausstellungsgestalter keine üblichen ideologisch orientierten Intentionen zu vermitteln versuchen; stattdessen versuchen sie eher, die Vergangenheit aus einer stark „mikrokosmischen“ historischen Perspektive zu betrachten und zugleich überwiegend aus zusammengesetzten *Objets laissés* erstellte Geschichtsbilder zu behandeln. Einerseits legen sie dabei deutlich größeren Wert auf die kulturellen Gegebenheiten des Alltagslebens der einzelnen gesellschaftlichen Individuen, die auch die Hauptzielgruppe bei dieser Ausstellung sind, andererseits ermutigen sie auch die Bürger selbst

⁴⁴⁶ Vgl. Gustav Droysen 1958, a. a. O., S. 37–83.; Thomas Thiemeyer 2010a, a. a. O., S. 76.

⁴⁴⁷ Vgl. Susan M. Pearce 1992, a. a. O., S. 219.

großen Wert auf eigene kulturelle Präsenz und Bedeutung zu legen und einander mehr kulturelle Beachtung zu schenken. Die Entscheidung der Ausstellungsgestalter über die Präsentation der einfachen Alltagsgegenstände ist durchaus nicht zufällig zustande gekommen, denn genau in unseren Erfahrungen aus der Lebenswelt des Alltags befindet sich diejenige mit unserer Wahrnehmung ständig verbundene Wirklichkeit, in der man allmählich eigene Weltanschauung entwickeln kann. Weil diese Wirklichkeitserfahrung selbst im Grunde genommen für jeden gleich ist, kann man durchaus versuchen, sich durch die Rückkehr in diese alltägliche Wirklichkeit selbst von Hemmungen der herkömmlichen mythischen Zeichensysteme zu befreien.⁴⁴⁸ Bei diesem Vorgang handelt es sich nicht nur um eine Wiederentdeckung der kulturellen Werte von denjenigen Gegebenheiten, die unter der frühen diskursiven Ordnung als trivial oder minderwertig betrachtet wurden, sondern auch um einen Prozess der Bildung der modernen Öffentlichkeit, wobei die Stadtbürger durch die Erhöhung des eigenen Ausbildungsniveaus immer mehr Mitspracherecht in der öffentlichen Sphäre für sich beanspruchen können.

Diese neue Orientierung der kulturellen Einstellung kann, wie schon erwähnt, auf eine große diskursive Wandelung unter der Flagge der Reform und Öffnung zurückgeführt werden, die gerade in China im Gang ist. Hier werden die Besucher auch ermutigt, aus eigenem Interesse Erkundungstouren selbstständig zu starten und daraus eigene individuelle Schlussfolgerung zu ziehen. Dabei werden freie kommunikative Zwischenräume für sie eröffnet, deren Rahmen nicht durch standardisierte Vorschriften und Interpretation festgelegt ist. Somit sind die Besucher sogar berechtigt, eigenständig neue „metakommunikative“ Ebenen zu entdecken und in die Ausstellung hinzuzufügen. Solche Versuche der Ausstellungsgestalter führten schließlich auch zum Erfolg; im Gästebuch der Ausstellung las der Autor Einträge von Besuchern, die dies verdeutlichen. Ein anonymes Besucher schrieb: „Ich hatte auch einen Kinderwagen aus Bambus, der aber leider verloren ging. Ich vermisse ihn sehr.“ Eine Besucherin mit Vornamen Jing notierte: „Ich habe das Gefühl, dass ich in meine Kindheit zurückgekehrt bin.“ Ein Besucher mit Nachname Song lobte: „(Die Ausstellung ist) sehr rührend und liebenswert, ich fühle mich wie im Frühlingswind.“ Ein Besucher mit Namen Li Cong beschrieb seinen Eindruck: „Bei jedem Umzug verlor ich immer viele alte Dinge. Nach der Besichtigung dieser Ausstellung verstehe ich, dass ich die alten Dinge, alte Freunde und alte Erinnerungen hochschätzen soll. Ich soll auch alle Sachen hochschätzen, die ich schon mal besaß und noch besitze.“ Solche Äußerungen der Besucher machen deutlich, dass sie mit der Ausstellungspräsentation während der Besichtigung eine enge emotionale Verbundenheit aufbauen. Sie sinken tatsächlich in die museale Atmosphäre tief hinein und sind zugleich ein dynamischer Bestandteil der musealen Kommunikation.⁴⁴⁹ Die Besucher denken und wirken während der Besichtigung aktiv mit, die intendierte Botschaft der Ausstellungsgestalter nehmen sie nicht nur wahr, sondern verinnerlichen sie auch. Ein derartiges Ergebnis der musealen Ver-

⁴⁴⁸ S. Jürgen Franzke 1988, a. a. O., S. 73; „Die Lebenswelt des Alltags ist folglich die vornehmliche und ausgezeichnete Wirklichkeit des Menschen.“ S. Alfred Schütz, Thomas Luckmann, Strukturen der Lebenswelt, Band 1, Frankfurt/M. 1979, S. 25.

⁴⁴⁹ Vgl. Heike Buschmann 2010, a. a. O., S. 208.

mittlung unterscheidet sich gründlich von dem bei der schon erwähnten Geschichtsausstellung im Nationalmuseum, wo die dortigen Besucher kaum aktiv in den musealen Kommunikationen beteiligt waren. Andererseits sind diese Nachrichten der Besucher auch Beweise dafür, dass die Ausstellungsgestalter die empfindliche Stelle der seelischen Aktivitäten der Besucher durch Erzeugung von affektiver Betroffenheit tatsächlich getroffen haben. Die Museumsmacher sind sich des Mangels der früheren historischen Ausstellungen bewusst, nämlich, dass die Ausstellungsmacher früherer Ausstellungen dem Besucher eine ideologische Erziehung aufzwingen und damit eher ein unangenehmes emotionales Gefühl im Besucher hervorriefen. In diesem Sinne handelt es sich bei diesem Reformversuch mit komplett neuer Ausstellungsmethode nicht nur um eine bahnbrechende Innovation, sondern auch um eine Berichtigung der ehemaligen Mängel, darunter vor allem eine Fokussierung auf den Erlebnischarakter einer Ausstellung, weniger der Bildung der Besucher. Angesichts der veränderten sozialen Bedingungen sind die Museen heute nicht mehr in der Lage, dem Besucher eine ideologische Erziehung beim Museumsbesuch aufzuzwingen: Sie wären für einen freiwilligen Museumsbesuch einfach nicht mehr genug attraktiv. Daher bleibt ihnen nichts anderes übrig, als das Interesse der Besucher für die Museen wieder zu erwecken, indem sie die Ausstellungen attraktiv, interaktiv, erlebnisreich und unterhaltsam gestalten.

Durch die schon erwähnten neuen medialen Präsentationsmethoden und Annäherungsstrategien versuchen die Ausstellungsgestalter nicht zuletzt auch die Aufmerksamkeit der Besucher auf die Ausstellung zu erhöhen. Weil die Aufmerksamkeit nach der Meinung von vielen Forschern, darunter auch Aleida Assmann, heute bereits als ein Leitbegriff des neuen Medienzeitalters und als die wichtigste Ressource der Informationsgesellschaft gilt, dürfen die Museen in China unter der aktuellen marktwirtschaftlichen Bedingung die Herausforderung dieser „Aufmerksamkeitsökonomie“ auch nicht mehr tatenlos hinnehmen.⁴⁵⁰ Um eine vorteilhafte Marktposition behaupten zu können, müssen die Museen sich darum bemühen, mit den anderen Museen und anderen kulturellen Institutionen zu konkurrieren und um diese knappe Ressource der Informationsgesellschaft, die Aufmerksamkeit des Publikums, hart zu kämpfen.⁴⁵¹ Aber wie kann man im Zeitalter der Informationsgesellschaft effektiv die Aufmerksamkeit des Publikums gewinnen? Assmann notiert dazu: „Was im Druckzeitalter die Absorption war, ist im Zeitalter der neuen Medien die Interaktion beziehungsweise die Immersion.“⁴⁵² „Multimedia“ und „Interaktion“ heißen hier die Zauberworte, die im jetzigen Zeitalter die Aufmerksamkeit eines Betrachters effektiv hervorrufen können. Entsprechend wird der Betrachter (Besucher) auch gefordert, sich während der Wahrnehmung deutlich aktiver zu verhalten. Dieses Erfolgsrezept kann ebenfalls durch die hiesige Praxis mit der Verwendung von multimedialen und interaktiven Präsentationsmethoden in der Ausstellung bestätigt werden. In diesem Sinne kann man wohl sagen, dass der Steigerungsversuch vom Aufmerksamkeitswert der Ausstellungen auch zu den aktuellen wichtigen Intentionen der Ausstellungsge-

⁴⁵⁰ S. Aleida Assmann: *Aufmerksamkeit im Medienwandel*, in: Christina Lechtermann, Kirsten Wagner, Horst Wenzel (Hrsg.): *Möglichkeitsräume: Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, Berlin 2007, S. 209.

⁴⁵¹ S. Hartmut John 2008, a. a. O., S. 15.

⁴⁵² Aleida Assmann 2007, a. a. O., S. 221.

stalter zählt. Neben der sorgfältigen Auswahl eines anziehenden Themas sollen die Ausstellungsgestalter vor allem auf das ästhetische Design der Ausstellung achten, das oft im Bruchteil einer Minute entscheidenden Einfluss darauf ausüben kann, ob die Besucher der Ausstellung Aufmerksamkeit schenken und anschließend in die Ausstellungshalle gelockt werden, oder im Gegenteil kein Interesse zeigen und überhaupt nicht eintreten möchten.

Die historischen Quellen werden hier so eingesetzt, dass durch die Präsentation von heterogenen Bruchteilen des Alltagslebens, die wiederum aus zahlreichen einzelnen Alltagsgegenständen nach verschiedenen Konzepten zusammengesetzt sind, eine „Musealisierung der Gegenwart“ oder „Musealisierung der unmittelbaren Vergangenheit“ inszeniert wird. Die historischen Quellen werden dabei meistens als unsystematisch zerstreute Bruchteile behandelt. Dabei versuchen die Ausstellungsmacher nicht, aus ihnen eine lineare und vollständige Geschichtserzählung zu konstruieren; stattdessen gibt es hier eine Art diffuse und lyrische Narration, die den Besuchern nur einen unscharfen historischen Rahmen anbieten kann. Anstatt eine konkrete Geschichtserzählung von der Ausstellung direkt abzulesen, müssen die Besucher während der Besichtigung ihre eigenen Erinnerung und Lebenserfahrungen mit der musealen Präsentation verknüpfen und auf dieser Basis jeweils eine individuelle Erzählung eigenständig konstruieren. Somit sollten aus diesen „unsortierten“ konfuse historischen Quellen unzählige individuelle Geschichtserzählungen von den Besuchern selbst produziert werden, welche sich trotz gewisser historischer Gemeinsamkeit dennoch voneinander stark unterscheiden. Einen vorgeschriebenen Leitfaden der Narration gibt es hier nicht. Somit bekommt diese Ausstellung eine äußerst offene Struktur, entsprechend haben die Besucher hier große Freiheit bei der musealen Interpretation. Hier werden auch kaum intendierte hegemoniale politisch-ideologische Botschaften vermittelt, hingegen herrscht überwiegend eine intime und familiäre Atmosphäre, die durch durchdachte ästhetische Aufmachung erzeugt wird. Obwohl die Ausstellungsmacher durch solche ästhetische Aufmachung affektive Betroffenheit bei den Besuchern hervorrufen und anschließend deren emotionalen Bedürfnisse befriedigen, handelt es sich bei dieser affektiven Betroffenheit aber vor allem um ihre persönlichen Gemütsbewegungen, wie Nostalgie oder Heimweh, welche kaum mit komplexen politischen Intentionen in Verbindung gebracht werden können. Dieses neue Ausstellungskonzept verrät auch eine wichtige Kursänderung in der Museumsarbeit: die Ausstellungsmacher orientierten sich nun weniger an den Wünschen der staatlichen Aufsichtsinstanzen, sondern eher an den Bedürfnissen der Stadtbürger. Dabei wird der gesellschaftlichen Existenz und Präsenz der Bürger eine starke Beachtung geschenkt. Dies kann durchaus als eine Reaktion auf den wachsenden Einfluss der privaten Sphäre und einer zunehmenden Individualität in der Gesellschaft begriffen werden. Nicht zuletzt könnte dies auch eine wichtige „metakommunikative“ Intention der Ausstellungsmacher sein. Diese besucherorientierte Strategie soll auch den „Markenkern“ des Hauptstadtmuseums bilden und das Hauptstadtmuseum von vielen anderen staatlichen Museen unterscheiden, wobei das Image der Serviceleistung eines

Museums wie die Marken beim Marketing angesehen wird.⁴⁵³ Eine weitere verborgene „metakommunikative“ Intention handelt sich eventuell darum, dass die Ausstellungsmacher durch derartige Ausstellungsgestaltung ebenfalls um die Gunst der Besucher buhlen. Dabei liegt der Unterschied zwischen dieser Ausstellung und der vorher erwähnten ständigen Geschichtsausstellung des Hauptstadtmuseums darin, dass hier durch die Aktivierung der privaten Erinnerung und sinnlichen Empfindlichkeit beim Besucher persönliche affektive Betroffenheit erzeugt wird und damit bei ihm ein emotionaler Eindruck hinterlassen wird, während bei der vorherigen ständigen Geschichtsausstellung vor allem das Kollektivgedächtnis behandelt und affektive Betroffenheit über den kollektiven Massenkörper der Menschengruppe im Kulturraum Pekings erzeugt wird. Durch die Präsentation einer überaus schlichten und scheinbar unverarbeiteten historischen „Realität“, die in viele kleine Bruchteile zersplittert und nicht systematisch geordnet ist, inszenieren und repräsentieren die hiesigen Ausstellungsmacher keine Erzählung einer allgemeinen historischen Wirklichkeit, sondern eher grobe Metaphern der alltäglichen Wirklichkeit, die in allegorischer und symbolischer Form vorgetragen wird. Anstatt den Raum der historischen Wirklichkeit mit hegemonialen Diskursen und Ordnungen zu besetzen und mit unter der Berücksichtigung machtstrategischer Überlegungen konstruierten Geschichtserzählungen auszufüllen, lassen die Ausstellungsmacher jedoch die Besucher selbstständig den Raum beliebig ausfüllen. Durch diese Methode wollen die Ausstellungsmacher auch die Aufmerksamkeit der Besucher auf eine triviale aber wesentlich „realere“ Wirklichkeit des Alltags lenken und gleichzeitig nicht vorschreiben, wie diese Wirklichkeit aussehen soll und wie sie erzählt werden soll. Dagegen ermutigen sie die Besucher, aus eigenen Lebenserfahrungen individuelle Antworten zu finden, anstatt eine konventionelle vereinheitlichte und hegemonial mythologisierte Geschichtswirklichkeit zu übernehmen. Insgesamt gesehen legen die Ausstellungsgestalter bei der hiesigen Ausstellungskonstruktion größten Wert auf die reale Dimension der musealen Präsentation, während die narrative Dimension inzwischen bewusst vernachlässigt wird und die funktionale Dimension neue Zielsetzung erhält, die nun überwiegend besucherorientiert ist und sich von der früheren politisch-ideologisch orientierten Zielsetzung unterscheidet.

3.3 Die „Kontaktzone“ des Hauptstadtmuseums

Die Kräfteverhältnisse und interaktiven Beziehungen zwischen den handelnden Subjekten innerhalb der hiesigen musealen Kontaktzone haben einen besonderen Charakter. Zunächst ist die besondere Rolle der administrativen Instanzen in der musealen Kontaktzone zu beachten. Die unmittelbare Intervision der zuständigen Kulturinstanzen gibt es im Hauptstadtmuseum bereits immer seltener. Während eines Interviews begründete der Abteilungsleiter Herr Qi derartige Entwicklungen dem Autor gegenüber folgendermaßen: Erstens gebe es z. Z. in den Kulturinstanzen Pekings immer

⁴⁵³ Vgl. Hartmut John 2008, a. a. O., S. 19.

mehr jüngere Beamte, die eine wesentlich bessere Ausbildung besitzen und meistens auch eine offene Einstellung gegenüber Reformen und Innovationen, womit sie die meisten Erneuerungsprojekte des Hauptstadtmuseums unterstützten. Zweitens fiel die neue Eröffnung des Hauptstadtmuseums in eine historisch sehr günstige Phase, nämlich die Phase der Vorbereitung für die Olympischen Sommerspiele 2008, als die Stadtregierung Pekings versuchte, die Stadt als eine moderne internationale Metropole zu präsentieren, wobei auch ausreichende moderne kulturelle Einrichtungen vorhanden sein sollten, die dem internationalen Standard entsprechen mussten.⁴⁵⁴ Vor diesem Hintergrund betrachtete die Regierung das neue Hauptstadtmuseum als ein Versuchsprojekt und Prestigeprojekt, entsprechend gewährte sie dem Museum neben umfassenden finanziellen und materiellen Förderungen auch verschiedene Sonderbehandlungen, und zwar mit dem Ziel, durch eventuelle Erfolge des Hauptstadtmuseums das Image der Stadt und nicht zuletzt auch das Image der Stadtregierung selbst zu steigern.⁴⁵⁵ Im Großen und Ganzen greifen die Instanzen momentan nur bei Ausstellungen mit klar politischen Themen in die Arbeiten der dortigen Museumsmitarbeiter noch direkt ein.

Wie stark das Hauptstadtmuseum sich durch solche umfangreichen Sonderbehandlungen von anderen regionalen Museen unterscheidet, lässt sich durch einen Vergleich mit einem weiteren Museumsbeispiel verdeutlichen. Das Museum der Salzförderungsgeschichte in Zigong (*Zigong Yanye Lishi Bowuguan* 自贡市盐业历史博物馆) wurde 1959 gemäß dem Vorschlag von Deng Xiaoping gegründet, um sich der Geschichte der lokalen Salzförderung zu widmen.⁴⁵⁶ Das Museum befindet sich bis heute in einer alten Versammlungshalle, die in der Qing-Zeit von den Salzhändlern gebaut wurde und eine Baufläche von ca. 3.000 qm besitzt. Dieses historische Gebäude hat zwar einen hohen architektonischen und künstlerischen Wert, für die Funktion als Ausstellungshalle ist es aufgrund der Eigenschaft der klassischen Bauten aber eher ungeeignet. Das Museum beherbergt bislang nur eine ständige Hauptausstellung, die die dortige technische Entwicklungsgeschichte der Salzförderung präsentiert. In der Ausstellung werden einige hundert Exemplare ausgestellt, während das Museum insgesamt über 10.000 Sammlungsstücke besitzt. Die Museumsmacher bezeichnen das Museum als ein Museum der technischen Geschichte oder der Industriekultur, somit sollte das Museum auch als das erste seiner Art in China gelten. Als eine kleine Stadt im Innenland gehört Zigong nicht zu den wirtschaftlich hoch entwickelten Regionen Chinas, und die lokale Regierung ist nicht in der Lage, das Museum finanziell

⁴⁵⁴ Ein Hauptziel der Veranstaltung der Olympischen Sommerspiele 2008 sollte sich um eine Selbstpräsentation und –inszenierung der chinesischen Nation vor der Weltöffentlichkeit handeln. S. Stefan Kramer 2004, a. a. O., S. 40.

⁴⁵⁵ Vgl. Han Yong (韩永), Zhu Kai (朱楷): *Shi Xi Bowuguan de Fazhan yu Shichang Yingxiao* 试析博物馆的发展与市场营销 (Ein Analyseversuch der Museumsentwicklung und des Marketing), in: *Shoudu Bowuguan* 2007, a. a. O., S. 125–139.; Du Ying (杜莹): *Qian Tan Zhenghe Yingxiao Chuanbo Guannian xia Shoudu Bowuguan de Yuning* 浅谈整合营销传播观念下首都博物馆的运营 (Eine prägnante Schilderung über den Betrieb des Hauptstadtmuseums unter der Idee der medialen Vermittlung durch das sog. Integrated Marketing), in: *Shoudu Bowuguan* 2007, a. a. O., S. 201–214.

⁴⁵⁶ Zigong ist eine bezirksfreie Stadt der Provinz Sichuan und hat eine sehr lange Geschichte der Salzförderung, mit der die örtliche Bevölkerung schon in der Östlichen Han-Dynastie begann. Im Laufe der Jahrhunderte wurden hier insgesamt über 13.000 Salzbrunnen gegraben. Ab der Mitte des 11. Jahrhunderts konnte man sehr tiefe Brunnen mit kleiner Öffnung anlegen und die Sole aus der Erde abpumpen. 1835 legte man dort den ersten über 1000 m tiefen Salzbrunnen der Welt an.

großzügig zu fördern. Außer den Angestelltegehältern kann das Museum kaum weitere Finanzmittel von der Regierung erwarten. Trotz eines Eintrittsgelds von 20 Renminbi-Yuan (ca. 2 Euro) wird die permanente Unterfinanzierung wegen der niedrigen Besucherzahl nicht durch diese magere Einkommensquelle gedeckt. Erst vor wenigen Jahren erhielt das Museum von der Regierung einen Zuschuss von ca. 5 Millionen Renminbi Yuan (ca. 500.000 Euro), um dessen ständige Ausstellung, die seit über zwanzig Jahren unverändert präsentiert wurde, zu erneuern und nebenbei das verfallene Museumsgebäude zu renovieren. Für die künftige Entwicklung des Museums gestalten die Museumsmacher zwar viele interessante Pläne, z.B. möchten sie ein modernes Museumsgebäude neben einem ehemaligen Salzbrunnen aufbauen, damit der Produktionsprozess vor Ort repräsentiert werden kann, aber wegen mangelnder Finanzmittel konnten diese Projekte nicht verwirklicht werden. Hoffnung wird mittlerweile in die boomende Tourismusökonomie gesetzt. 2007 nahm Zigong erfolgreich am von der UNESCO unterstützten Projekt „Global Geoparks Network“ teil, mit dem Plan des Baus eines Geoparks. In diesem Geopark soll das naturelle und kulturelle Erbe der Region – die Salzbrunnen und fossile Versteinerungen prähistorischer Lebewesen – präsentiert werden. Die Regierung möchte den Geopark als eine Art Selbstmarketing-Instrument benutzen und somit die örtliche Tourismusökonomie fördern. Die Museumsmacher möchten ihrerseits aber dadurch Investition erhalten, damit sie das lang ersehnte neue Museum endlich erbauen können. In diesem Beispiel spielt die vorher erwähnte Aufmerksamkeitsökonomie eine große Rolle, dabei müssen insbesondere kleine Museen für eine sichere Existenz und Zukunft innerhalb der regionalen Kulturszene um steigende Besucherzahlen und zuverlässige Finanzmittel hart kämpfen.⁴⁵⁷ In dieser Hinsicht bleibt das Hauptstadtmuseum mit dessen ausreichenden Finanzressourcen ein absoluter Einzelfall im Land.

Die Besucher im Hauptstadtmuseum unterscheiden sich von denjenigen des Palastmuseums in folgender Hinsicht: zum einen kommen sie hier meistens nicht als Touristen, die hauptsächlich ihre eigene einfache Neugier und Schaulust befriedigen möchten, sondern eher als „herkömmliche“ Museumsbesucher, die durch ihren Museumsbesuch ihr eigenes Wissen erweitern möchten; zum anderen haben die Besucher meistens ein relativ hohes Bildungsniveau, genau deswegen wollen sie auch freiwillig das Museum besuchen und sich dadurch weiterbilden. Der Autor traf dort oft Besucher, die im Museum Ausstellungsobjekte eingehend studierten, abzeichneten oder dabei Notizen machten (s. Abb. 64). In diesem Sinne hat das Hauptstadtmuseum auch das Konzept vom „Museum als außerschulischem Lernort“ in einer eigenen Weise umgesetzt. Hierbei hält das Museum Bildungsangebote bereit und neue Erkenntnisse können ständig weiter aufbereitet werden.⁴⁵⁸ Dieser museale Lernort unterscheidet sich von den vorher beschriebenen von den Kulturinstanzen gestalteten erzieherischen Museumsinstitutionen vor allem dadurch, dass die Besucher im Lernort frei entschei-

⁴⁵⁷ Vgl. Anja Wohlfromm 2002, a. a. O., S. 50.

⁴⁵⁸ S. Martin Schmidt: *Das magische Dreieck. Zur Einführung*, in: Heike Kirchoff 2007, a. a. O., S. 13.; Heide Hense: *Das Museum als gesellschaftlicher Lernort. Aspekte einer pädagogischen Neubestimmung*. Aus dem Nachlass Hrsg. von Gerd Koch und Angelika Schmidt. Frankfurt/M. 1985; Ellen Spickernachel, Brigitte Walbe (Hrsg.): *Das Museum. Lernort contra Musentempel*, Gießen 1976.

den können, was sie lernen möchten und was nicht, mit anderen Worten, hier können sie wesentlich autonomer und aktiver handeln. In der früheren erzieherischen Institution konnten die Besucher nur eine überaus passive Rolle einnehmen, wobei sie oft unbewusst durch ideologische Indoktrinierung manipuliert wurden. Während die westlichen Museen das Konzept von „Museum als außerschulischer Lernort“ einführen, änderte sich bei ihnen parallel die Bildungspolitik: Die frühere Einstellung, die sozialen Eliten und die Intellektuellen als die Hauptzielgruppe der Museen zu behandeln, betrachtete man als eine Art demokratisches Defizit und die Museen sollten stattdessen schichtübergreifend sozialen Akteuren geöffnet werden. Gemäß dieser neuen Kulturpolitik waren neu gestaltete Museen Dienstleistungsbetriebe öffentlicher Bildungsarbeit oder Lernorte „für die Beherrschten, um sich befreien zu können.“⁴⁵⁹ Beim Neubau des Historischen Museums in Frankfurt am Main in den 1970er Jahren wurde z.B. demzufolge eine „doppelte Demokratisierung“ des Museums praktiziert, wobei die Museumsmacher gleichzeitig auf eine Öffnung nach außen, zum lernwilligen Stadtbürger hin, und eine Demokratisierung nach innen, zur demokratischen Reorganisation des Museumsapparates, achteten. Das Leitbild dieser „demokratischen“ Bildungsorientierung beeinflusste damalige Museumsentwicklungspläne im Westen stark.⁴⁶⁰ Im Vergleich dazu sprechen die chinesischen Museumsmacher bei ihrem Kurswechsel zwar nicht von einer „Demokratisierung“ des Museums, befolgen jedoch im Endeffekt das Leitbild dieser neuen Bildungspolitik in erheblichem Maß. Während die Ausstellungen inzwischen zu Lern- und Erlebnisorten gestaltet und den Besuchern als Serviceleistungen der öffentlichen Kultureinrichtungen angeboten wurden, haben sich die pädagogischen und didaktischen Methoden der Ausstellungsgestaltung wie schon erwähnt auch verändert, wobei die Ausstellungsmacher tendenziell immer mehr auf die individuellen Bedürfnisse der Rezipienten achten. Andererseits sind die Besucher im Hauptstadtmuseum bereits meistens bei einem Besuch ausreichend qualifiziert, gemeinsam für eine angemessene Besichtigungsordnung im Museum zu sorgen, was man durchaus auch als Folge dieses Kurswechsels betrachten kann. Probleme mit Drängeleien und Lärm von den Besuchern, so wie es sich im Palastmuseum fast täglich abspielt, kommen hier fast überhaupt nicht vor. Weil diese neuen komfortablen Besichtigungserlebnisse von den hiesigen Besuchern selbst hochgeschätzt werden, sind sie auch dadurch stark motiviert, eine derartige Ordnung bewusst weiter zu bewahren.

In weiterer Hinsicht unterscheiden sich die Museumsmacher des Hauptstadtmuseums auch stark von denjenigen des Palastmuseums. Im Gegensatz zu einem eher missglücktem Annäherungsversuch an die Besucher und einer halbherzigen Öffentlichkeitsarbeit im Palastmuseum betrachten die Museumsmacher des Hauptstadtmuseums den Service für Besucher ernsthaft als die wichtigste Aufgabe und das höchste Gebot. Neben den verschiedenen medialen Serviceangeboten und kulturellen Veranstaltungen liefern die Museumsmacher noch weitere vielfältige Serviceangebote. Im Museum ist z.B. eine kleine Werkstatt extra für Kinder errichtet, wo sie traditionelle Kunsthandwerke unter der Betreuung der Museumsmitarbeiter praktizieren können (s. Abb. 65).

⁴⁵⁹ Frank-Olaf Brauerhoch: Das Museum und die Stadt, Münster 1993, S. 39.

⁴⁶⁰ S. Volker Kirchberg 2010, a. a. O., S. 240.

Außerdem werden auch Ausbildungskurse und Sommerlager mit kulturellen Thematiken regelmäßig für Schüler organisiert. Offensichtlich betrachten die Museumsmacher hier die Begriffe, wie „das Volk“ oder „die Bürger“, nicht nur als abstrakte Gegebenheit, sondern richten ihre Aufmerksamkeit auf einzelne Besucher, der jeweils als ein konkreter Akteur der Gesellschaft gleichberechtigt behandelt werden muss. Auch verstecken sich die Museumsmitarbeiter nicht hinter dem Schleier der Institution, vielmehr handeln sie ebenfalls als gesellschaftliche Individuen und suchen unmittelbaren Kontakt mit den Besuchern. Der Autor konnte beobachten, dass die Mitarbeiter während der Führung keineswegs standardisierte Erläuterungstexte auswendig wiederholten, sondern ständig mit den Besuchern kommunizierten, verschiedene unerwartete Fragen beantworteten und die Ausstellung in ihrer jeweiliger individuellen Art und Weise interpretierten. Die von der Parteiführung der KPCh propagierte Idee von der sog. „Orientierung am Menschen“ wird hier in einem gewissen Sinne tatsächlich umgesetzt. Allerdings haben die Museumsmacher hierbei eine andere Lesart als die Parteiführung. Die Museumsmacher nehmen die Aufgabe, die aktuellen kulturellen Bedürfnisse des Publikums zu befriedigen, tatsächlich als einen zentralen Maßstab ihrer Arbeit. Diese neue Orientierung führt zum Ergebnis, dass die von den Mitarbeitern des Nationalmuseums noch als langfristige Perspektive vorgestellten Serviceleistungen bereits zum großen Teil im Hauptstadtmuseum verwirklicht sind. Nach der neuen Eröffnung erntete das Hauptstadtmuseum innerhalb nur weniger Jahre viel öffentliches Lob und genoss hohe Beliebtheit und Popularität unter den Stadtbürgern. Dies ist sicherlich die beste Auszeichnung für die bisherigen Anstrengungen der dortigen Mitarbeiter. Das Hauptstadtmuseum, das sein Publikum bedingungslos respektiert und hochschätzt, wird dadurch andersherum auch von seinem Publikum respektiert und hochgeschätzt. Durch dieses Ergebnis nimmt das Hauptstadtmuseum landesweit eine führende Position bei musealer Serviceleistung ein.⁴⁶¹ Im Großen und Ganzen kann man feststellen, dass die gewünschte intime Beziehung und enge Verbundenheit zwischen Bürgern und Museum, welche bei dem Nationalmuseum und dem Palastmuseum noch zum großen Teil fehlt, sich beim Hauptstadtmuseum positiv entwickelt hat. Dabei entwickelt sich beim Hauptstadtmuseum der Rollenwechsel des Museums vom Erzieher zum Dienstleister konstant weiter und folgt zugleich auch der Tendenz zu einem zunehmenden Mitspracherecht der privaten Akteure der Gesellschaft im Land.

Innerhalb dieser musealen Kontaktzone sollte man auch nicht die kulturellen Einflüsse aus dem Ausland ignorieren. Wie schon erwähnt, wurden bei der Bauplanung und den Ausstellungskonstruktionen des Hauptstadtmuseums häufig ausländische Fachkräfte eingesetzt, die nicht nur neue Techniken und Designs einbrachten, sondern auch neue museale Ideen und Arbeitsphilosophien. Sie sind wichtige Faktoren in der Museumsarbeit, weil sie entscheidenden Einfluss auf das Arbeitsziel und die Funktionsweise eines Museums ausüben. Als bestes Beispiel des Einflusses einer ausländischen Fachkraft kann die Arbeit von Yim Shui Yuen (严瑞源 Yan Ruiyuan) – der ehemalige

⁴⁶¹ Vgl. Dorothee Dennert, Helena von Wesebe: *Direkte Kommunikation mit dem Besucher – Struktur und Aufgaben eines Besucherdienstes*, in: Bernd Günter, Hartmut John (Hrsg.): *Besucher zu Stammgästen machen! Neue und kreative Wege zur Besucherbindung*, Tagungsband zur gleichnamigen Veranstaltung des Fortbildungszentrums Abtei Brauweiler/Rheinisches Archiv- und Museumsamt, Bielefeld 2000, S. 61.

Direktor vom Hongkonger Heritage Museum – dienen: Er wurde vor wenigen Jahren nach Peking als Vizedirektor des Hauptstadt museums berufen. Neben seiner Arbeit im Hauptstadt museum leitete Yim in Peking noch verschiedene Ausbildungskurse für Museumsmitarbeiter und bot ihnen dabei Fachunterricht für Museumsarbeit an, der sich inhaltlich überwiegend an der Theorie und Praxis der westlichen Museen orientierte. Viele Museumsmitarbeiter besuchten bei Erkundungsreisen auch ausländische Museen und sammelten vor Ort neue Erkenntnisse. Der ehemalige Museumsdirektor Han Yong nahm selbst an einem von amerikanischen Stiftungen geförderten Austauschprogramm in den USA teil. Durch die ausländischen Vorbilder bekamen die Museumsmitarbeiter so immer neue Inspirationen für ihre eigene Museumsarbeit. Besonders beeindruckt zeigten sie sich bei diesen Auslandsreisen von der engen Verbundenheit zwischen Publikum und Museum. Auf Basis solcher neu gewonnenen Erkenntnisse setzten sie sich ein neues Arbeitsziel: sie wollten den einheimischen Besuchern genau so umfassende oder sogar noch bessere Serviceleistungen wie die ausländischen Museen anbieten. Ein Vorhaben, das sich auch in dem Motto des Museums – „*Guoji xianjin, guonei yiliu* (Weltweit fortschrittlich, landesweit erstklassig 国际先进, 国内一流)“ widerspiegelt.⁴⁶² Bei der internen Verwaltung ergriffen sie auch Reformmaßnahmen und bildeten dabei z.B. eine Projektstruktur nach Vorbild des westlichen Projektmanagements und Kuratorensystems für die Ausstellungsorganisation und setzten diese auch mit Erfolg um. Das alte Verwaltungsmodell „drei Abteilungen und ein Büro“ gaben sie komplett auf. Auch soll das Museum nicht alle Aufgaben nur aus eigener Kraft erfüllen, stattdessen soll das Museum den Regeln der Marktwirtschaft folgen und mit verschiedenen externen Fachunternehmen eng kooperieren.⁴⁶³ Die erfolgreichen Erfahrungen, die das Hauptstadt museum heute in der Museumszene Chinas so auffällig machen, können fast immer auf die aus dem Ausland eingeführten und anschließend gemäß der einheimischen Bedingungen geschickt umgesetzten Techniken und Maßnahmen zurückgeführt werden. Sowie Clifford sagte: „*In the twentieth century, museums have been central to the production and consumption of 'heritage' in a dizzying range of local, national, and transnational contexts*“.⁴⁶⁴ Ähnliche kulturelle Erscheinungen sind auch in China zu beobachten, daher müssen die chinesischen Museumsmacher heute ebenfalls unter den aktuellen Bedingungen der internationalen kulturellen, politischen und ökonomischen Interaktionen unausweichlich im transnationalen Kontext handeln, sich an international gültigen Maßstäben orientieren und somit in verschiedenen Formen an dem aktuellen Globalisierungsprozess teilnehmen. Bei diesem Vorgang der dynamischen transnationalen Interaktion und transkulturellen Kommunikation scheinen solcher internationale Wissenstransfer und Erfahrungsaustausch als praktische Handlungsmethode nicht nur wirkungsvoll, in gewissem Sinne sogar auch unabdingbar zu sein. In diesem Sinne kann man das Hauptstadt museum durchaus als ein Erfolgsbeispiel des internationalen Kulturaustauschs und Erfahrungstransfers in der heutigen Museumsszene Chinas bezeichnen. Im Vergleich dazu erscheinen die Defizite bei der Aufnahme und Umset-

⁴⁶² Vgl. Martin Schmidt 2007, a. a. O., S. 21.

⁴⁶³ Vgl. Niu Zhaolin (牛兆林): *Bowuguan Cezhanren Chu Tan* 博物馆策展人初探 (Eine unreife Forschung über den Museumskurator), in: *Shoudu bowuguan* 2007, a. a. O., S. 175–187.

⁴⁶⁴ S. Clifford, a. a. O., S. 214.

zung der ausländischen Erfahrungen im Palastmuseum deutlich.

Weil für die Museumsmacher das Hauptstadtmuseum klar als städtisches Museum definiert ist und sie sich damit überwiegend auf die Aufbewahrung und Vermittlung der regionalen kulturellen Gegebenheiten konzentrieren, beschäftigen sie sich nicht intensiv mit den Zielsetzungen der bereits untersuchten staatlichen Museen der Volksrepublik, wie mit der Hervorhebung des allgemeinen Patriotismus und der nationalen kulturellen Identität. Somit sind sie nicht gezwungen, der Konvention zu folgen, sondern haben die Freiheit, einen eigenen Weg zu finden.⁴⁶⁵ In der Aufbewahrung und Darstellung von konkreten kulturellen Gegebenheiten und konkretem kulturellen Gedächtnis der einzelnen Stadtbürger finden die Museumsmacher die neuen Träger einer möglichen kulturellen Identität, die zugleich heterogene Merkmale aufweist. Dieser neue Blickwinkel kann eine Art Kettenreaktion auslösen, da man durch die Bearbeitung und Präsentation der kulturellen Gegebenheiten der gesellschaftlichen Individuen, die im Grunde nichts anderes als die Besucher selbst sind, feststellen kann, dass eine homogene nationale kulturelle Identität eigentlich nur eine imaginäre Erfindung ist. Hat der Besucher diese Erkenntnis erlangt, beginnen die konventionellen kulturellen Diskurse über Nationalismus und Patriotismus, die in erheblichem Maße auf mythischen Erzählungen basieren, gleich zu wackeln.⁴⁶⁶ Daher wählen die Museumsmacher hier eine pragmatische Strategie aus: sie definieren keine kollektive kulturelle Identität vor, die alle kulturellen Eigenschaften einer willkürlich vorgegebenen Gemeinschaft perfekt umfasst, sondern beschränken sich bei der musealen Präsentation auf die Darstellung einer umfangreichen kulturellen Gegebenheiten dieser Gemeinschaft, aus der dann eventuelle kulturelle Identitäten selbst entstehen, die aber in der Regel keineswegs mit wenigen knappen Stichwörtern zusammengefasst werden können.⁴⁶⁷ Mit anderen Worten, die sog. kollektive kulturelle Identität wird nicht mehr vom Museum selbst vorgegeben, stattdessen wird diese Identität von im Museum aktiven und durch das Museum aktivierten öffentlichen Akteuren der Gesellschaft dem Museum angetragen.⁴⁶⁸ Durch solche aktive Anteilnahme der verschiedenen sozialen Akteure wird die museale Kontaktzone zum öffentlichen Raum, in dem auch verschiedene Vorstellungen über alle möglichen kollektiven Identitäten aufeinanderprallen und dabei öffentliche Diskussionen und Debatten auslösen können. Durch eine derartig dynamische Konfrontation können sich die persönlichen Identitäten der beteiligten Akteure in der musealen Kontaktzone weiter entwickeln und anschließend auf verschiedenen lokalen und regionalen Ebenen neue kollektive Identitäten bilden.⁴⁶⁹ Bei diesem Rollenwechsel des Museums kann man auch eine Tendenz der Machtverschiebung beobachten, wobei die identitätsbildenden Diskurse, die frü-

⁴⁶⁵ Vgl. Kirk A. Denton 2007, a. a. O., S. 35.

⁴⁶⁶ Dieser Vorgang ist zugleich ein Prozess der Entmythologisierung des Museums. Vgl. Jürgen Franzke 1988, a. a. O., S. 80.

⁴⁶⁷ Vgl. Nicola Spakowski: Helden, Monumente, Traditionen. Nationale Identität und historisches Bewusstsein in der VR China, Hamburg 1999, S. 67; Prasenjit Duara: *De-Constructing the Chinese Nation*, in: Australian Journal of Chinese Affairs, No.30, July 1993, S. 8f.

⁴⁶⁸ Vgl. Ivan Karp: *Introduction: Museums and Communities: The Politics of Public Culture; On civil Society and Social Identity*, in: Ivan Karp 1992, a. a. O., S. 1–18; Vgl. Jürgen Franzke 1988, a. a. O., S. 77f.

⁴⁶⁹ Vgl. Ivan Karp: *On Civil Society and Social Identity*, in: Ivan Karp 1992, a. a. O., S. 21.

her überwiegend von den administrativen Instanzen geführt wurden, von nun an allmählich von den gesellschaftlichen Individuen dominiert werden. Diese Machtverschiebung kann wieder durch eine Art Kettenreaktion zur Grenzverschiebung zwischen der staatlichen administrativen Sphäre, der öffentlichen Sphäre und der privaten Sphäre führen, welche eventuell einen Wandel von einer von der hegemonialen Staatsmacht dominierten absolutistischen Gesellschaft zu einer künftigen Zivilgesellschaft auslösen könnte, die wiederum von einer zunehmend von privaten Akteuren dominierten „Öffentlichkeit“ maßgeblich gesteuert werden soll.

3.4 Strukturmerkmale der sozialen Dynamik im Spiegel des Hauptstadt museums

An der Machtkonstellation in der hiesigen musealen Kontaktzone, welche das Kräfteverhältnis zwischen den beteiligten gesellschaftlichen Akteuren zur Schau stellen kann und zugleich ein dynamischer Prozess ist, lässt sich beobachten, wie eine neue Form der Öffentlichkeit mit dem musealen Produktionsprozess einhergeht, wobei die verschiedenen gesellschaftlichen Akteure an der ästhetischen und diskursiven Produktion beteiligt sind. Die diversen sozialen Positionen und Interesse solcher gesellschaftlichen Akteure liefern Stoff für die aktuellen diskursiven Debatten und Auseinandersetzungen, welche wiederum Fundamente zur neuen Öffentlichkeit legen können.⁴⁷⁰ Bei der hiesigen musealen Praxis sind wesentlich heterogenere gesellschaftliche Akteure bei den Produktionsprozessen von kollektiven Gedächtnissen und kulturellen Bedeutungen beteiligt, als vor der Einführung der Reform- und Öffnungspolitik. Dabei können die Museen als wichtige „Schauplätze der Aushandlungsprozesse“ dienen, wo „kulturelle Identität über Repräsentation verhandelt“ und anschließend immer wieder erneut definiert werden sollte.⁴⁷¹

Die lokalen Bürger oder das regionale „Volk“ haben in der Regel ein wesentlich klarer definierbares Profil und mehr handfeste gemeinsame kulturelle Eigenschaften, daher können sie auch relativ leichter eine gemeinsame kulturelle Identität vorweisen als das sehr stark heterogene nationale „Volk“ in einem großen Land wie China.⁴⁷² Aus einem ähnlichen Grund scheint die Konstruktion einer modernen Öffentlichkeit auf der lokalen oder regionalen Ebene auch leichter zu sein als auf der nationalen Ebene, weil eine lokale oder regionale Öffentlichkeit sich wie schon erwähnt leichter über ihre kulturellen und sozialen Gemeinsamkeiten definieren und somit auch leichter gemeinsames Interesse im lokalen Sozialleben feststellen kann. Manche Wissenschaftler sind der Meinung, dass eine moderne Zivilgesellschaft fast ausschließlich auf der lokalen oder regionalen Ebene realisierbar sei, weil es hier einerseits relativ wenig staatliche Intervention und andererseits mehr Handlungsräume für die privaten

⁴⁷⁰ S. Katrin Pieper: *Resonanzräume: Das Museum im Forschungsfeld Erinnerungskultur*, in: Baur 2010, a. a. O., S. 202

⁴⁷¹ Ebd.

⁴⁷² Vgl. J. P. Dickenson: *Nostalgia for a Gilded Past? Museums in Minas Gerais, Brazil*, in: Kaplan 1994, a. a. O., S. 236.

Individuen gibt.⁴⁷³ Eine derartige Zivilgesellschaft muss wiederum auf der Basis einer im weitesten Sinne demokratisierten öffentlichen Sphäre aufgebaut werden. Es gibt heute zwar bereits Anzeichen für die Sprosse einer möglichen Zivilgesellschaft in der Volksrepublik, die allerdings aber noch schwach und instabil zu sein scheinen. Deshalb ist die „Gesellschaft der Individuen“ oder die private Sphäre in der Volksrepublik momentan noch längst nicht in der Lage, als eine gut organisierte Interessengemeinschaft den Staat herauszufordern. Selbst bei der letzten großen Auseinandersetzung im Jahre 1989 zeigte sich dieser blutige Zwischenfall nicht als frontaler Konflikt zwischen der Gesellschaft der privaten Individuen und dem Staat, sondern eher als zahlreiche unorganisierte und unkoordinierte einzelne Krawalle, die oft spontan begonnen und planlos fortgesetzt wurden.⁴⁷⁴ Selbst der akademische Begriff der Zivilgesellschaft befindet sich in China momentan noch in einer frühen Entstehungsphase, demzufolge gibt es dafür verschiedene uneinheitliche Ausdrucksformen auf Chinesisch, dazu zählen z.B. „*gongmin shehui* (公民社会)“, „*shimin shehui* (市民社会)“ oder „*minjian shehui* (民间社会)“, welche allerdings von deren Benutzern oft ganz unterschiedlich begriffen und interpretiert werden. Trotz solcher starken begrifflichen Unklarheit wurden solche Ausdrucksformen bereits von chinesischen Intellektuellen als populäre Stichworte in aktuellen akademischen Diskussionen eingeführt, allmählich haben sie auch Zugang zum aktuellen öffentlichen Diskurs gefunden. Durch unermüdlichen Appell und Ansporn von immer mehr einheimischen Intellektuellen haben sie durchaus gute Chance, um im nächsten Schritt eine allgemein anerkannte klare Definition zu erhalten und sich anschließend als öffentlicher Diskurs zu etablieren.⁴⁷⁵

Die privilegierten Standorte und symbolischen Raumanordnungen der großen nationalen Museen tragen oft dazu bei, kulturelle Hegemonie heranzuziehen und die statusniedrige Bevölkerung auszuschließen. Im Vergleich dazu schaffen die städtischen und regionalen Zentralmuseen aber aktiv und „manifest Räume der Ausübung von Zivilgesellschaft, latent aber Treffpunkte für exkludierende (politische) Netzwerke, weil hier Mitglieder exkludierender Teilöffentlichkeiten distanzlos miteinander kommunizieren können.“⁴⁷⁶ Solche Museen können leichter enge Verbindung mit dem Publikum ihres lokalen Einzugsgebietes aufbauen und die Etablierung und Weiterentwicklung der dortigen Teilöffentlichkeiten unmittelbar fördern – nicht zufällig werden sie gerade auch in der Volksrepublik verstärkt als lokale öffentliche Kulturzentren behandelt, die neben den üblichen kulturellen und musealen Funktionen noch

⁴⁷³ Vgl. Heath B. Chamberlain 1993, a. a. O., S. 204; William T. Rowe, 1990, a. a. O., S. 318; Mary Backus Rankin: *Elite Activism and Political Transformation in China: Zhejiang Province, 1865–1911*. Stanford: Stanford University Press 1986, S. 15.

⁴⁷⁴ Vgl. Jr. Frederick Wakeman, *The Civil Society and Public Sphere Debate: Western Reflections on Chinese Political Culture*, in: *Modern China*, Vol.19, No.2 (April) 1993, S. 112; Andrew G. Walder, *The political sociology of the Beijing upheaval of 1989*, in: *Problems of Communism*, (September–October) 1989, S. 40.

⁴⁷⁵ Vgl. Shi Yuankang (石元康): *Shimin Shehui yu Zhong Ben Yi Mo – Zhongguo Xiandaihua Daolu Shang de Zhang'ai* 市民社会与重本抑末 – 中国现代化道路上的障碍 (Civil society and the policy of ‚emphasizing the fundamental and repressing the secondary‘ – an obstacle in China’s road to modernization), in: *Ershiyi Shiji* (二十一世纪 21. Jahrhundert), Hongkong Nr. 6 (August) 1991, S. 105–120; Wang Shaoguang (王绍光): *Guan Yu Shimin Shehui de Ji Dian Sikao* (关于市民社会的几点思考 Reflections on the notion of ‘civil society’), in: *Ershiyi Shiji* (二十一世纪 21. Jahrhundert), Hongkong Nr. 8 (Dezember) 1991, S. 102–114.

⁴⁷⁶ Volker Kirchberg 2010, a. a. O., S. 258.

eine wichtige gesellschaftliche Plattform für die Entwicklung einer modernen Öffentlichkeit der gesellschaftlichen Individuen und eine Wiege zur Geburt einer funktions-tüchtigen Zivilgesellschaft bereitstellen könnten.

Kapitel 4 Museen als Schauplätze der öffentlichen Selbstdarstellung und Legitimation von privaten Akteuren – Das Jianchuan „Museum Cluster“

4.1 Eine Institutionsgeschichte des Jianchuan „Museum Cluster“

4.1.1 Zur Entwicklung privater Museen in der Volksrepublik

Obwohl das erste von Chinesen 1905 eigenständig gegründete Museum – der Museumspark Nantong (*Nantong bowuyuan* 南通博物苑) – ein privates Museum war⁴⁷⁷ und in den darauf folgenden Jahren weitere private Museen eröffnet wurden, kam es mit der Gründung der Volksrepublik zu Museumsschließungen bzw. wurden privat geführte Einrichtungen in staatliche Museen umgewandelt. Der Grund dafür erklärt sich aus der kommunistischen Ideologie heraus: ein privates Museum gilt als ein privates Eigentum, was nach Ansicht der Instanzen der KPCh mit der proletarischen Wertanschauung unvereinbar war und demzufolge von einer sozialistischen Gesellschaftsordnung nicht toleriert werden durfte.

Diese Einstellung lockerte sich erst nach der Einführung der Reform- und Öffnungspolitik, bis das erste private Museum der Volksrepublik – das Guanfu Museum (*Guanfu Bowuguan* 观复博物馆) – 1996 in Peking offiziell gegründet wurde. Seitdem lässt sich ein rasanter Anstieg von privaten Museumsgründungen in China feststellen; nach Einschätzung von Experten gibt es heute schon mehr als eintausend private Museen im Land, wobei die Zahl noch unaufhörlich weiter steigt. Es gibt bislang keine zuverlässige Statistik für derartige Museen, weil sie zum großen Teil nicht bei den Aufsichtsbehörden registriert sind und daher oft nicht vom Staat offiziell als Museum anerkannt werden. Verschiedene Faktoren sind Ursache für diesen Status Quo: Zum einen verbinden sich mit einem Antrag auf die Gründung eines privaten Museums hohe Auflagen, die von den Aufsichtsbehörden gestellt werden, z.B. hohe Anzahl der Sammlungsstücke, ausreichende Ausstellungsräume, politisch korrekte Ausstellungskonzepte, usw. Es ist daher zumeist äußerst schwierig und zeitraubend, eine amtliche Zulassung bzw. Lizenz zu erwerben;⁴⁷⁸ zum anderen existiert bisher noch kein spezifisches Museumsgesetz in der Volksrepublik, das den Umgang mit privaten Museumsgründungen gesetzlich regelt. Die Behörden verfügen oft über keine juristische Grundlage für solche Anträge, auf die sie sich bei der Bearbeitung stützen könnten, deswegen werden derartige Anfragen gemeinhin als „lästige Problemfälle“ betrachtet.⁴⁷⁹ Drittens herrschen beim Betrieb der in den letzten Jahren massenhaft gegründeten privaten Museen starke Unregelmäßigkeiten oder sogar Ungesetzlichkeiten. Hier kann der Autor nur ein paar Beispiele nennen: Obwohl viele private Museen weder ausreichende noch hochwertige Sammlungsobjekte besitzen, geben die Besitzer – meist private Sammler – ihren Einrichtungen dennoch den Namen „Muse-

⁴⁷⁷ Wang Yihai (王怡海), Vorwort, in: *Nantong Bowuyuan* 2005, a. a. O., S. 1

⁴⁷⁸ Nicht zuletzt müssen die Antragsteller oft gegen verschiedene bürokratische Hürden kämpfen.

⁴⁷⁹ S. Zhen Shuonan (甄朔南): *Siren yu Qiye Ban Bowuguan Wenti de Sikao* 私人与企业办博物馆问题的思考 (Die Überlegung über die von privaten Personen und Unternehmen gegründeten Museen), in: Zhen Shuonan 2004, a. a. O., S. 142–148.

um“ und verweilen störrisch in der Grauzone zwischen Legalität und Illegalität. Nicht wenige private Museumsgründer nutzen die Bezeichnung „Museum“ mehr oder weniger als eine Marketingstrategie, weil sie sich davon höhere Besucherzahlen versprechen, obwohl sie unter dem Titel „Museum“ häufig andere Arten von Privatunternehmen führen, z.B. Teehaus, Café, Kunstladen, Studio oder sogar Club. In der Praxis dienen manche private Museen als rein private Einrichtungen und sind nur für einen kleinen Kreis ausgewählter Personen zugänglich. Somit entsprechen sie nicht der herkömmlichen Definition eines Museums und können keinesfalls als öffentliche und gemeinnützliche Institutionen gelten, denen ein Bildungsauftrag zugrunde liegt.

Die Gründung privater Museen liegt in China momentan stark im Trend und ist zugleich Symbol und Ausdruck von sozialem Prestige und Statusanstieg der Museumsgründer selbst. Mit der Rückbesinnung auf die Achtung kultureller Traditionen, die seit den 1980er Jahren in der Öffentlichkeit Chinas neben dem sog. „Enthusiasmus für Traditionsforschung (*Guoxuere* 国学热)“ eingesetzt und dabei auch von der Regierung auf der Basis des Patriotismus-Diskurses gefördert wurde, erlebte auch die Tradition der privaten Sammlungen ihre Wiederauferstehung. Durch wirtschaftliche Erfolge gelang es einigen Chinesen, ein großes Vermögen anzuhäufen, das wiederum in private Sammlungen investiert wurde. Mit der von der Regierung beschlossenen Genehmigung zum Handel mit Kunstobjekten und der Wiederbelebung des Antiquitätenmarktes nach Einführung der Marktwirtschaft, haben sich Kunstgegenstände mehr und mehr als bedeutende Geldanlage etabliert, sodass insbesondere die Profiteure des wirtschaftlichen Aufschwungs eine private Sammlung aufzubauen versuchen, um den Wert des eigenen Vermögens konstant zu halten oder sogar zu steigern. Nicht zuletzt wird dabei auch die soziale Funktion von wertvollen Sammelobjekten in den Blick gefasst, nämlich als Garanten des privilegierten sozialen Status. Die öffentliche Zurschaustellung solcher Sammelobjekte dient der Festigung der erworbenen Macht und der Rechtfertigung der eigenen sozialen Position. Aus dieser Perspektive betrachtet, erklärt sich der Trend, sich eine private Sammlung zuzulegen; sie ist zu einem Symbol für Reichtum und Macht geworden.⁴⁸⁰

Dabei sind die Privatsammlungen überaus vielfältig; zwar werden weiterhin bevorzugt kostbare Antiquitäten und Kunstwerke gesammelt, darüber hinaus gibt es ebenso Sammlungen, die manchmal wertlos oder sogar kurios anmuten. Für die jeweiligen Sammler sind solche Sammlungsobjekte jedoch definitiv persönlich wertvolle Schätze und private Leidenschaft. Es wäre daher sinnvoll, die Sammler, die ihre Sammlung überwiegend als Freizeitbeschäftigung betreiben, von denjenigen abzugrenzen, die bei der Investition in eine Sammlung vor allem von gewinnorientierten und/oder repräsentativ-prestigeorientierten Aspekten geleitet werden. In der Praxis kann diese Grenzziehung aber nicht so leicht vorgenommen werden, da sich die Motivationen durchaus nicht scharf voneinander trennen lassen.

Die drei im Folgenden kurz vorgestellten Museen stehen exemplarisch für die zuvor beschriebenen Merkmale privater musealer Einrichtungen und zeigen zugleich deren Problematiken auf.

⁴⁸⁰ S. Gernot Böhme 2001, a. a. O., S. 21f.

Das von Ma Weidu (马未都) 1996 gegründete Guanfu Museum ist ein Beispiel für gleichzeitig gewinnorientierte und repräsentativ-prestigeorientierte private Museen. Es ist inzwischen schon dreimal umgezogen und befindet sich heute in einem ehemaligen, zu einem Museum umgestalteten Fabrikgebäude in einem Vorort von Peking. Ma Weidu war früher als Schriftsteller und Redakteur tätig, bereits in den 1980er Jahren begann er, Antiquitäten zu sammeln. Die mangelnde Fachkenntnis der meisten von Ma frequentierten Händler ermöglichte es Ma, den Großteil seiner Antiquitätensammlung für vergleichsweise wenig Geld zu erwerben. Die Erfahrungen, die er bei der Begutachtung seiner Objekte machte, ließen ihn allmählich selbst zu einem Experten auf diesem Gebiet werden. Als in den späten 90er Jahren ein regelrechtes Sammelfieber im Land ausbrach und sich neue Sammler den Zugang zum Antiquitätenmarkt erschlossen,⁴⁸¹ schien das Fachwissen überaus willkommen; somit stieg er rasch zu einem gefragten Experten auf. Schließlich überführte Ma seine Objekte in das Guanfu Museum, das hauptsächlich aus seiner privaten Sammlung besteht. 2007 gründete sich ein Verwaltungsrat des Museums, seitdem ist es den Mitgliedern des Rates ebenso möglich, Teile ihrer Sammlungen im Museum aufzubewahren und auszustellen. Inzwischen besitzt das Guanfu Museum neben dem Hauptsitz in Peking zwei weitere Niederlassungen, die sich jeweils in Hangzhou und Xiamen befinden. Der Eintrittspreis beträgt 50 Yuan Renminbi (ca. 5 Euro), bei einer relativ geringen jährlichen Besucherzahl, die eventuell durch den relativ hohen Eintrittspreis und die abgelegene Position des Museums verursacht sein könnte. Es scheint Ma indes nicht daran gelegen, diese zu steigern, sein Fokus liegt auf dem Wunsch nach sozialem Prestige, indem er Prominente in sein Museum einlädt und das Museum zur Durchführung von ihm organisierter Events nutzt. Die Anzahl der Sammlungsobjekte des Guanfu Museums beträgt schätzungsweise ein paar tausend Antiquitäten, darunter vor allem Porzellan, Cloisonnés, Jadeobjekte, Bronzeobjekte, Lackobjekte, alte Möbel, alte Fenster und Türen. Obwohl die Mitarbeiter das Museum als ein Museum der chinesischen antiken Kunst bezeichnen, finden die Besucher auf der Ausstellungsfläche jedoch weder eine systematische Ordnung noch welche einleuchtenden kulturhistorischen Zusammenhänge zwischen den ausgestellten Objekten vor. Das Gestaltungsprinzip der dortigen Dauerausstellungen von verschiedenen Antiquitätsorten scheint auf keinem etablierten wissenschaftlichen Konzept zu basieren, sondern auf Willkür, Zufall oder persönlicher Vorliebe (s. Abb. 66). Insofern trägt das Museum starke Züge einer privaten Kunstgalerie – und in der Tat interessieren sich die dortigen Museumskurator, die scheinbar in Ermangelung einer fachlichen Ausbildung nicht in der Lage sind, ein Museum von einer Antiquitätenmesse zu unterscheiden, mehr für den Marktwert der Sammlungsobjekte als ihre historische oder kulturelle Bedeutung. Es dient demnach mehr dem Zweck einer Plattform für Informationsaustausch und Warenpräsentation der Antiquitätensammler und Antiquitätenhändler.

⁴⁸¹ Laut Statistik hat China Großbritannien bereits im Kunstmarkt überholt und nimmt somit weltweit den zweiten Rang hinter den USA ein. 2010 erzielten Galerien und Auktionen in China fast ein Viertel aller weltweiten Umsätze, so ca. 23 Prozent oder 8,3 Billionen Dollars. S. *Wenhuaabu Wenhua Shichangsi* 文化部文化市场司 (Das Amt für Kulturmarkt des Kulturministeriums): 2010 *Zhongguo Yishupin Shichang Niandu Baogao* 2010 中国艺术品市场年度报告 (Der jährliche Bericht des chinesischen Kunstmarktes 2010), Peking 2011.

Auch beim Poly Kunstmuseum (*Baoli Yishu Bowuguan* 保利艺术博物馆), das 1998 von dem großen staatlichen Unternehmen China Poly Group Corporation gegründet worden ist und sich im prächtigen Hochhaus der Firmenzentrale in der Innenstadt Pekings befindet, überwiegt die repräsentativ-prestigeorientierte Funktion. Obwohl man das Museum im strengen Sinne nicht als ein typisch privates Museum bezeichnen kann, kann es ebenso wenig als typisch staatliches Museum gelten, da es nicht unmittelbar von der Regierung verwaltet und finanziert wird. Mit einer Besucherzahl von ca. 10.000 im Jahr, bei gleichem Eintrittspreis (50 Yuan Renminbi), darf dieses Museum sich größerer Beliebtheit erfreuen als das Guanfu Museum. Die Sammlung des Poly Kunstmuseums erscheint zwar relativ klein – sie besteht aus ca. 150 antiken Bronzeobjekten und ca. 70 antiken Steinstatuen –, die meisten Objekte zählen jedoch zu den hervorragenden Kulturobjekten und wurden bei internationalen Auktionen erworben. Die wohl bedeutendsten Prestigeobjekte sind hierbei fünf bronzene Tierköpfe, die früher zu Brunnenfiguren des im Jahre 1860 von britischen und französischen Truppen verwüsteten alten Sommerpalastes des Qing-Kaisers gehörten (s. Abb. 67). Ursprünglich gab es insgesamt zwölf solcher Köpfe, die zusammen das chinesische Tierkreiszeichen repräsentierten. In den 1980er Jahren tauchten einige der als verschollen geglaubten Tierköpfe wieder auf, drei davon wurden von der Poly Group für über 30 Millionen Hongkong Dollars ersteigert, zwei weitere gingen in den Besitz des Geschäftsmannes He Hongshen (何鸿燊) aus Macao über, der sie anschließend dem Poly Kunstmuseum spendete. Obgleich Experten den Tierkopf-Skulpturen keinen großen materiellen oder künstlerischen Wert beimessen, wurden sie in den Medien als wichtige „nationale Schätze“ bezeichnet, weil sie zum einen als Symbol der historischen Demütigung gelten und zum anderen durch ihre „Wiederkehr“ wieder als Symbol der Wiederherstellung des nationalen Stolzes angesehen werden können. Die Museumsmacher betrachten ihre „Rettungsaktion“ für die verloren gegangenen „nationalen Schätze“ als eine Tat mit großer patriotischer Bedeutung.⁴⁸² Gleichzeitig sind sie sich einer weiteren Funktion des Erwerbs der Tierköpfe – nämlich als PR-Maßnahme zur positiven Imagepflege des Unternehmens – durchaus bewusst. Insgesamt lässt sich am Beispiel des Poly Kunstmuseums gut beobachten, wie die Museumsdirektion den Mythos der nationalen Kulturtraditionen in den vorherrschenden patriotischen Diskursen gepflegt hat.

Gleichzeitig gibt es in China private Museen, die ganz im Zeichen des Idealismus einer Kultureinrichtung existieren. Das 2004 in Peking eröffnete Museum für Schattenspiele (*Beijing Cui Yongping Piyong Yishu Bowuguan* 北京崔永平皮影艺术博物馆) gehört zu jenem Typus. Der Gründer des Museums heißt Cui Yongping (崔永平), er und seine Frau arbeiteten seit den 1960er Jahren im Schattenspieltheater von Peking. 1983 unternahm er eine Reise durch Frankreich, bei der er Schattenspiele aufführte und besuchte in Paris ein Schattenspielmuseum, das eine Sammlung chinesischer Schattenspielfiguren besaß. Nachdem er ähnliche Museen in anderen Ländern entdeckte, entschied Cui, ein eigenes Schattenspielmuseum in China zu gründen. So begann er, im ganzen Land historische Materialien und verschiedene Schattenspielfi-

⁴⁸² Vgl. Ekpo Eyo: *Repatriation of Cultural Heritage: The African Experience*, in: Kaplan 1994, a. a. O., S. 346.

guren zu sammeln, bis er 1993 einen Schlaganfall erlitt, der schließlich zur Monoplegie führte; die medizinische Behandlung forderte sämtliche Ersparnisse für das Museumsprojekt. Dennoch gab er seinen Plan nicht auf; er eröffnete nach seiner Genesung einen Kiosk und sparte erneut Geld an, das er schließlich in ein Apartment in einen Vorort Pekings investierte, um auf einer Fläche von 250 qm sein Museum zu errichten (s. Abb. 68). Um Pflege ihres Museums jederzeit vornehmen zu können, bezog das Ehepaar Cui in eine Wohnung direkt daneben. Diese Einrichtung besitzt über 10.000 Sammlungsobjekte und ist somit in der Lage, die lange Tradition der chinesischen Schattenspielkunst umfassend repräsentieren zu können. Im Museum wurde weiterhin ein schlichtes Schattenspieltheater errichtet, das der Vorführung von Schattenspielen dient und vom Ehepaar Cui selbst bespielt wird. Teil der Einrichtung ist ebenso ein kleiner Souvenirladen, in dem von dem alten Ehepaar selbst hergestellte Schattenspielfiguren erworben werden können. Der Eintrittspreis des Museums beträgt 10 Yuan Renminbi (ca. 1 Euro).⁴⁸³ Nach der Eröffnung des Museums taten sich für Cui bald neue Schwierigkeiten auf: da die Besucherzahl gering war, konnten die Betriebskosten des Museums nicht durch die Einnahmen gedeckt werden. Er sah sich gezwungen, das Museum zeitweilig zu schließen, um Kosten zu sparen. Ein Förderantrag, der von ihm bei der Kulturinstanz gestellt wurde, wurde nicht bewilligt. Infolge dessen fühlt Cui sich vom Staat ungerecht behandelt, da er der Meinung ist, einen großen Beitrag für die Rettung der traditionellen Kultur Chinas zu leisten. Eine Schließung des Museums und der damit verbundene Verkauf der Sammlung, bringt er jedoch nicht über sich – es erscheint ihm unmöglich, sich auf diese Art und Weise von seinem Lebenswerk zu verabschieden. Die Geschichte des Museums für Schattenspiele darf als Fallbeispiel für die Lage vieler privater Museumsbesitzer im Land gelten. Dem Idealismus, der sich mit der Museumsgründung verbindet, folgen bald erhebliche finanzielle Schwierigkeiten, da die Publikumsresonanz oft ausbleibt. Vom Staat erhalten sie für ihre Projekte keine Unterstützung, da es sich nach Ansicht der Regierung bei den Sammlungen von solchen Museen um Privatbesitz handelt, die keiner öffentlichen finanziellen Förderung bedürfen sollten. Die Regierung vertritt den Standpunkt, dass die Museumsgründer über ausreichende finanzielle Kapazitäten verfügen sollten, bevor sie ein eigenes Museum eröffnen; sie tragen somit allein die Verantwortung für ihre Projekte.

4.1.2 Zur Gründung des Jianchuan „Museum Cluster“

Es gibt jedoch auch Fälle von privaten Museen, die sich erfolgreich in der chinesischen Kulturlandschaft etablieren können. Das Jianchuan „Museum Cluster“ (*Jianchuan Bowuguan Juluo* 建川博物馆聚落) darf als eine der herausragendsten Einrichtungen auf diesem Sektor verstanden werden und soll im Folgenden nähere Betrachtung erfahren. Dieses Museum unterscheidet sich von meisten anderen privaten Museen dadurch, dass es sich in erster Linie mit der Präsentation der chinesischen

⁴⁸³ S. *Piyingguan Chenshui Jingling Huo Qilai* 皮影馆 沉睡精灵活起来 (Schattenspielmuseum, die eingeschlafenen Elfen wachen wieder auf), in: *Beijing Qingnianbao* 北京青年报 (Beijing Youth Daily), Peking 11.05.2007.

Geschichte beschäftigt. Das Jianchuan „Museum Cluster“ befindet sich in einem kleinen Ort Anren (安仁) in der Provinz Sichuan, der unweit von der Provinzhauptstadt Chengdu liegt. Die vom Museumsgründer selbst kreierte Bezeichnung vom sog. „Museum Cluster“ soll vor allem darauf hinweisen, dass diese museale Einrichtung aus mehreren Museen besteht, die sich mit unterschiedlichen Themen beschäftigen. Bisher wurden dort bereits über 17 Stätten mit musealer Funktion eröffnet, weitere befinden sich entweder im Bau oder in Planung. Laut Angabe der Museumsleitung besitzt das „Museum Cluster“ derzeit mehr als 8 Millionen Sammelobjekte. Es darf daher nicht nur als das größte private Museum Chinas gelten, sondern auch als das größte Museum Chinas überhaupt – selbst das Palastmuseum weiß im Vergleich mit dieser Zahl nur ca. 1,5 Millionen Sammelobjekte in seinem Besitz. Das Bauprojekt des „Museum Cluster“ wurde 2003 begonnen und schon zum Ende des Jahres 2005 konnte das erste Museum eröffnet werden.

Die eigentliche Sammlungsgeschichte dieser Einrichtung beginnt allerdings weitaus früher und steht in enger Verbindung mit der Biographie des Museumsgründers Fan Jianchuan (樊建川) (s. Abb. 69). Fan wurde als Sohn eines Militäroffiziers 1957 in Yibin (宜宾) in der Provinz Sichuan geboren. Nach dem Abitur wurde er als junger Schüler mit Mittelschulbildung (*zhiqing* 知青) für zwei Jahre aufs Land geschickt und musste dort harte Ackerbauarbeit leisten. 1976 trat er in Militärdienst ein. Drei Jahre später konnte er an der politischen Akademie der Volksbefreiungsarmee in Xi'an studieren, nach dem Studienabschluss 1982 arbeitete er als Lehrer an der Dritten Medizinischen Universität des Militärs. 1987 verließ er die Armee und arbeitete für die Regierung seiner Heimatstadt, dort wurde er 1991 zum Vizebürgermeister ernannt. Nach zwei Jahren gab er den begehrten Posten in der Regierung auf und ging nach Chengdu, um sich unternehmerisch zu betätigen; er gründete ein Immobilienunternehmen, führte die Geschäfte erfolgreich und häufte schließlich ein beachtliches Vermögen an.⁴⁸⁴ Mit seiner Tätigkeit als Sammler begann Fan bereits in einem recht frühen Lebensstadium: sein erstes Sammlungsobjekt ist ein von einer Lehrerin für sein Verhalten im Kindergarten geschriebener Bemerkungszettel. Während seiner Studentenzeit trug er Gegenstände, die mit der Kulturrevolution in Verbindung standen, zusammen und fügte sie seiner Sammlung hinzu. 1993 besaß er bereits über 10.000 Sammelobjekte aus der Zeit der Kulturrevolution. Mit Geldmitteln aus seinem Geschäftsertrag konnte er später den Umfang seiner Sammlung weiter vergrößern, jährlich investierte er durchschnittlich über 20 Millionen Yuan Renminbi (ca. 2 Millionen Euro) in seine Sammelleidenschaft.⁴⁸⁵

Das Sammelinteresse Fans orientierte sich am Anfang überwiegend an seinen privaten Erinnerungen. Die während der Kulturrevolution gemachten schmerzhaften Erfahrungen motivierten ihn, Zeugnisse dieser Zeit aufzustöbern und aufzubewahren, damit dieses Kapitel der Geschichte nicht in Vergessenheit geriet. Eine tragende Rolle spiel-

⁴⁸⁴ Shi Yonggang (师永刚), Liu Qiongxiong (刘琼雄) (Hrsg.): *Guoren Dao Ci, Ditou Zhijing* 国人到此 低头致敬 (An diesem Ort muss jeder Staatsbürger Kopf senken und eigene Hochachtung zeigen), Peking: *Xinxing Chubanshe* 2008, S. 248.

⁴⁸⁵ Huang Zhangjin (黄章晋): *Bai Nian Xinshi de Minjian Budaozhe* 百年信史的民间布道者 (Der Volksprediger der hundertjährigen glaubwürdigen Geschichte), in: Shi Yonggang 2008, a. a. O., S. 226.

te dabei auch sein Vater, der sich von 1939 bis 1947 als Soldat einer von Warlords aufgestellten Armee an dem Antijapanischen Krieg beteiligte, später wurde er von der Volksbefreiungsarmee gefangen genommen und anschließend als Soldat der Volksbefreiungsarmee aufgenommen.⁴⁸⁶ In der Zeit der Kulturrevolution holte seine Vergangenheit als Kriegsgefangene ihn ein: er wurde als 'Konterrevolutionär' verurteilt und sein gesellschaftlicher Ruf sowie der seiner ganzen Familie wurde stark beschädigt. Fan selbst bekam dies in den folgenden Jahren zu spüren. Diesen prägenden Erlebnissen verdankt Fan sein Interesse für die chinesische Geschichte, insbesondere die des Antijapanischen Krieges und die damit verbundenen Schicksale der Kriegsgefangenen.

Im Übrigen gelten die Jahre des Antijapanischen Krieges zu den am häufigsten präsentierten historischen Themen der öffentlich vermittelten Geschichtsschreibung der Volksrepublik. Insbesondere seit Mitte der 1980er Jahre gab es eine umfangreiche Neubewertung des Antijapanischen Krieges in den politischen Diskursen, welche in verschiedenen Bereichen wie Geschichtsforschung, Volkserziehung und Populärkultur klare Spuren hinterlassen haben. Diese kulturelle „Bewegung“, die vom Historiker Arthur Waldron als „*new remembering of World War II*“⁴⁸⁷ bezeichnet wurde und bis heute in nahezu allen gesellschaftlichen Sphären nachwirkt, wo sie zu einer weit verbreiteten antijapanischen Stimmung im Land beigetragen hat, kann als eine von Kulturinstanzen initiierte politische Kampagne betrachtet werden, die dazu dienen sollte, die Machtstellung der KPCh nach dem enormen Legitimationsverlust durch die Kulturrevolution erneut aus historischer Perspektive zu rechtfertigen.⁴⁸⁸ Hierbei inszeniert sich die KPCh mittels einer manipulierten Geschichtsschreibung als eine Siegermacht des Zweiten Weltkrieges und zugleich als Retter des chinesischen Volkes. Weiterhin konnte dieses kriegsbelastete Kapitel der chinesischen Geschichte zu einem wichtigen Bestandteil der Entstehungsmythen der KPCh verarbeitet werden, welche überwiegend aus einer Reihe von Kriegsereignissen gegen innere und äußere Feinde (sowie deren erfolgreicher Bekämpfung) bestehen.⁴⁸⁹

Vor diesem Hintergrund schien der Antijapanischen Krieg als museales Thema ein Feld mit relativ geringem politischem Risiko zu sein. Während seiner Sammeltätigkeit gelangte Fan aber zu der Auffassung, dass weder die chinesischen noch die japanischen Geschichtsschreiber diese Kriegsgeschichte gemäß ihrer ursprünglichen Realität sachlich darstellten. So versuchten die Chinesen häufig die japanischen Invasoren in auffällig plakativer Form zu dämonisieren, um zugleich die Armee der KPCh als siegreiche Helden zu glorifizieren, während die japanischen Historiker die eigenen Kriegsverbrechen zu verharmlosen oder gar zu verleugnen versuchten.⁴⁹⁰ Mithilfe

⁴⁸⁶ Fan Jianchuan (樊建川): Vorwort, in: Fan Jianchuan (樊建川) (Hrsg.): *Kangfu* 抗俘 (Widerstand leistender Kriegsgefangener), Peking: *Zhongguo Duiwai Fanyi Chubangongsi* 2006, S. 3f.

⁴⁸⁷ S. Arthur Waldron, *China's new remembering of World War II: the case of Zhang Zizhong*, in: *Modern Asia Studies*, Cambridge: Cambridge University Press 1996, Vol. 30, Nr. 4, S. 951.

⁴⁸⁸ S. X. L. Ding: *The Decline of Communism in China: Legitimacy Crisis, 1977–1989*, Cambridge: Cambridge University Press 1994, 140–165.

⁴⁸⁹ S. Paul A. Cohen: *Remembering and Forgetting: National Humiliation in Twentieth-Century China*, in: *Twentieth-Century China* 27, Nr. 2 (April) 2002, S. 2.

⁴⁹⁰ Vgl. Joanne Bourke: *Introduction 'Remembering' War*, in: *Journal of Contemporary History*, Vol. 39, Nr. 4, Okt. 2004, S. 473–485; Tadao Takemoto, Yasuo Ohara: *The Alleged "Nanking Massacre" – Japan's rebuttal to China's forged claims*, Tokyo 2000; Uwe Makino: *Nanking-Massaker 1937/38. Japanische Kriegsverbrechen zwischen*

dieser Strategien konstruierten beide Parteien ihre eigene historiographische Version der Geschichte, die wiederum ihren jeweiligen komplexen politischen, ökonomischen und territorialen Interessen entsprachen. Da eine gemeinsame Koordinierung der Geschichtsschreibung unmöglich erschien, bestanden beide Länder weiterhin auf ihrer jeweiligen mangelhaften Darstellung der historischen Vergangenheit.⁴⁹¹ Fan beschloss, auf solche zu sehr vereinfachten dualistischen Denkansätze zu verzichten, stattdessen bemühte er sich, aus mehreren Perspektiven eine Interpretation der Kriegsgeschichte zu generieren und diese auf Basis zuverlässiger historischer Quellen zu rekonstruieren.⁴⁹² Zu diesem Zweck sammelte er in großem Umfang alle möglichen historischen Objekte, die mit dem Antijapanischen Krieg in Bezug standen, wobei er auch mehrere Reisen nach Japan unternahm, um seine Studien zu vertiefen.⁴⁹³ Somit vollzog Fan im Zuge seiner Nachforschungen einen Rollenwechsel von einem Hobbysammler zum Geschichtsforscher. Anders als viele andere private Sammler in China, die sich hauptsächlich auf den materiellen oder künstlerischen Wert ihrer Sammlungen konzentrieren, schenkte Fan dem historischen Wert seiner Sammlung besondere Aufmerksamkeit. Anstatt sich auf sein Sammlerinteresse zu beschränken, machte es sich Fan zum Ziel, die historischen „Realitäten“ hinter seinen Sammlungsobjekten aufzudecken; angetrieben von negativen subjektiven Erfahrungen, trieb er seine Geschichtsforschungen anschließend über die Erlebnisse seiner Familie hinaus und versuchte, die Geschichte in den Kontext eines historisch kollektiven Schicksals einer ganzen Nation möglichst vollständig und frei von subjektiven Werturteilen nachzuzeichnen.

Indem er die historische Perspektive erweiterte, stieß Fan in seinen Forschungsbemühungen auf immer wieder neue Kritikpunkte, die auf eine äußerst lückenhafte Darstellung in der von der Regierung als Standard vermittelten Geschichtsschreibung der Volksrepublik hinwiesen. Dieser manipulative Umgang mit der Geschichte rief wohl sein historisches Pflichtbewusstsein wach, das durchaus als eine Art Geschichtsbewusstsein angesehen werden kann, welches sich wiederum nach dem „Zusammenhang von Vergangenheitsdeutung, Gegenwartsverständnis und Zukunftsperspektive“ richtet.⁴⁹⁴ Er entschied sich schließlich für eine Erweiterung seiner Zielsetzung in seinem Schaffen als Sammler, nämlich die chinesische Geschichte des gesamten 20. Jahrhunderts als Forschungsgegenstand zu nehmen und sie möglichst umfassend und sachlich zu rekonstruieren. Im Interview bewertete Fan sein Vorhaben als ein vielversprechendes Projekt, das für die Zukunft der Nation von großer Bedeutung sei, weil die kommenden Generationen nur anhand zuverlässiger Geschichtskennntnisse wichtige Lehren aus der Vergangenheit ziehen können.

Leugnung und Überzeichnung, Norderstedt 2007; Daqing Yang: *The Challenges of the Nanjing Massacre. Reflections on Historical Inquiry*, in: Joshua A. Fogel (Hrsg.): *The Nanjing Massacre in History and Historiography*, Berkeley: University of California Press 2000, S. 133–179.

⁴⁹¹ Vgl. Aleida Assmann 2000, a. a. O., S. 21–27.

⁴⁹² Vgl. Eilean Hooper-Greenhill: *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London, New York 2000, S. 141.

⁴⁹³ Fan Jianchuan (樊建川), Vorwort, in: Shi Yonggang 2008, a. a. O., S. 13–19.

⁴⁹⁴ S. Karl-Ernst Jeismann: *Geschichtsbewusstsein-Theorie*, in: Klaus Bergmann, Annette Kuhn, Jörn Rüsen, Gerhard Schneider (Hrsg.): *Handbuch der Geschichtsdidaktik*, Seelze-Velber 1997. S. 42–44; Vgl. Jörn Rüsen 1994, a. a. O., S. 8.

Um seine durch eigene Sammlungstätigkeit erworbenen Geschichtserkenntnisse einem großen Publikum zu vermitteln, entschied sich Fan für die Gründung eines eigenen Museums. Er wählte die Ortschaft Anren als Sitz seines Museums, wo es eine reichliche Menge an historischer Sehenswürdigkeiten gibt, darunter über 20 Residenzen ehemaliger Warlords und mehrere Gutshöfe früherer Großgrundbesitzer, welche in der späten Qing-Zeit und der Republikzeit gebaut wurden. Vor allem der Gutshof von Liu Wencai wird aufgrund der dort ausgestellten Lehmplastikgruppe „Hof für die Pachteinnahme“ als eine touristische Attraktion betrachtet. Kurz, Fan wählte einen Ort, dem eine bereits über einen langen Zeitraum hinweg konservierte historische Aura innewohnt und der insgesamt von einem musealen Charakter gekennzeichnet ist. Indem er sein Museum in unmittelbarer Nähe zum Gutshof von Liu Wencai errichtete, schuf Fan eine Verbindung der jüngeren chinesischen Geschichte mit der alten, zwar mit der Absicht, die Gutshöfe für seine musealen Zwecke zu nutzen und Anren schließlich als einzigartige Museumsstadt zu etablieren. Von der lokalen Regierung in seinem Vorhaben unterstützt, die ihm 33 Hektar Grundfläche zur Verfügung stellte, machte sich Fan an die Umsetzung seiner Pläne.⁴⁹⁵

Mit seinem Projekt, das er als sein Lebenswerk bezeichnet, verknüpft Fan große Ambitionen: bis zu einhundert Museen möchte er errichten; sollte er sein ehrgeiziges Vorhaben vollständig realisieren können, so dürfte das „Museum Cluster“ wohl den Titel des größten Museums der Welt erlangen. Als Visionär hat er bereits verschiedene Pläne für die von ihm erhofften hundert Museen entworfen: entweder beschäftigt sich jede Einrichtung ausführlich mit den historischen Ereignissen eines spezifischen Jahres des 20. Jahrhunderts oder es wird sich in den jeweiligen Museen mit bestimmten politischen, ökonomischen, bzw. kulturellen Themen, die China im 20. Jahrhundert prägten, auseinandergesetzt. Hundert Themen für hundert Museen; einmal mehr zeigt sich, warum Fan seinem Museumskomplex den Namen „Museum Cluster“ verlieh.

Besonderes Augenmerk bei der Themenwahl legt er dabei bewusst auf die Inhalte, die von anderen Kultureinrichtungen weitestgehend ausgeblendet bzw. tabuisiert werden: darunter insbesondere politisch sensible Themen, mit denen sich für Fan ein starkes Bedürfnis nach Erläuterung und Aufklärung verbindet. In seiner Tätigkeit als Sammler dürfte ihm bewusst geworden sein, dass die materielle Existenz derjenigen historischen Beweisstücke am stärksten gefährdet ist, die an sich als unliebsam für die bestehenden gesellschaftlichen Ordnungen gelten und somit durch die Anwendung der von Foucault genannten sozialen „Ausschlussysteme“ aus dem Sichtfeld des Publikums und dem Kollektivgedächtnis verdrängt werden sollen.⁴⁹⁶ Es liegt nicht in seinem Interesse, konventionelle Thematiken der bislang öffentlich vermittelten Geschichtsdarstellung nochmals aufzubereiten, dazu sagte Fan: „In jenen Bereichen haben die anderen Museen schon viel Arbeit geleistet, daher sehen wir keine Notwendigkeit, solche Inhalte nochmals zu wiederholen.“

Für jene brisanten historischen Themen, denen er seine Ausstellungen widmet, nennt Fan im Interview konkrete Beispiele. Zum einen handelt es sich um die zahlreichen politischen Kampagnen in der Geschichte der Volksrepublik, welche von Historikern

⁴⁹⁵ Shi Yonggang 2008, a. a. O., S. 56–67.

⁴⁹⁶ S. Foucault 2003, a. a. O., S. 11, 16.

heute überwiegend als folgenschwere politische Fehlhandlungen angesehen werden (z.B. die Anti-Rechtsabweichler-Kampagne, die Kampagne der sog. „vier Liquidierungen“, die Unterdrückung der sog. Konterrevolutionäre, der „Große Sprung nach vorn“, die 7.-Mai-Kaderschulen, die Kulturrevolution und die Landverschickung der Intellektuellen). Zum anderen werden in den Ausstellungen besondere gesellschaftliche Gruppen thematisiert, deren historische Bewertungen in der Öffentlichkeit bislang stark umstritten sind (z.B. die Kriegsgefangenen, die Landesverräter der Kriegszeit und die Wanderarbeiter). Weiterhin nennt Fan als Themenschwerpunkt sog. Rand- oder Nischenkulturen bzw. soziale Phänomene, die in der öffentlich vermittelten Geschichtsschreibung kaum Berücksichtigung fanden (z.B. mafiaähnliche Geheimbünde, Opiumkonsum, Glücksspielkultur und soziale Benachteiligung des weiblichen Geschlechts). Hinter seinen Bemühungen, die Lücken und Leerstellen zu schließen, die von der unter staatlicher Aufsicht durchgeführten Geschichtsforschung hinterlassen wurden, und gleichzeitig historische Materialien vor deren endgültigem Verlust zu bewahren, steht eine identitätsstiftende Absicht, die mit Aufklärungsbestrebungen einhergeht.⁴⁹⁷ Gleichzeitig distanziert sich Fan von der konventionellen Semantik der heroischen Geschichtsbilder in der Konstruktion des Kollektivgedächtnisses, wobei die Konstruktion eines positiven kollektiven Selbstbildes in der Tradition der Geschichtsschreibung längst zur Selbstverständlichkeit geworden ist. In gewissem Sinne hat Fan durch eigene museale Praxis jedoch die von Aleida Assmann genannten neuen Formen des Kollektivgedächtnisses aktiv gefördert, „die nicht mehr in die Muster einer nachträglichen Heroisierung und Sinnstiftung fallen, sondern auf universale Anerkennung von Leiden und therapeutische Überwindung lähmender Nachwirkung angelegt sind.“ Zweck der von Fan in seinen Ausstellungen praktizierten neuen Verarbeitungsmuster sollte es sein, die Schuld der Täter und das Leiden der Opfer ebenfalls ins Kollektivgedächtnis und kollektive Selbstbild zu integrieren, um sie vor der Gefahr des kollektiven Vergessens zu bewahren. Idealerweise könnten „grundlegende Regeln in der Grammatik des kollektiven Gedächtnisses“ und die „Grundstruktur der Auswahl des Erinnerungswürdigen“ durch Fans Arbeit korrigiert werden, was schließlich der Entwicklung eines neuen Geschichtsbewusstseins und der Entstehung von neuen Bewertungskriterien des Kollektivgedächtnisses den Weg bereiten könnte.⁴⁹⁸ Mit anderen Worten: Fan hat die schleichende Tendenz zur kritischen Selbstreflexion der Gedächtniskonstruktionen wahrgenommen und sich für die Revision der von der konventionellen Geschichtsschreibung propagierten Maßstäbe des Erinnerns und Vergessens engagiert.

Sein Interesse an der historischen Forschung unterscheidet sich nicht nur inhaltlich stark von dem der staatlichen Institutionen, sondern auch bei den Blickwinkeln der historischen Betrachtung. Hierbei interessiert Fan sich besonders für Einzelschicksale einfacher Personen und deren Lebensgeschichten, welche wiederum durch die gesammelten Gebrauchsgegenstände unmittelbar widerspiegelt werden können. Gleichzeitig ist Fan der Überzeugung, dass das individuelle Gedächtnis in der gegenwärtigen

⁴⁹⁷ Vgl. Eva Sturm: *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung*, Berlin 1991, S. 32.

⁴⁹⁸ S. Aleida Assmann 2000, a. a. O., S. 21–27.

Praxis der Geschichtskultur der Volksrepublik oft vertrauenswürdiger als die Aufzeichnungen der staatlich beauftragten Historiographen ist, welche zumeist nur das spezifische kollektive Gedächtnis einzelner Interessengruppen umfassen und oft durch eine politisch oder ideologisch motivierte Selektion zustande gekommen sind, die wiederum meistens mit der Entstellung und Ausblendung historischer Faktizität einhergeht oder aufgrund strategischer Überlegungen sogar zu manipulativen Eingriffen in die Geschichtsschreibung führt. Nach Fan können aber gerade die Lebensgeschichten der einzelnen Individuen, welche auf den ersten Blick oft relativ unbedeutend und trivial für den großen historischen Kontext erscheinen, eben jene Faktizität begünstigen, indem die einfachen Individuen durch die von ihnen hinterlassenen historischen Dokumente zuverlässigere bzw. ergänzende Informationen beisteuern. Sie eignen sich daher als einzelne Bausteine für die Rekonstruktion einer wesentlich glaubwürdigeren und lebensnäheren neuartigen Geschichtsschreibung.⁴⁹⁹ Mit dieser Strategie der Geschichtsdarstellung, die auf individuellen Zeugnissen beruht, hebt Fan die Darstellung des Einzelnen hervor und verringert zugleich die Darstellung des Allgemeinen, um den Blick des Betrachters für individuelle Biographien zu schärfen. Gleichzeitig wird die politische Brisanz der musealen Präsentation mittels dieses sensiblen Umgangs mit historischen Dokumenten relativ entschärft, die entsprechende Aufbereitung und Vermittlung der musealen Botschaften soll ebenfalls politisch unverdächtig erscheinen.⁵⁰⁰ Indem er sich in der Auseinandersetzung mit seinen Sammlungsobjekten auf die Rekonstruktion individueller Biographien konzentrierte, verfeinerte Fan auch seine Arbeitsmethode der Quellenkunde. Die persönliche Betroffenheit über die von ihm untersuchten Einzelschicksale bestärkte seiner eigenen Aussage nach seine moralische Verantwortung gegenüber den von ihm recherchierten Personen; es war ihm daher ein emotionales Anliegen, ihre Erinnerungen und Erlebnisse möglichst wahrheitsgemäß aufzubereiten und zu überliefern.⁵⁰¹

Bisher investierte Fan bereits über 480 Millionen Yuan Renminbi (ca. 48 Millionen Euro) in sein monumentales Museumsprojekt. Zunächst wurden drei von ihm geplante Ausstellungsserien umgesetzt, die sich inhaltlich jeweils mit dem Antijapanischen Krieg, der Kulturrevolution und den traditionellen chinesischen Volksgebräuchen beschäftigen. Nach dem großen Erdbeben von Wenchuan im Jahre 2008 fügte Fan seiner Museumsserie eine weitere Komponente zu, die er der Erdbebenkatastrophe widmete. Für jede Serie verfasste er ein Motto, der als Leitmotiv der jeweiligen Ausstellungen fungiert. Sie lauten folgendermaßen: „*Weile heping, shoucang zhanzheng* (Für Frieden, die Objekte der Kriege zu sammeln 为了和平, 收藏战争)“, für die erste Serie; „*Weile weilai, shoucang jiaoxun* (Für die Zukunft, die Lehren zu sammeln 为了未来, 收藏教训)“, überschreibt die Zweite; „*Weile zuhun, shoucang chuantong* (Für den Geist der Nation, die Tradition zu sammeln 为了族魂, 收藏传统)“, die Dritte, während die vierte Serie unter dem Leitmotiv „*Weile anning, shoucang zainan* (Für die Sicherheit

⁴⁹⁹ Fan Jianchuan 2008, a. a. O., S. 18; Vgl. Karl R. Popper 1994, a. a. O., S. 3ff., S. 77ff.

⁵⁰⁰ Somit braucht Fan einerseits die von Parteihistoriographen zusammengestellten allgemeinen Schlussfolgerungen nicht unmittelbar in Frage zu stellen, andererseits kann er aber die mangelhaften Darstellungen der einzelnen historischen Gegebenheiten in der Parteihistoriographie ergänzen oder korrigieren. Vgl. Weigel-Schwiedrzik 1984, a. a. O., S. 56.

⁵⁰¹ Huang Zhangjin 2008, a. a. O., S. 226.

und das Heil, die Objekte der Desaster zu sammeln 为了安宁, 收藏灾难)“ steht. Allein anhand dieser themengenerierenden Überschriften der Ausstellungsserien, lässt sich die zentrale museale Intention Fans deutlich ablesen. Das Bestreben, sich mit denjenigen „dunkeln“, „scheußlichen“, „schmerzhaften“ oder sogar „schändlichen“ Seiten der eigenen Geschichte intensiv auseinanderzusetzen, um daraus lehrreiche Lektionen bzw. Erkenntnisse zu gewinnen. Demzufolge trägt nicht die Präsentation der ausschließlich „schönen“ und „angenehmen“ Facetten der Geschichte zum zivilisatorischen Fortschritt der Bevölkerung bei, sondern es sind die „dunklen“ und „unbequemen“ Kapitel der Geschichte, deren öffentliche Aufarbeitung bedeutsam für die Gestaltung der Zukunft ist. Auf der Basis einer privaten Sammlung nach persönlichen Auswahlkriterien gelang es ihm, ein besonderes Geschichtsverständnis in die Gesellschaft einzuführen, das einen geschichtskritischen Grundton mit nüchterner Selbstreflexion verbindet und sich somit deutlich von den aktuell vorherrschenden kulturellen Diskursen der Volksrepublik unterscheidet. Fans Geschichtsverständnis beruht auf der Ablehnung jeglicher intendierter Verheimlichung und Manipulation der Geschichtsereignisse sowie auf dem Festhalten an der unersetzlichen Bedeutung historischer Dokumente und Objekte als Beweisstücke für eine unverfälschte historische Wirklichkeit. Nicht zuletzt soll es sich bei diesem Geschichtsverständnis um einen Versuch handeln, eine von den staatlichen Instanzen unabhängige Historiographie einzuführen, die sich auf der Basis des Grundsatzes der *„history for history’s sake“* maßgeblich von der Parteihistoriographie der KPCh distanziert, um nicht länger unter dem Duktus des sog. *„using the past to serve the present“* als Teil der Parteideologie zu stehen.⁵⁰²

Bezeichnend für dieses neue Geschichtsverständnis, das sich allmählich in der Öffentlichkeit zu verankern scheint, ist ein Diskurswandel, der durch die dynamische Öffnung und Schließung des Systems von verschiedenen gesellschaftlichen Sphären und Schichten ausgelöst wurde. Die nach der Einführung der Öffnungspolitik gewonnenen neuen kulturellen Erkenntnisse haben immer mehr soziale Akteure (wie eben Fan) darin bestärkt, alte Denksysteme infrage zu stellen und sie anschließend nach eingehender Prüfung durch neue zu ersetzen, die unausweichlich eine komplette Reihe von neuen Aussagen zu Wissen und Wahrheit produzieren und somit die vorherrschende diskursive Ordnung destabilisieren wird. Der Museumsbereich ist nur eine von vielen gesellschaftlichen Gebieten, die bereits von diesem Wandlungsprozess erfasst worden sind. Die entsprechenden Veränderungen im Museumsbereich könnten dieser Entwicklung wiederum zuträglich sein, da Museen als Bildungsinstitutionen ein beschleunigendes Potenzial für eben jenen gesellschaftlichen Strukturwandel zur Anwendung bringen. Gerade die in Museen praktizierten medialen Vermittlungen erscheinen vor diesem Hintergrund als geeignetes Instrument zur Verbreitung des neuen historischen und kulturellen Verständnisses in einem großen sozialen Umfeld.

Größtes Hindernis für die Durchsetzung dieser neuen Denksysteme sowie deren öffentlicher Etablierung, stellt sich die gegenwärtige Kulturzensur dar. Auch das „Museum Cluster“ sieht sich von der staatlichen Zensur bedroht, denn das von Fan vermittelte neue Geschichtsverständnis stellt die Glaubwürdigkeit der vom Staat öffent-

⁵⁰² Vgl. Geremie Barmé 1993, a. a. O., S. 286.

lich vermittelten Geschichtsschreibung in Frage. Es mag daher erstaunen, dass Fan es doch gelang, eine Genehmigung für die Gründung seines Museums zu erhalten, da die inhaltlichen Schwerpunkte der Museumsdarstellung auf den ersten Blick politisch problematisch, wenn nicht sogar provokativ erscheinen. So widmet sich beispielsweise die Ausstellung in der „Frontal Battlefield Hall“ der *Kuomintang*-Armee als die wichtigste Verteidigungskraft Chinas im Antijapanischen Krieg, während den USA in der „Flying Tigers Hall“ eine Rolle als einen wichtigen Kriegsverbündeten Chinas zugesprochen wird. Die Darstellung dieser Themen unterschied sich drastisch von den Inhalten der bisherigen öffentlich vermittelten Geschichtsschreibung der Volksrepublik: dort wurden sowohl die *Kuomintang*-Armee als auch die US-Armee aufgrund ideologischer Divergenzen als feindliche und „konterrevolutionäre“ Kräfte verurteilt. Fan war jedoch in gleichem Maße Idealist, wie pragmatischer Geschäftsmann; er verstand es durch geschicktes strategisches Handeln, die kommunalen Politiker von seinem Museumsunternehmen zu überzeugen. Welche konkreten Strategien verwendete Fan dabei? Darauf soll im Folgenden näher eingegangen werden, wobei sich die Erläuterung auch an den 36 berühmten chinesischen Strategeme⁵⁰³ orientiert wird, deren bildliche Sprache hervorragend dazu geeignet ist, die Vorgehensweise von Fan zu verdeutlichen. So fand das Strategem vom sog. „*touliang-huanzhu* (Ohne Veränderung der Fassade eines Hauses die Tragbalken stehlen und die Stützpfeiler austauschen 偷梁换柱)“ – das heißt, unter einem vorgetäuschten Anschein unsichtbare Veränderung vorzunehmen⁵⁰⁴ – bei Fan oft Anwendung. Um die eventuelle Anzweiflung seines Projekts und die damit verbundene sanktionierende Intervention der Aufsichtsbehörde zu vermeiden, verzichtete Fan in seinen musealen Präsentationen auf jede Art von Aussagen, die einen diskursiven Widerspruch oder einen unmittelbaren Gegendiskurs hervorrufen könnten. So gab er den Inhalten seiner Ausstellungen den Anschein, die Autorität des vorherrschenden kulturpolitischen Diskurses anzuerkennen und den ihm vorgegebenen Rahmen der historischen Präsentation einzuhalten. In Wirklichkeit begegnen die Besucher während der Besichtigung jedoch völlig ungewohnten Gegenständen, die früher wegen der Zensurmaßnahmen in einer öffentlichen Ausstellung unmöglich präsentiert werden konnten, und neuen Betrachtungsperspektiven, die in Besuchern nahezu automatisch einen Prozess des aktiven Umdenkens auslösen. Als Ergebnis kann der vom Museumsbesuch angestoßene Denkprozess unter günstigen Bedingungen neue hermeneutische Bedeutungen und kulturelle Aussagen hervorbringen, aus denen ein neuer kultureller Diskurs entsteht, der sich gegenüber dem alten vorherrschenden positioniert.⁵⁰⁵ Weil dieser Vorgang nahezu ausschließlich in der unsichtbaren Gedankenwelt der Besucher stattfindet und nicht unmittelbar durch die museale Darstellung nachzuweisen ist, gelingt es den Museumsmachern, unschuldig zu erscheinen.

Ein weiteres von Fan bemühtes Strategem ist das sog. „*fudichouxin* (Das Brennholz unter dem Kessel heimlich wegnehmen, dem Gegner die Ressourcen oder dem Krieg

⁵⁰³ S. Harro von Senger: *Strategeme, Die berühmten 36 Strategeme der Chinesen – lange als Geheimwissen gehütet, erstmals im Westen vorgestellt*, Bd. 1 und 2, Bern, München, Wien: Scherz Verlag 2000.

⁵⁰⁴ S. Harro von Senger, *Strategeme: Lebens- und Überlebenslisten der Chinesen – die berühmten 36 Strategeme aus drei Jahrtausenden*, München 2000.

⁵⁰⁵ Vgl. Susan M. Pearce, 1992, a. a. O., S. 141.

den Grund entziehen. 釜底抽薪)“, es bedeutet, die Kraft der Gegner unbemerkt zu schwächen und dadurch ein neues Kräfteverhältnis herzustellen. Fan setzte diese Strategie folgendermaßen um: zunächst vermied er es, die Autorität der alten Machtfiguren und Idole der KPCh öffentlich in Frage zu stellen, stattdessen fügte er betreffenden Ausstellungen ständig weitere historische Persönlichkeiten hinzu, die ebenfalls großes Ansehen genießen bzw. große Verdienste erworben haben und aber oft für Jahrzehnte in Vergessenheit geraten sind, weil sie nicht zur politischen Front der KPCh gehören. Durch die Einbettung dieser wieder entdeckten historischen Figuren in den Kontext der musealen Darstellungen, erweiterte Fan die zeitliche und räumliche Dimension des behandelten historischen Sujets und schwächte im gleichen Zug die repräsentative Dominanz der alten Machtfiguren. Damit erhalten die Besucher die Möglichkeit, sich aus der alten diskursiven Ordnung zu befreien und in einem neuen kulturpolitischen Kontext nach historischer Realität zu suchen.

Inzwischen bemühte Fan sich auch darum, verschiedene gesellschaftliche Gruppen für sein Museumsprojekt zu mobilisieren. Dabei werden vor allem soziale Gruppen berücksichtigt, die in der Öffentlichkeit noch bis zur Einführung der Reform- und Öffnungspolitik als Feinde oder Bedrohung des bestehenden politischen Systems galten. Dazu zählen u.a. westliche politische und wissenschaftliche Autoritäten, bedeutende Politiker in Taiwan und im Ausland lebende renommierte Chinesen. Fan warb um ihre aktive Mitwirkung an seinem Projekt; mit ihrer Unterstützung gelang es ihm, ein neues Machtverhältnis in der lokalen Öffentlichkeit zu schaffen. Es ist Fan nun möglich, sich nicht nur gegen eine mögliche Intervention der Behörden zu wehren, sondern sein Museumsprojekt durch den Beistand bedeutender Persönlichkeiten zu legitimieren. Nicht zufällig verwendet Fan für seine Publikationen und für die mediale Selbstvermarktung des „Museum Cluster“ bevorzugt Gruppenfotos, die ihm im Kreis anerkannter Prominenter zeigen. Sie beweisen die unter geachteten Persönlichkeiten herrschende Akzeptanz seines Museumsprojektes und dienen der Verteidigung seiner musealen Aktivitäten.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Fan es versteht, den aktuellen diskursiven Spielraum für seine Zwecke auszunutzen und bis an seine Grenzen zu treiben. Anschließend sollte dieser Spielraum immer weiter ausgedehnt werden, damit ein Zugang für weitere soziale Akteure geschaffen werden könnte. In diesem Sinne hat das „Museum Cluster“ die Funktion einer musealen „Kontaktzone“ effektiv erfüllt, nämlich als „*sites of a historical negotiation, occasions for an ongoing contact*“ zu fungieren.⁵⁰⁶

Das Beispiel des Jianchuan „Museum Cluster“ zeigt auf, dass ein Widerstandsdiskurs in der aktuellen kulturellen Praxis Chinas nicht zwangsläufig wie ein offensichtlicher Widerstand organisiert werden muss – zumal weder die öffentliche Gegenüberstellung von herrschenden und oppositionellen Kräften noch die öffentliche Konfrontation ideologischer Perspektiven unter den aktuellen politischen Bedingungen gestattet sind. Stattdessen müssen die Widerstandsdiskurse oft als scheinbar harmlose Aussagen getarnt werden, um die Toleranz der hegemonialen Macht zu erreichen und ein Funda-

⁵⁰⁶ Clifford, a. a. O., S. 194.

ment zu schaffen, auf dem die Widerstandsdiskurse weiter gedeihen können. Solche Tarnungsstrategien dienen den Widerstandsdiskursen als Überlebenstechnik, um sich langfristig neben den dominierenden Ansichten der staatlichen Instanzen behaupten zu können.

Natürlich wäre der Erfolg des „Museum Cluster“ ohne die Durchführung der Reform- und Öffnungspolitik nicht möglich gewesen. Sie eröffnete Fan erst den diskursiven Spielraum, in dem er seine neue Geschichtsdeutung etablieren konnte. Auch die Normalisierung der Beziehung zwischen der KPCh und der *Kuomintang* im letzten Jahrzehnt darf als glücklicher Umstand gelten, der Fans Bemühungen überaus entgegen kam. Bereits in den 1980er Jahren hatte die KPCh sich darum bemüht, die Verhandlungen mit Taiwan durch die teilweise Anerkennung der Kriegsverdienste der *Kuomintang* im Antijapanischen Krieg wieder aufzunehmen.⁵⁰⁷ Nachdem *Kuomintang* bei den Parlamentswahlen im Jahre 2000 ihr fünfzigjähriges Machtmonopol in Taiwan verloren hatte, fanden sie und die KPCh in den Initiatoren und Anhängern der taiwanischen Unabhängigkeitsbewegung einen gemeinsamen Feind. Es folgten vermehrt inoffizielle Kontaktversuche beider Parteien, um eine politische Entspannung und Versöhnung zwischen ihnen herbeizuführen. 2005 gelang schließlich der historische Durchbruch: im Frühling besuchte der Parteichef von *Kuomintang*, Lian Zhan (连战 geb. 1936), offiziell das Festland. Kurz darauf wurde eine Reihe von bilateralen Abkommen zusammen mit dem Staatschef Hu Jintao unterzeichnet, die die Kooperation und friedliche Beziehung zwischen den beiden Parteien fördern sollten. Diese Versöhnung bewirkte eine Veränderung der Beurteilung der *Kuomintang* in öffentlichen politischen Diskursen der Volksrepublik: aus Todfeinden wurden Friedensstifter, Blutsverwandte und neue politische Verbündete bezeichnet. Am 9. September 2005, dem 60. Jahrestag des Sieges über die japanischen Streitkräfte, pries Hu Jintao in einer öffentlichen Rede die Verdienste der *Kuomintang*-Armee und ließ ihr somit offizielle Anerkennung zuteil werden.⁵⁰⁸ Trotz des strategischen Charakters dieser demonstrativen Versöhnungsbotschaft ermöglichte die Annäherung der beiden Parteien eine Revision der Geschichtsschreibung, die ihrerseits wiederum die Basis für die Konstruktion eines grenzübergreifenden kollektiven Gedächtnisses bilden sollte.⁵⁰⁹ In diesem Kontext erscheint eine museale Darstellung der Kriegsverdienste der *Kuomintang* keineswegs problematisch, im Gegenteil, sie wurde aufgrund der veränderten politischen Lage sogar als eine Notwendigkeit erachtet. Dafür spricht auch die Einladung nach Taiwan, die Fan im Dezember 2008 von der *Kuomintang* erhielt; er wurde von Lian Zhan persönlich empfangen und offiziell für sein Museumsprojekt ausgezeichnet. Bereits während seines ersten Festlandbesuches sprach Lian Fan seine Anerkennung aus, indem er persönlich das Eingangsschild der „Frontal Battlefield Hall“ des „Museum Cluster“ mit dem entsprechenden Schriftzug versah, was die Le-

⁵⁰⁷ Vgl. Geremie Barmé 1993, a. a. O., S. 285; Wu Jinsheng: 40 Years After: Reassessing the War in China, in: Beijing Review, 12. August 1985, S. 13; Sun Tingxin (孙挺信): *Zhong-ri Changjiang Da Juezhan* 中日长江大决战 (*China-Japan: The Final Conflict*), Chengdu: Chengdu Chubanshe 1991.

⁵⁰⁸ S. Hu Jintao zai Jinian Kang Ri Zhanzheng Shengli Liushi Zhounian Dahui shang de Jianghua 胡锦涛在纪念抗日战争胜利 60 周年大会上的讲话 (Die Rede von Hu Jintao auf der Großveranstaltung zu 60. Jahrestag des Sieges des Antijapanischen Kriegs), in: *Renmin ribao* 人民日报 (People's Daily), Peking 04.09.2005, S. 1.

⁵⁰⁹ S. Kirk A. Denton 2007, a. a. O., S. 4.

gitimität dieser musealen Einrichtung natürlich weiter stärkte.⁵¹⁰ Trotz solcher historischen Zufallsfaktoren soll man dennoch Fan Respekt erweisen, weil er der aktuellen Epoche ein Schritt voraus war und dabei die Rolle einer Avantgarde im Land kühn übernommen hat.⁵¹¹

4.2 Die Geschichtsausstellungen und Präsentationskonzepte des Jianchuan „Museum Cluster“

4.2.1 Die Ausstellungen in der Themenserie über den Antijapanischen Krieg und ihre Präsentationskonzepte

Im Folgenden sollen die einzelnen wichtigen Teilmuseen und Ausstellungen des Jianchuan „Museum Cluster“ ausführlich analysiert werden. Dabei wird es zunächst um die Themenserie über den Antijapanischen Krieg gehen, die dort z. Z. den größten Ausstellungsteil darstellt. Wie bereits erwähnt, galt die historische Forschung über den Antijapanischen Krieg seit den 1980er Jahren als ein populäres Themenfeld mit relativ geringem politischem Risiko, sodass Fans Entscheidung, die Eröffnung seines Museums mit Ausstellungen zu eben diesem Thema vorzunehmen, wahrscheinlich auf diesem Sachverhalt gründet.

4.2.1.1 Die „Mainstay Hall“

Auf die Strategien, derer sich Fan bei der Umsetzung seines Museumsprojektes bediente, ist bereits eingegangen worden und doch zeigt sich deren Effektivität und der geschickte Umgang mit ihnen am deutlichsten bei dem derzeit größten Museum im „Museum Cluster“ – der sog. „Mainstay Hall“ –, das auch als „*Zhongguo Gongchandang Kang Ri Jundui Guan* (Museum der Antijapanischen Armee der KPCh 中国共产党抗日军队馆)“ bezeichnet wird und sich mit den Kriegsverdiensten der KPCh befasst. Das Museum beansprucht nicht nur das größte Gebäude auf dem Gelände, es ist zugleich am besten gelegen, was den Standort betrifft. Es befindet sich am Anfang des zentralen Boulevards und stellt somit auch den ersten Anlaufpunkt für die Besucher dar. Nicht zufällig ist auch die Hervorhebung der Einrichtung als die Nummer Eins des gesamten „Museum Cluster“-Komplexes. Die starke Hervorhebung seines Status und der privilegierte Standort vermitteln eine klare Botschaft, nämlich, dass Fan und seine Mitarbeiter die aktuell vorherrschende diskursive Ordnung respektieren und die KPCh als die wichtigste Führungsmacht des Landes anerkennen. Interessanterweise wurde das Museum sogar offiziell als eine Art Geschenk für die KPCh bezeichnet, um

⁵¹⁰ Shi Yonggang 2008, a. a. O., S. 88, 234.

⁵¹¹ Fan wurde auch von z. B. der Korrespondentin von „DIE ZEIT“ Angela Köckritz für seinen Mut bewundert, dazu äußerte sie: „Seine Museen sind eine kleine Revolution. Privatleute, die Kunstmuseen eröffnen, gibt es in China einige. Doch hier baut einer ein privates Geschichtsmuseum in einem Land, in dem die Partei die Geschichte für sich beansprucht.“ S. Angela Köckritz: *Sammeln, was sonst untergeht*, in: Die Zeit, Ausgabe 39, Hamburg 22.09.2011, S. 9.

die historischen Verdienste der Partei öffentlich auszuzeichnen. Nach der Meinung des Autors sollte sich diese Botschaft vor allem an die Aufsichtsbehörden richten und im Grunde genommen einen strategischen Zug Fans darstellen; den eines täuschenden Anscheins, sowie das schon erwähnte erste chinesische Strategem. So wurde die „Mainstay Hall“ in einem inoffiziellen Katalog des „Museum Cluster“ jedoch als das dritte Museum aufgelistet, nicht als das erste. Womöglich zeigt sich hier die tatsächliche Position dieses Museums und der historischen Verdienste der KPCh in der Vorstellung Fans.⁵¹² Weiterhin mutet eine bewusste Betonung bzw. Zurschaustellung der eigenen politischen Korrektheit – nicht nur bei der „Mainstay Hall“, sondern um gesamten „Museum Cluster“-Komplex –, derart theatralisch, wenn nicht sogar überzogen an.

Bei der architektonischen Konstruktion der „Mainstay Hall“ wurden viele Elemente mit mythischem und symbolischem Charakter eingearbeitet, mit denen das Publikum der Volksrepublik meist gut vertraut ist und deren Vorbilder auf die Tradition der ästhetischen Darstellung der revolutionären und sozialistischen Ideologien zurückzuführen sind. Vor dem Museumsgebäude befindet sich ein großer Platz, der mit dunkelroten Fliesen gepflastert worden ist, was ihm den Namen „Roter Platz (*hongse guangchuan* 红色广场)“ einbrachte und den Besucher leicht an den Roten Platz in Moskau erinnert, zumal die rote Farbe die revolutionäre Tradition der KPCh symbolisiert. Am Ende des Platzes wurde entlang der Hauptfassade des Museumsgebäudes ein breites Relief angebracht, das aus dunkelroten Steinmaterialien besteht und eine massive Berglandschaft mit der Großen Mauer – ein Symbol der nationalen Solidarität Chinas mit stark mythischem Charakter – im Vordergrund zeigt.⁵¹³ Die imitierte Große Mauer umschließt eine bühnenartige Plattform, die man entweder als Bühne oder Podium benutzen kann (s. Abb. 70). Unter einem Signalturm in der Mauer wurden die Statuen von Mao Zedong und dem Feldmarschall Zhu De (朱德 1886–1976) platziert und als Heldenfiguren mit souveräner Körperhaltung dargestellt, wodurch sie in umgebenden ästhetischen Attributen den Kampfgeist der revolutionären Armee und den chinesischen „Nationalgeist“ versinnbildlichen sollen. In der Tat wurde der Rote Platz mitsamt der Bühne von Anfang an als ein Platz für große Veranstaltung entworfen und scheint aufgrund seiner feierlichen, mit symbolhafter Bedeutung aufgeladenen Atmosphäre, besonders für politische Gedenkveranstaltung geeignet zu sein.⁵¹⁴ Die Außenfassaden des Museums haben eine blass-orange Farbe, die im Einklang mit dem Farbton des Platzes steht. Insgesamt hat die Raumkonstruktion die Funktion der sinnlichen Annäherung an die intendierte ästhetische Thematik des unterstrichenen revolutionären Heroismus.⁵¹⁵

Die Ausarbeitung und Gestaltung der Ausstellungen wurden von den Mitarbeitern des „Museum Cluster“ eigenständig – also ohne direkte Intervention der kulturellen Auf-

⁵¹² Fan Jianchuan (樊建川) (Hrsg.): *Museumskatalog: Jianchuan Bowuguan Juluo* 建川博物馆聚落 (Jianchuan Museum Cluster), nicht öffentlich publiziert, S. 6.

⁵¹³ Vgl. Arthur Waldron: *Representing China: The Great Wall and Cultural Nationalism in the Twentieth Century*, in: Harumi Befu (Hrsg.): *Cultural Nationalism in East Asia: Representation and Identity*, Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of California Press 1993, S. 36–60.

⁵¹⁴ Solche öffentlichen Veranstaltungen mit Charakter der politischen Rituale und Selbstinszenierung, haben die Funktion, durch Wiederholung das Kollektivgedächtnis zu pflegen. Vgl. Aleida Assmann 2000, a. a. O., S. 26f.

⁵¹⁵ Vgl. Jana Scholze 2004, a. a. O., S. 274f.

sichtsbehörden – vorgenommen, obwohl sich ihr Einfluss in Form einer vom Museum betriebenen teilweisen Selbstzensur durchaus bemerkbar macht. An der Gestaltungsarbeit waren auch viele externe Künstler und Designer beteiligt, die von Fan eingeladen wurden, an seinem Museumsprojekt teilzunehmen. Für die Museumsbauten beauftragte er viele renommierte Architekten, wobei er ihnen große künstlerische Freiheit bei ihren Entwürfen ließ, was einen architektonischen Stilpluralismus begünstigte und den Gebäuden einen hohen künstlerischen Wert verlieh.⁵¹⁶ Der Architekt der „Mainstay Hall“ war Xing Tonghe (邢同和), der am Anfang der 1990er Jahre das neue Shanghai Museum entworfen und dafür weltweite Anerkennung gewonnen hatte. Der Grundriss des Museumsgebäudes der „Mainstay Hall“ ist zwar nahezu quadratisch, aber der Architekt trennte den Bau in zwei massive Teilkörper auf, deren unregelmäßigen Räume sich wieder in verschiedenen Arten und Weisen untereinander verbinden und überschneiden, wodurch komplizierte räumliche Konstruktionen und vielfältige Besichtigungsrouten entstehen, was in Bezug auf die hier ausgestellte Geschichte, durchaus Symbolcharakter aufweist.⁵¹⁷ Gemäß der Idee des Architekten sollten die beiden Baukörper jeweils die Armee der KPCh und das chinesische Volk symbolisieren, welche sich während des Krieges gegenseitig unterstützt hatten. Das zweistöckige Gebäude besitzt mehrere Ausstellungshallen, die meistens unregelmäßige Form besitzen und eine Gesamtfläche von 2.435 qm besitzen, auf der insgesamt 1.783 historische Objekte ausgestellt werden.⁵¹⁸ Die Hallen werden hauptsächlich von zahlreichen, unter dem Dach aufgehängte Lampen beleuchtet; eine weitere Lichtquelle ist das Tageslicht, das durch viele Fenster und Lichtöffnungen mit unregelmäßiger Form in die Räume fällt, was wiederum zu einer ungleichmäßigen Ausleuchtung innerhalb der gesamten Einrichtung führt und den Eindruck der wechselhaften und flexiblen Raumkonstellation weiter verstärkt.

Der Eingang des Museumsgebäudes ist sehr schmal und erinnert in seiner Form an eine tiefe Schlucht, da die beiden Baukörper zu beiden Seiten aus dem Boden ragen. Auch dahinter steht eine symbolische Absicht: diese Bauform visualisiert nach der Intention des Architekten die beschwerliche Entwicklungsgeschichte der KPCh. Hinter dem Eingangsbereich befindet sich ein kleiner Hof, der vom einfallenden Sonnenlicht beleuchtet wird – ein Verweis auf die erfolgversprechende Zukunft der KPCh. In diesem Areal trifft der Besucher erneut auf die beiden Statuen von Mao Zedong und Zhu De, welche identisch mit denen auf dem großen Platz draußen sind, nur dass sie hier vor einer roten Wand stehen, deren Gestaltung die rote Fahne der Kommunisten repräsentiert. Auf der roten Wand wurde der Name des Museums angebracht, daneben steht eine 18 Meter hohe rote Säule, die wie ein Schornstein oben aus dem Dach herausragt und aus deren Spitze nachts eine große Lichtsäule den Himmel erleuchtet.

⁵¹⁶ Auch bei der Auswahl der Architekten ging Fan überaus strategisch vor, indem er nicht nur berühmte chinesische Architekten rekrutierte, sondern für Museen, die sich spezifisch mit anderen Ländern befassten, gezielt nach ausländischen Architekten suchte. So wurde beispielsweise dem berühmten japanischen Architekt Arata Isozaki der Auftrag erteilt, das Gebäude für das Museum mit dem Themenschwerpunkt der japanischen Invasionsarmee, zu entwerfen. Ähnlich verhielt es sich mit dem Museum für die amerikanische freiwillige Fliegerstaffel (Flying Tigers), das von dem amerikanischen Architekt Chester A. Widom gestaltet wurde, während die Gestaltung des Museums, das sich mit den nationalen Verrätern im Antijapanischen Krieg befasste, von dem taiwanischen Architekt Wang Weiren (王維仁) übernommen worden ist. S. Fan Jianchuan, *Museumskatalog*, a. a. O., S. 49, 57, 65.

⁵¹⁷ Vgl. Jana Scholze 2004, a. a. O., S. 35.

⁵¹⁸ Shi Yonggang 2008, a. a. O., S. 79, 88.

Diese Säule verkörpert bildhaft die Bezeichnung von „*zhongliudizhu* (Der in Strommitte befindliche robuste Felsen 中流砥柱)“, wie sich das Museum auch nennt; eine metaphorische Anspielung auf die KPCh, die der Nation in der Krisenzeit wie eine tragende Säule Schutz geboten und Hoffnung gegeben haben sollte.⁵¹⁹ Auf der Oberfläche der Säule wurde der gesamte Text des militärischen Werk Maos „*Lun Chijiuzhan* (Über den langwierigen Krieg 论持久战)“ eingraviert, das während der Kriegszeit geschrieben wurde und der KPCh als wichtige Quelle für Kriegsstrategien diente. Durch die Präsenz von Maos Werk (als Repräsentamen), wurde Mao auch persönlich zum Bezugsobjekt bei einem neuen Interpretanten mit dem Symbol der Säule, was ihn ebenfalls als tragendes Element der Nation erscheinen ließ und den Kult um seine Person weiter nährte. Die speziellen Raumgestaltungen dürfen somit wieder primär als „sinnliche Annäherung an eine Thematik“ der musealen Darstellung begriffen werden, welche durch Betreten und Bewegen in den musealen Räumen gleichzeitig sensorisch und motorisch wahrgenommen werden soll.⁵²⁰

Die Ausstellung zum Antijapanischen Krieg besteht insgesamt aus drei Teilen, deren Titel jeweils lauten: „*Minzu de Jiliang* (Das Rückgrat der Nation 民族的脊梁)“, „*Di Hou zhi Suiyue* (Die Jahren hinter den Feinden 敌后之岁月)“ und „*Genjudi Jianshe* (Der Aufbau der Basisgebiete 根据地建设)“. Dabei wollten die Kuratoren keine konventionellen Präsentationskonzepte der Geschichtsausstellungen, wie sie in den meisten staatlichen Museen umgesetzt werden, wiederholen. Stattdessen wird die Geschichte nicht in ihrer streng chronologischen Reihenfolge präsentiert, sondern sie richtet sich nach den ausgestellten historischen Objekten, deren Bedeutung und Sinnzusammenhang mit der Geschichte im Zentrum der Präsentation stehen – was auch erklärt, warum es keinen festgeschriebenen Besichtigungsrundgang gibt, denn der Besucher entdeckt selbst, er bestimmt die Richtung, in der er sich in der Geschichtspräsentation bewegt.⁵²¹ Ferner zielen die Ausstellungsmacher bei der Geschichtsdarstellung des Antijapanischen Krieges nicht auf Vollständigkeit, sondern sie heben entsprechend dem eigenen Sammlungsbestand spezielle thematische Schwerpunkte hervor. Hierbei grenzt sich die historische Darstellung der Ereignisse, an denen die KPCh unmittelbar beteiligt war, von der konzeptionellen Darstellung einer Parteigeschichte deutlich ab, das bedeutet, die Darstellung der Kriegsgeschichte dient hier nicht mehr dazu, die historischen Verdienste der KPCh hervorzuheben und die politische Position der KPCh zu rechtfertigen, sondern die historische Wirklichkeit der Kriegsgeschichte selbst aufzuzeigen. Das Museum distanziert sich bewusst vom Präsentationskonzept einer ideologisch orientierten Geschichtserzählung, wie sie im Nationalmuseum verwendet wurde.

Wie bei den Außenwänden des Gebäudes ist Rot der dominierende Farbton in den Ausstellungsräumen: die Texttafeln, Regale, Bilderrahmen, sowie Türen, Fenster und Säulen, weisen allesamt diese Farbe auf. Die ausgestellten historischen Objekte wer-

⁵¹⁹ Vgl. Winfried Nöth 1985, a. a. O., S. 401.

⁵²⁰ S. Jana Scholze 2004, a. a. O., S. 273.

⁵²¹ Indem die Kuratoren bewusst auf die Konvention der chronologischen Präsentation verzichteten, befreien sie sich auch in einem gewissen Maße von der Konvention der zeitlichen Ordnung der öffentlich vermittelten Geschichtserzählung. Vgl. Ebd., S. 138.

den überwiegend in flachen Glasvitrinen aufbewahrt, die sich entweder in der Mitte des Ausstellungsraums oder entlang der Wandreihen befinden. Nach den historischen Gegenständen sind kopierte Fotos die wichtigsten Ausstellungsobjekte – sowohl qualitativ als auch quantitativ. Sie wurden jedoch weder in Rahmen eingefügt noch aufgehängt, stattdessen bedecken sie in starker Vergrößerung ganze Wände und erwecken bei dem Besucher den Eindruck einer Leinwand bzw. eines Bühnenbildes, da die abgebildeten Personen oftmals in Lebensgröße erscheinen und so lebendig wirken können, dass es durchaus vorkommen kann, dass die Besucher die fotografischen, medialen Räume mit dem realem Raum vertauschen würden. Dieser Effekt der medialen Täuschung wurde von den Kuratoren wahrscheinlich beabsichtigt, damit die Besucher durch die verfremdete Wahrnehmung in die historische Vergangenheit „zurückgeschickt“ werden und die historischen Gegebenheiten durch ein imitiertes, „persönliches“ (Nach-)Erleben intensiver erfassen könnten. Zugleich könnte das persönliche Miterleben eventuell zu einer stärkeren Identifikation mit den geschichtlichen Ereignissen führen und sich anschließend förderlich auf eine dauerhafte Präsenz im Gedächtnis auswirken. Dieser mediale Effekt wird durch die in der Ausstellung mehrfach in Erscheinung tretenden historischen Szenarien (*Dioramas*) zusätzlich verstärkt.⁵²² Bei der Gestaltung solcher Szenarien dienen die historischen Fotos als Hintergrundbild, historische Objekte und abgebildete Statuen wurden im Vordergrund gestellt, sodass die beiden Elemente visuell miteinander verschmelzen und einen realistischen Eindruck erzeugen. Die dreidimensionalen Objekte im Vordergrund fungieren hierbei als eine mediale Überbrückung der zeitlichen Distanz, die dem Besucher das Eintauchen in die medialen Räume erleichtert. Damit stellen diese Inszenierungen „Erlebnissräume bereit, in denen sich historische und ästhetische Erfahrungen machen lassen“.⁵²³ Hier wird eine dieser Szenarien herausgegriffen und erläutert, um diese Funktion zu verdeutlichen: Der Besucher sieht auf dem Foto im Hintergrund chinesische Milizen, die einen Bunker der japanischen Armee zerstören. Zu ihren Füßen liegen – als reale Objekte – viele zerschlagene Zementstücke, die tatsächlich einmal Teil eines japanischen Bunkers gewesen waren und der Besucher in einer ersten Reaktion als Teil des Bunkers im Bild verstehen kann (s. Abb. 71). Dieses Wahrnehmungsergebnis lässt sich auf den Effekt der medialen Täuschung zurückführen.⁵²⁴ Andere Szenarien dieser Art zeigen u.a. damalige Produktionswerkzeuge vor einem Foto, das eine Produktionsszene darstellt und verweisen damit auf die wirtschaftliche Entwicklung jener Zeit, sowie ein Kriegsszenario, dessen Foto eine Schlachtfeld zeigt, vor dem echte Waffen und Soldatenstatuen platziert worden sind.

Die Ausstellung zeigt auch viele Abbildungen von wichtigen Parteifunktionären der KPCh, die durch die auffällige Größe oder Position in ihrer Bilddarstellung visuell hervorgehoben werden. Darunter sind auch verschiedene Darstellungen von Mao zu

⁵²² Präsentationsmethode von Dioramas kann die Grenze zwischen realen und imaginären Elementen verwischen, manchmal mit Absicht und manchmal ohne Absicht der Ausstellungsmacher. Vgl. Wolfgang Ernst 1988, S. 27.

⁵²³ Ellen Spickernagel: *Präsentationsformen der Postmoderne*, in: Ekkehard Nüssli, Ulrich Paatsch, Christa Schulze (Hrsg.): *Wege zum lebendigen Museum*. Heidelberg, Tagungsbericht, Bd.5 1987, S. 80.

⁵²⁴ Vgl. Ellen Spickernagel: *Präsentationsformen der Postmoderne*, in: E. Nüssli, u. a. (Hrsg.): *Wege zum lebendigen Museum*. Heidelberg, Tagungsbericht, Bd.5 1987, S. 80.

finden – u.a. in Form von Statuen, Fotografien oder durch seine Publikationen und Schriften –, dessen zentrale Führungsrolle durch seine (Über-)Repräsentation bekräftigt werden soll (s. Abb. 72). Doch die förmliche „Übernahme“ und zeichenhafte Zitierung der alten politischen Mythen und Idole sollte nicht als einfache Zustimmung oder Unterstützung der Kulturpolitik des Regimes begriffen werden. Im Gegenteil, auch hier scheint sich die Umsetzung eines strategischen Konzepts zu offenbaren. So lassen sich zu den Darstellungen der Parteifunktionäre oder Maos, zum einen keine konkret wertenden Bemerkungen finden, es scheint, als seien diese Abbildungen „ausgeliehen“, als gängige Konvention einfach unverändert übernommen und wiedergegeben worden. Bei einer derartigen scheinbar „stillschweigenden Haltung“ kann man in solcher Kommentarlosigkeit dennoch eine metakommunikative Botschaft erkennen, eine taktisch motivierte Aussage, die sich inhaltlich von der mythischen Verklärung der Kulturinstanzen, wie sie beispielsweise im Nationalmuseum zu finden ist, unterscheiden sollte. Zum anderen dienen die „übernommenen“ Mythen und Idole nicht mehr dazu, deren Sinnzuweisungen und Deutungsmuster zu wiederholen; sie wurden von den Kuratoren stattdessen geschickt musealisiert. Das heißt, der mythische Charakter dieser Darstellungen kann in diesem Ausstellungskontext nicht mehr in seiner ideologischen Überhöhung vermittelt werden, weil die Bilder selbst zu Objekten vergegenständlicht worden sind und sich nun als Gegenstände in die museale Wahrnehmung des Besuchers einfügen. Weil „der Mythos ein Mitteilungssystem, eine Botschaft ist [...] Mythos kein Objekt, kein Begriff oder eine Idee sein kann; er ist eine Weise des Bedeutens, eine Form“⁵²⁵ demnach konnten Mythen zwar in frühen politischen Diskursen durch eine Verkettung von semiotischen Zeichensystemen und deren mythischer Aufladung bestimmte politische Botschaften und Aussagen verkörpern und vermitteln, doch sobald sie unter einer musealen Perspektive als einfache kulturelle Erscheinung betrachtet werden, die sich durch ihre Zeichensysteme und Attributen charakterisiert, verlieren sie aufgrund ihrer Vergegenständlichung gleich ihre mythische Funktion, entsprechend löst sich ihre Deutungsmacht auf. Da ein Mythos an sich nicht als Objekt oder Gegenstand existieren kann. Dieser Prozess der Musealisierung und Vergegenständlichung könnte auch gemäß der Mythentheorie von Roland Barthes so interpretiert werden: Die zwei Bestandteile des „Bedeutenden“ eines Mythos – Sinn und Form, welche oft durch einen weiteren semiotischen Prozess zusammengefügt wurden, werden hier durch den Musealisierungsprozess voneinander getrennt, anschließend wird die Form als das Objekt der Musealisierung vergegenständlicht und der Sinn entfällt dann. Allerdings stellt sich dieser als das eigentlich Bedeutung schaffende Element des Mythos dar: „der Sinn enthält ein ganzes Wertesystem; eine Geschichte, eine Geographie, eine Moral, eine Zoologie, eine Literatur“⁵²⁶ während die Form dafür sorgt, dass dieser Reichtum entfernt wird, „indem er Form wird, verliert der Sinn seine Beliebbarkeit; er leert sich, verarmt, die Geschichte verflüchtigt sich, es bleibt nur noch der Buchstabe.“⁵²⁷ Wenn die Mythen bei der musealen Präsentation nur noch die Form ihrer „Bedeutenden“ mit hohem Wiederer-

⁵²⁵ Roland Barthes 1964, S. 85.

⁵²⁶ Ebd., S. 97.

⁵²⁷ Ebd.

kennungswert und zeichenhaftem Charakter beibehalten können, während der Sinn verloren gegangen ist, sind sie dann schon nicht mehr in der Lage, ihre ursprüngliche Bedeutung zu vermitteln und ihre Existenz als Mythos zu behaupten. Nach dieser durch den Musealisierungprozess ausgelösten Entmythologisierung können die Besucher solche vergegenständlichten und musealisierten mythischen Aussagen, in einem neuen kulturellen Kontext betrachten und anhand neuer Dekodierungsmöglichkeiten andere Botschaften aus ihnen herausziehen. Die Hervorhebung der historischen Verdienste und Positionen der politischen Führer wird in dieser Form der Darstellung nicht mehr als Mythos behandelt, stattdessen wird die Strategie dieser mythischen Darstellung offengelegt und zum musealisierten neuen Präsentationsgegenstand gemacht.⁵²⁸

Daneben gibt es hier noch eine weitere sehr bemerkenswerte Erscheinung: Im Museum wurden an vielen Stellen kleine schwarze Warnschilder aufgestellt, die mit folgenden Texten beschriftet sind: „*Qingting lishi! Baochi chenmo!* (Hört der Geschichte zu! Und bewahrt Stillschweigen! 倾听历史!保持沉默!)“ „*Xu! Bie gaiguo lishi de shengyin!* (Pst! Übertöne nicht die Stimme der Geschichte! 嘘! 别盖过历史的声音!)“ etc (s. Abb. 73). Nach der Meinung des Autors scheinen diese Hypertexte doppeldeutig zu sein, sie weisen nicht nur darauf hin, dass die Besucher sich im Museum leise verhalten sollten, vielmehr scheint die oben erwähnte Taktik des Schweigens bzw. die kritik- und kommentarlose Präsentation der Geschichtsdarstellung auf offensive Weise bekräftigt zu werden.⁵²⁹ Durch die Handlungsanweisungen auf den Schildern wird einerseits die Ehrfurcht vor der Geschichte und ihren Aussagen gefordert, andererseits eine Art stillschweigende Kritik an jeglicher mythischer Semiotik und Manipulation der Geschichtsschreibung und -präsentation geübt. Die manipulierte, rein funktional ausgerichtete Geschichtsvermittlung wird hier zum störenden Lärm deklariert, der die ursprüngliche Stimme der Geschichte übertönt und unterdrückt. In diesem Sinne kann das kommentarlose Schweigen auch als eine ablehnende Haltung gegenüber mythischen Darstellungen und strategischer Manipulation gedeutet werden. Man könnte dahinter die Motivation sehen, für eine idealistische Ethik der Geschichtswissenschaft einzutreten.⁵³⁰

Trotz der Übernahme des Darstellungsmusters mit hervorgehobenen politischen Führern, finden sich in der Ausstellung deutlich mehr Abbildungen einfacher Soldaten, Bürger und Bauern. Im Vergleich zu denen der Autoritäten, erscheinen sie relativ unauffällig bzw. sind sie an wenig zentralen Stellen platziert worden oder – wie in den Szenarios – Hintergrundelement, obwohl ihre Repräsentation nach quantitativem Maßstab dominiert. Den Fotografien von ihnen fehlt jede mythische Semiotik, sie werden meist als konkrete Individuen in ihrem zeithistorischen Kontext dargestellt und in den Begleittexten nicht auf Teile eines kollektiven Massenkörpers reduziert

⁵²⁸ Somit wird hier keine mythischen Botschaften durch museale Präsentation vermittelt, stattdessen werden die konventionellen mythischen Darstellungen selbst als Präsentationsobjekt den Besuchern zur Schau gestellt, wobei die mythische Macht solcher konventionellen Darstellungen durch diesen Musealisierungprozess zum großen Teil verloren geht. Genau wie Barthes prägnant zusammenfasst, „Die beste Waffe gegen den Mythos ist in Wirklichkeit, ihn selbst zu mythifizieren, das heißt einen künstlichen Mythos zu schaffen.“ Ebd., S. 121.

⁵²⁹ S. Gérard Genette 1993, a. a. O., S. 14f.

⁵³⁰ Vgl. Alon Confino: *Collective Memory and Cultural History: Problems of Method*, in: *The American Historical Review*, Vol. 102, Nr. 5, Dez. 1997, S. 1387.

oder durch abstrakte Begriffe wie „Volk“, „Masse“ oder „Truppe“ verallgemeinert. Stattdessen versuchten die Museumsmitarbeiter im Rahmen biographischer Recherchen, die gesellschaftliche Zugehörigkeit und Herkunft jedes einzelnen dargestellten Individuums möglichst zweifelsfrei zu identifizieren und rekonstruieren, ebenso seine persönliche Geschichte und sein individuelles Schicksal. Dabei gibt zwar auch solche historischen Objekte mit zeichenhaftem Charakter, z.B. Waffen, Werkzeuge, militärische Abzeichen und Uniformen, Alltagsgebrauchsgegenstände, offiziellen Unterlagen und Publikationen jener Zeit, sie stehen aber meist in enger Verbindung mit eben diesen Individuen und erwecken den Eindruck, ein Beweis für die Authentizität ihrer Erlebnisse zu sein. Dazu zählt u.a. eine Serie von Briefen, die von einem Offizier der KPCh mit dem Pseudonym Cai Liang (蔡良) zwischen 1937 und 1939 an seine Familie geschickt wurden und in denen vorrangig über die Kriegserfahrungen Cais berichtet wurde. Ein Stimmzettel für die Wahl der Abgeordneten in einem Basisgebiet der Kommunisten wird ebenfalls ausgestellt und präsentiert sich als glücklicher Zufallsfund – seine Aufbewahrung erklärt sich durch ein Rezept auf seiner Rückseite; offenbar war der Stimmzettel von seinem Besitzer kurzerhand zu einem Notizzettel umfunktioniert worden. In diesem Zusammenhang erwähnenswert sind auch zwei hölzerne Gedenktafeln aus dem Kreis Qingxian (沁县) der Provinz Shanxi. Auf ihnen sind die Lobworte „*guangrong shi cun* (Die Ehre kann von Generation zu Generation weitergereicht werden 光荣世存)“ und „*guangrong wubi* (Unvergleichliche Ehre 光荣无比)“ eingraviert und dienten als Geschenk der Dorfgemeinschaft an jene Familien, deren Angehörige an der Front dienten (s. Abb. 74). Solche Ausstellungsobjekte gehören überwiegend zu den „*Objets laissés*“ und können als zuverlässige historische Quelle angesehen werden, da ein solches Objekt „nur auf seinen bestimmten Gegenwartszweck zugeschnitten (ist), er bezieht sich nur auf diesen Fall und lässt sich nur, soweit es der Zweck erfordert, über ihn aus. Er ist nicht dazu qualifiziert, alle Zusammenhänge aufzuzeigen [...]“.⁵³¹ Aus diesem Grund beschäftigen sich die Mitarbeiter des Museums vorrangig mit historischen Dokumenten dieser Art, die scheinen, als wären ihre Überlieferung und Konservierung unintendiert verlaufen – sie sind *Überreste* einer vergangenen Zeit und werden demnach als primäre Quellen gewertet, als Informationen „aus erster Hand“, die sich aufgrund ihrer Spontaneität und fehlender Zweckgebundenheit von denen zum Zweck der Überlieferung angefertigten Zeugnisse – *Traditionen* – unterscheiden.⁵³² Diese Akzentuierung so genannter Überreste als historische Quellen führt zugleich zu einer Vermeidung der Wiederholung der öffentlich vermittelten Geschichtsnarration, wie sie in meisten staatlichen Museen betrieben wird. In der „Mainstay Hall“ wird eben diese Form der verallgemeinernden Geschichtserzählung zu großen Teilen aufgelöst und durch zahlreiche konkrete persönliche Geschichten ersetzt, erweitert und bereichert.⁵³³ Ein so reichliches Informationsangebot, wie es die Ausstellung hier bietet, das weit außerhalb der narrativen Struktur der öffentlich vermittelten Geschichtserzählung angesiedelt wurde, könnte die von Kulturinstanzen konstruierte konventionelle Geschichtsschreibung potentiell

⁵³¹ Ahasver von Brandt 1996, a. a. O., S. 58.

⁵³² Vgl. ebd., S. 52–60.

⁵³³ Vgl. Daniel Hess 2010, a. a. O., S. 142.

gefährden.⁵³⁴ Denn die von Kulturinstanzen legitimierte mythischen Erzählungen und Aussagen werden im hiesigen musealen Kontext nicht einfach als historische Fakten betrachtet und präsentiert, sondern denjenigen historischen Gegebenheiten und Gegenständen, welche unmittelbar mit individuellen Lebensgeschichten in Verbindung stehen, untergeordnet, indem eben jenen persönlichen Biographien, im Zuge der Rechercharbeiten, eine zuverlässige historische Faktizität bescheinigt wird. Oder anders ausgedrückt: Die konventionellen mythischen Darstellungen sind von dieser neuen Form der Darstellung mehr und mehr zurückgedrängt worden.⁵³⁵ In diesem Sinne besitzt die museale Praxis des „Museum Cluster“ aufgrund deren auffälliger dekonstruktiver Merkmale durchaus einen gewissen postmodernen Charakter⁵³⁶ und kann der aktuellen Geschichtsforschung durch die Auflösung der klassischen „großen Geschichtserzählungen“ neue Dynamik und Perspektiven liefern.⁵³⁷

4.2.1.2 Die „Frontal Battlefield Hall“

Das nächste wichtige Museum als Teil der Themenserie um die Ereignisse von 1937–45 ist die sog. „Frontal Battlefield Hall“ oder „*Zhongguo Guomintang Kang Ri Jundui Guan* (Museum der Antijapanischen Armee der *Kuomintang* 中国国民党抗日军队馆)“. Die Ausstellung hier beschäftigt sich mit den Kriegsverdiensten der *Kuomintang*-Armee, einem Thema, das lange Zeit politisches Konfliktpotential besaß und noch heute nicht gänzlich unumstritten ist. Bezeichnend sind die Überlegungen Fans im Vorfeld der Museumseröffnung, ob die Bezeichnung „*Frontal Battlefield*“ von der Aufsichtsbehörde genehmigt werden würde, weil sie deutlich auf die Rolle der *Kuomintang*-Armee als Hauptverteidigungskraft im Antijapanischen Krieg verweist. Der Prozess der Versöhnung zwischen der KPCh und *Kuomintang* ist in diesem Kapitel bereits behandelt worden und muss an dieser Stelle nicht wiederholt werden. Seitdem durfte er diesen Namen sorglos verwenden.

Die „Frontal Battlefield Hall“ befindet sich direkt neben dem Museum, das die Kriegsverdienste der kommunistischen Armee behandelt, woraus sich eine symbolische Anspielung ergibt: beide Armeen hatten während des Krieges Seite an Seite gekämpft. Der zuständige Architekt ist Peng Yigang (彭一刚) aus Tianjin, dessen Design einen einfachen, aber gleichwohl soliden Eindruck bei den Besuchern hinterlassen möchte. Das Museumsgebäude besteht aus einem einzigen Baukörper, der einen viereckigen Grundriss hat. Seine Massivität symbolisiert die Kraft, mit der sich die *Kuomintang*-Armee auf den Schlachtfeldern gegen die japanische Armee behauptete. Die Außenfassade des Museums ist in schlichter weißer Farbe gehalten, die eine ehrwürdige und andächtige Atmosphäre erzeugen soll. Vor dem Haupteingang des Museums steht die Bronzestatue eines bewaffneten *Kuomintang*-Soldaten auf einem

⁵³⁴ Vgl. Susanne Weigelin-Schwiedrzik 1984, a. a. O., S. 56f.

⁵³⁵ Vgl. Angela Köckritz, a. a. O., S. 9.

⁵³⁶ Vgl. Stefan Kramer: *Bilder des Anderen und der kulturelle Ort des Fernsehens*, in: A. Assmann, U. Gaier, G. Trommsdorff (Hrsg.): *Zwischen Literatur und Anthropologie. Diskurse, Medien, Performanzen*, Tübingen 2005, S. 232f.

⁵³⁷ Vgl. Rolf Szymanski: *Protokoll der Anhörung zum „Forum für Geschichte und Gegenwart“*, Teil 1, Senator für kulturelle Angelegenheiten (Hrsg.): Berlin 1983, S. 40.

Steinsockel, die einem Titelbild im damaligen Kriegsmagazins „*Zhanshi Huabao* (Illustrierte Zeitschrift der Kriegszeit 战时画报, Nr.5)“ nachempfunden wurde. Der Titel dieser Statue heißt „*Ai Bing* (*An Army burning with righteous indignation* 哀兵)“, wobei der Soldat in seiner Körperhaltung zwar ermüdet zu sein scheint, seine Mimik jedoch Entschlossenheit und Beharrlichkeit ausdrückt (s. Abb. 75).⁵³⁸ Er präsentiert sich nicht als konventionelle Heldenfigur, sondern seine körperliche Erschöpfung aufgrund der zahlreichen militärischen Niederlagen wird unverschleiert zum Vorschein gebracht. Insofern verkörpert er einen – durchaus nicht unrealistischen – Soldatentypus, der trotz seiner individuellen Unvollkommenheit und Schwäche seine Pflicht gegenüber seinem Land aufrichtig erfüllt hat. Ebenso findet hier ein semiotischer Zeichenprozess statt, bei dem die Darstellung eines einzelnen *Kuomintang*-Soldaten (als Repräsentamen) mit „allen *Kuomintang*-Soldaten“ (als Bezugsobjekt) assoziiert werden kann.⁵³⁹ Dennoch verfügt die Bedeutung des dabei entstehenden Zeichens relativ geringen mythischen Charakter. Die Bedeutung des Zeichens wurde nicht stark reduziert, abstrahiert oder verallgemeinert, stattdessen wurden die heterogenen Persönlichkeiten der verkörperten Soldaten weiterhin respektiert. Nicht zuletzt unterscheidet sich diese Darstellung auch gründlich von dem konventionellen Darstellungskonzept in der Geschichtspräsentation der Volksrepublik, bei der die *Kuomintang*-Soldaten meistens als böse Feinde bewusst stark verzerrt dargestellt und dämonisiert wurden. Demgegenüber möchte der Künstler – und mit ihm das Museum –, den *Kuomintang*-Soldaten die Ehre erweisen und sie ebenfalls als Helden der Nation bezeichnen. Insofern verkörpert dieses neue Darstellungskonzept einen neuen Zeitgeist, der sich gerade in der Gesellschaft zu etablieren versucht und eine umfassende politische und kulturelle Versöhnung fördert.⁵⁴⁰ Zu den Füßen der Statue war ein Teich angelegt worden, der nach einer Anordnung Fans später zu einem kleinen Feld umgebaut wurde, das mit echten Reissetzlingen bepflanzt wurde. Damit entsteht ein äußerst lebendiges und dynamisches Szenario, welches den Soldaten ein Denkmal setzt, die das Land der Bauern gegen die japanischen Invasoren verteidigten. Die Dynamik der Szene entsteht hierbei durch die unterschiedlichen Jahreszeiten, in denen der Acker sein Aussehen verändert.

Das zweistöckige Gebäude hat eine Fläche von 1.299 qm, die Platz für 4.270 historische Objekte bietet. Wie bereits in der „Mainstay Hall“, ist die Ausstellung hier auch in drei Teile mit jeweils verschiedenen Titeln gegliedert: „*Kangzhan Yuanqi* (Anfang der Verteidigungskriegs 抗战缘起)“, „*Zhengmian Zhanchang* (Frontale Schlachtfelder 正面战场)“ und „*Kongzhong Yu Di* (Verteidigung in der Luft 空中御敌)“ sind. Der erste Teil beschäftigt sich mit den vereinzelt Widerständen der *Kuomintang*-Armee gegen die japanischen Invasoren zwischen 1931 und 1937, der zweite Teil zeigt die zweiundzwanzig großen Schlachten, die von beiden Armeen geschlagen worden sind, während sich der dritte Teil speziell den Luftschlachten widmet. Im Gegensatz zur Ausstellung über die Verdienste der KPCh im Krieg, folgen die historischen Narrationen in der „Frontal Battlefield Hall“ einer überwiegend chronologischen Ordnung,

⁵³⁸ S. Fan Jianchuan 2000, a. a. O., S. 151.

⁵³⁹ S. Winfried Nöth 1985, a. a. O., S. 33–45.

⁵⁴⁰ Vgl. Angela Köckritz, a. a. O., S. 9.

was wahrscheinlich mit der gründlichen Rekonstruktion der Schlachten und Kriegsverläufe zusammenhängt, wobei der Schwerpunkt der Darstellung auf der Heraushebung einiger besonders bedeutsamer Kriegsereignisse gelegt wurde. Das hiesige Raumkonzept ist durchdacht: der Architekt hat eine Art spiralförmige Besichtigungsrouten entworfen, damit die Besucher bei der Besichtigung Umwege vermeiden und keinen Ausstellungsinhalt auslassen können. Hinter dem Eingang des Museums befindet sich eine große Treppe, die direkt in den ersten Stock führt. Sobald die Besucher dort angekommen sind, folgen sie einem Weg, der im Uhrzeigersinn durch die Ausstellung führt und sie dann wieder in das Erdgeschoss und anschließend zum Ausgang leitet. Hinter diesem Konzept verbirgt sich wahrscheinlich eine metaphorische Anspielung auf eine Theorie der marxistischen Dialektik und Geschichtsanschauung: die Spirale der Entwicklung;⁵⁴¹ durch dieses ideologisch geprägte Konzept, wurde „die zeitbezogene Gliederung und Strukturierung der konzeptuellen Darstellung des Themas in eine räumliche Ordnung übertragen, wobei zeitlich und/oder thematisch getrennte Abschnitte sowie deren Reihenfolge als räumliche Einheiten und Abfolgen definiert werden.“⁵⁴²

Die Raumgestaltung ähnelt der des ersten Museums: große Fotos, Grafiken und Textfelder bedecken die Wände; die Glasvitrinen, die die historischen Ausstellungsgegenstände beinhalten, wurden entweder in der Mitte des Ausstellungsraums oder entlang der Wände platziert. Dominierender Farbton ist hier Eisengrau, die Texttafeln, Regale und Bildrahmen hingegen sind schwarz. Die Farbgebung erzeugt bei Besuchern eine schwermütige Atmosphäre und beklemmende Betroffenheit.⁵⁴³ Diese bedrückende Stimmung verweist einerseits auf die Gräueltaten des Krieges und soll in den Betrachtern andererseits die Trauer um die Verstorbenen erwecken. Nicht zuletzt passt sie – rein visuell – zu den vielen Schwarz-Weiß-Fotos, die im Megaformat die Wände bedecken. Daneben wurden auch viele große Metallplatten an den Wänden befestigt, auf deren Fläche Erklärungstexte, Grafiken und Landkarten geprägt worden sind. Der Einsatz des Metalls verstärkt die bereits erwähnte drückende Stimmung noch zusätzlich, stellt eine strenge und harte Atmosphäre her und kann in den Besuchern eventuell Assoziationen mit einer Kaserne erwecken. Insgesamt erscheinen die Räume dunkel und unfreundlich, woran das Beleuchtungskonzept sicherlich keinen geringen Anteil hat. Einige Ausstellungsräume haben keine Fensteröffnung, durch die natürliches Licht fallen könnte, stattdessen werden künstlichen Lichtquellen eingesetzt, die ein bleiches Licht verströmen. Somit wurde der beabsichtigte atmosphärische Effekt des Sich-unwohl-Fühlens erreicht.

Auch diese Ausstellung arbeitet mit inszenierten historischen Szenarien, die ganz spezielle stilistische Merkmale besitzen. Obwohl auch hier historische Fotos für die Inszenierungen verwendet wurden, dienen diese nicht wie in der „Mainstay Hall“ allein

⁵⁴¹ Nach den Gesetzen der marxistischen Dialektik sollte die historische Entwicklung durch den Widerspruch oder Negation der Negation vorangetrieben, entsprechen erhält diese Entwicklung eine Spirale Form, wobei die kulturellen und gesellschaftlichen Gegebenheiten immer zum Ausgangspunkt zurückkehren werden, allerdings aber auf höherer Ebene. Hier versuchte der Architekt vielleicht auch die Spirale Form der Entwicklung des Kriegsablaufes durch diese spezielle Raumgestaltung bildlich zu veranschaulichen. S. Friedrich Engels: Dialektik der Natur, in: Karl Marx, Friedrich Engels: Werke, Band 20. Berlin/DDR.1962, S. 306ff.

⁵⁴² S. Jana Scholze 2004, a. a. O., S. 122.

⁵⁴³ Vgl. Gernot Böhme 2001, a. a. O., S. 60f.

als Hintergrund, sondern wurden so bearbeitet, dass einige Teile des Fotos – durch Plastiken eins zu eins ersetzt – deutlich aus der Oberfläche des Fotos hervortreten, um dennoch mit der abgebildeten Szene ein stimmiges Ganzes zu bilden. Auf diese Weise treten Teile des Fotos in den realen Raum und existieren dort in dreidimensionaler Form, was einen starken medialen Täuschungseffekt erzeugen kann, da die sichtbare Grenze zwischen dem virtuellen medialen Raum und dem realen Raum somit aufgehoben wird. Mit anderen Worten: die Distanz beider Räume kann überwunden werden, sie erscheinen nun vereint. Zur Verdeutlichung sollen vier Szenarien kurz vorgestellt werden:

Gleich zu Beginn der Ausstellung, am oberen Ende der großen Treppe, wurde eine Szene installiert, welche die Belehrung durch Chiang Kai-shek am 17. Juli 1937 in Lu Shan (廬山) darstellen soll (s. Abb. 76). Hierbei rief Chiang die Militäroffiziere der *Kuomintang*-Armee in seiner Ansprache auf, mit vereinter Kraft gegen die japanische Invasion zu kämpfen. Dieser Augenblick wurde von einem Fotografen festgehalten; sein Bild wurde für die Installation stark vergrößert und das Podium, auf dem sich Chiang befindet, durch eine Plastik ersetzt, die sich visuell nach der Richtung der Treppe streckt. Stehen die Besucher auf den Stufen und schauen nach oben, können sie den Eindruck gewinnen, dass sie unmittelbar an dieser Belehrung Chiangs partizipieren würden, sie also eine echte Szene der Belehrung mit illusionärer täuschender Raumtiefe vor Augen haben. Im oberen Bereich des Fotos wurde in goldenen Schriften ein Teil der Rede wiedergegeben. Chiang selbst befindet sich in einer absolut dominierenden Position: er blickt würdevoll nach unten, während die Besucher aufschauen müssen, um ihn zu sehen. Eine derartige Positionierung war in den früheren bildlichen Darstellungen der Volksrepublik ausschließlich den Führern der KPCh vorbehalten, darunter insbesondere Mao. Deswegen erscheint die Präsentation der Figur Chiangs, der in öffentlich präsentierten Geschichtsdarstellungen der Volksrepublik bislang als Hauptfeind stark dämonisiert wurde, in dieser Ausstellung äußerst ungewöhnlich, wenn nicht sogar kühn zu sein. Chiang wurde hier nicht nur gemäß den wirklichen historischen Gegebenheiten präsentiert, sondern seine Darstellung trägt durch die gesamte Raumkonstellation und Bildsemiotik Züge der Verehrung. Solch eine Szene kann durchaus als „Durchbruch“ in der heutigen musealen Geschichtsdarstellung Chinas bezeichnet werden, indem es gelang, alte Feindbilder und stilistische Stereotypisierungen zu überwinden.

In einem anderen Szenario sehen die Besucher eine Gruppe von *Kuomintang*-Soldaten, die vor dem Aufbruch an die Front ihren Eid auf Papier niederschreiben. Die Ausstellungsgestalter haben den Kopf und die rechte Hand des ersten Soldaten mitsamt dem Tisch und dem Papier vor ihm durch Plastiken ersetzt (s. Abb. 77). So entsteht wiederum der visuelle Effekt, dass der Soldat seinen bildlichen Raum verlassen hat und in den Ausstellungsraum eingedrungen ist. Eine weitere Szene zeigt ein riesiges Foto von einer runden Befestigungsanlage, wobei die untere Hälfte der Abbildung nahezu komplett durch Plastiken ersetzt worden ist, wodurch der Betrachter einen sehr realistischer Eindruck von der Anlage und dem historischen Wirklichkeitsausschnitt erhält, dem sie entnommen ist. Zu dieser Wahrnehmung tragen maßgeblich die dreidimensionalen Soldaten bei, die erscheinen, als würden sie sich hinter Stapeln von plastischen

Sandsäcken verschanzen, während sie das Feuer auf gegnerische Truppen eröffnen. Es scheint, als wäre der Krieg – im Augenblick seines Geschehens eingefroren und konserviert – in die Ausstellungshalle verlegt worden und der Besucher nun ein Teil von ihm. Wie in der „Mainstay Hall“ wird der Besucher zum Mit-Erleben animiert, indem das ästhetische Ausstellungsarrangement mit seiner Wahrnehmung spielt und seine Sinne fordert, zugleich aber auch an sein (Mit-)Gefühl appelliert. Diese direkt auf die Emotionen des Zuschauers zielende Intention der Ausstellung offenbart sich vor allem im letzten Szenario: Es zeigt dem Besucher eine große Gruppe von Soldaten, die ihm den Rücken zugewendet haben. Der letzte Soldat hingegen hat sich umgedreht und blickt sich – so scheint es – nach dem Besucher um, sieht ihn an. Er und die zwei Bambushüte, die die beiden Soldaten neben ihm auf dem Rücken tragen, wurden durch Plastiken ersetzt und treten aus dem Bild hervor. Der Soldat scheint mit dem Besucher zu kommunizieren: er sieht ihn an, der Besucher fühlt sich angesprochen, emotional berührt. Einmal mehr wird die Grenze zwischen dem historischen Raum des Soldaten und dem aktuellen Raum des Betrachters aufgehoben.

Vielleicht auffälligstes Objekt der Ausstellung, das durch seine kunstvolle Gestaltung besticht, ist das stark vergrößerte Portraitfoto eines jungen *Kuomintang*-Soldaten mit erhobenem Blick, welches von dem amerikanischen LIFE-Magazin in der Ausgabe am 16. Mai 1938 als Titelbild benutzt worden ist. In der Ausstellung selbst, bedeckt es eine ganze Wand (s. Abb. 78). Das Gesicht des Soldaten und der Kragen seiner Uniform wurden aus über 2.970 Militärabzeichen von *Kuomintang*-Armee zusammengesetzt. Aufgrund des damaligen Materialmangels mussten sie aus Porzellan hergestellt werden und wurden von den Soldaten am Hut befestigt. Dieser junge Soldat bleibt anonym, seine persönliche Identität und Geschichte spielen bei der Darstellung keine Rolle, sie werden nicht erläutert. Mit anderen Worten, das Bildnis dieses jungen Soldaten wurde von seiner Person abgelöst und auf bloße Zeichen reduziert. Es steht somit für alle chinesischen Soldaten, die im Antijapanischen Krieg kämpften, und verkörpert in einem metaphorischen Sinne zugleich ein nationales Bewusstsein. Diese inszenierte Darstellung lädt zu einem Vergleich mit dem berühmten Beispiel der von Roland Barthes analysierten bildlichen Darstellung eines farbigen Soldaten ein, den französischen militärischen Gruß ausübt.⁵⁴⁴ Gemäß der Mythentheorie von Barthes ist die bildliche Präsentation dieses chinesischen Soldaten in diesem Fall der Ausdruck und zugleich das „Bedeutende“ auf der sprachlichen Ebene, der entsprechende Inhalt und das „Bedeutete“ dieser Darstellung könnten dann lauten: „Ein chinesischer Soldat erweist seine Treue zum Vaterland und zur Armee“ (worauf die Militärabzeichen verweisen). Die Verbindung von Ausdruck und Inhalt bildet das Zeichen auf der sprachlichen Ebene, das anschließend zum symbolhaften Ausdruck und Bedeutenden auf der mythischen Ebene gemacht wird, deren Deutung dann folgende sein könnte: „China ist eine starke Nation, der all ihre Söhne treu dienen. Für China kämpfen sie

⁵⁴⁴ S. Roland Barthes 1964, a. a. O., S. 95f. Ein farbiger Soldat erweist den französischen militärischen Gruß. Die Verbindung von Ausdruck und Inhalt bildet das Zeichen auf der sprachlichen Ebene. Dieses sprachliche Zeichen wird anschließend zum mythischen Ausdruck und in Verbindung mit dem folgenden Bedeuteten auf der mythischen Ebene gesetzt: „Frankreich ist ein großes Imperium, alle seine Söhne, ohne Unterschied der Hautfarbe, dienen treu unter seiner Fahne und es gibt kein besseres Argument gegen die Widersacher eines angeblichen Kolonialismus, als den Eifer dieses jungen Negers, seinen angeblichen Unterdrückern zu dienen.“

entschlossen gegen die Invasoren.“ Anschließend bildet eine Verbindung dieses mythischen Bedeutenden mit dessen mythischen Bedeuteten noch das neue mythische Zeichen. In Anlehnung an die von Barthes genannte „absichtliche Mischung von Franzosentum und Soldatentum“⁵⁴⁵ beim Beispiel des farbigen Soldaten, die dabei als zusätzliche ideologische Bedeutung dem Mythos hinzugefügt wurde, kann hier ebenso eine „absichtliche Mischung von Chinesentum und Soldatentum“ konstruiert werden – ein offensichtliche Idealisierung und Heroisierung des chinesischen Soldaten. Damit zählt die aus militärischen Abzeichen geformte Soldatenfigur zu den wenigen Darstellungen in dieser Ausstellung, die noch klaren mythischen Charakter besitzen und den konventionellen Heldendarstellungen in den historischen Ausstellungen der staatlichen Museen der Volksrepublik ähneln.

Im Übrigen finden sich auch in dieser Ausstellung die gleichen Warnschilder, wie sie bereits in der „Mainstay Hall“ zu finden waren, wobei sie wieder als Verweis auf das im „Museum Cluster“ schon umgesetzte Geschichtsverständnis Fans fungieren. Während ideologisch orientierte mythische Darstellungen hier bewusst vermieden wurden, wurden die von den Museumsmachern eigenständig entdeckten individuellen Geschichten und Erinnerungen bei der Präsentation stark hervorgehoben. Unter den ausgestellten historischen Objekten befinden sich verschiedene Gebrauchsgegenstände von den Offizieren und Soldaten der *Kuomintang*-Armee, dazu zählen z.B. Medaillen, Uniformen, Dolche, Briefe, Bücher und Magazine, Werkzeuge und Wasserflaschen (s. Abb. 79). Unter diesen Objekten befindet sich eine Porzellan-Teekanne, die Chiang Kai-shek dem General Song Xilian (宋希濂 1907–1993) zum Andenken an die Belehrung in Lu Shan geschenkt hat. Der Text der Belehrung ist heute noch auf der Kanne zu lesen, aber die Unterschrift Chiangs auf dem Porzellan wurde inzwischen entfernt; offenbar wurde eine politische Verfolgung befürchtet (s. Abb. 80).⁵⁴⁶ Somit gilt diese Kanne als ein ideales Beweisstück für die Wandlung der politischen Diskurse, deren Einfluss sich unmittelbar auf die historischen Beweisstücke ausübte, indem sie aufgrund der strengen politischen Zensur einer ständigen Gefahr der Verfälschung oder gar Zerstörung ausgesetzt waren. Weiterhin gibt es noch zwei Abschlusszeugnisse von einer jungen Krankenschwester, Zhang Shufen (张书芬), die aus Kaifeng der Provinz Henan stammte. Das erste Abschlusszeugnis beweist, dass Zhang eine staatliche Ausbildung zur Militär-Krankenschwester absolviert hatte; das zweite zeigt, dass sie sich fast zeitgleich auch als Geburtshelferin ausbilden ließ. Während der Kriegszeit sah sich diese junge Frau gleich zweimal in soziale Verantwortung genommen, nämlich den sanitären Militärdienst anzutreten und Neugeborene zu betreuen.⁵⁴⁷ Ihr persönliches Schicksal wurde also, so impliziert es die Darstellung, durch den Kriegsausbruch maßgeblich beeinflusst. Da derartige Lebensläufe schon von sich aus eine starke Aussagekraft besitzen, benötigen sie bei der musealen Präsentation keine weiteren ästhetischen oder medialen Verstärkungsmaßnahmen – zumindest nicht in dieser Ausstellung. In diesen Kontext fügt sich auch ein weiteres Objekt ein, das Hausaufgabenheft eines Grundschulschülers mit dem Namen Feng

⁵⁴⁵ S. ebd., S. 95.

⁵⁴⁶ S. Shi Yonggang 2008, a. a. O., S. 88.

⁵⁴⁷ Fan Jianchuan 2000, a. a. O., S. 123ff.

Sijin (冯思金) aus Chengdu, der in einem Aufsatz folgende fantasievolle Geschichte schrieb: Als zwei Schüler erfuhren, dass die Japaner die Mandschurei besetzt hatten, empörten sie sich sehr. Sie entschlossen sich, Widerstand zu leisten und gingen nach Norden, um die Freiwilligenarmee zu unterstützen. Schließlich konnten sie die Japaner glorreich besiegen. Obwohl diese Geschichte sehr naiv und märchenhaft anmutet, spiegelt sich darin der unverfälschte und entschlossene Widerstandswille dieses Schülers deutlich wider.⁵⁴⁸

Mehrfach ausgestellt werden auch die Flagge und die Abzeichen der *Kuomintang*-Armee, was insofern brisant erscheint, als diese militärischen Objekte in der Volksrepublik noch vor wenigen Jahren zu den allgemeinen Tabugegenständen gehörten. Durch die Einführung von neuen kulturellen Kontexten und Diskursen hat Fan hier die unter den früher vorherrschenden politisch-diskursiven Bedingungen scheinbar unmöglichen Sachen schließlich doch möglich gemacht. Die politischen Versöhnungsgesten zwischen KPCh und *Guomindang* führten zu einem Wandel mit dem Umgang der *Guomindang*-Armee in der öffentlichen Geschichtsschreibung und „entdämonisierten“ die *Guomindang*-Soldaten. Gleichzeitig lässt sich für den Kulturbereich eine zunehmende Abkehr vom alten Bild konstatieren, die das öffentliche kulturelle Verständnis ebenso beeinflusst, dass sich die öffentlichen politischen Diskurse wiederum gegenseitig beeinflussen und anschließend deren Wandlung beschleunigen können.

In der Ausstellungshalle der „Frontal Battlefield Hall“ gibt es nicht viele multimediale Präsentationseinrichtungen; neben eingesetzten Audioguide-Geräten wurden einige Bildschirme unter der Decke der Ausstellungshalle aufgehängt, die den Besuchern eine Dokumentarfilmserie mit dem Titel „*Chengdu Jianchuan Bowuguan Feichang Jiyi* (Die außergewöhnlichen Gedächtnisse im Jianchuan „Museum Cluster“ von Chengdu 成都建川博物馆非常记忆)“ zeigen, die vom in Hongkong ansässigen Fernsehsender Phoenix Satellite Television produziert und im Jahre 2008 und 2009 öffentlich übertragen wurde, wobei sich diese Aufarbeitung der historischen Vergangenheit durch die Hervorhebung des Stichwortes „Gedächtnis“ und einer neuen Zielorientierung von der konventionellen Geschichtsschreibung unterscheiden sollte. Neben Interviews mit Fan und einer umfassenden Vorstellung vom „Museum Cluster“, beinhaltet diese Filmserie noch viele historische Hintergrundmaterialien und Darstellungen. Zur Legitimation seines Museumsprojektes mobilisierte Fan auch die öffentlichen Medien.

Im letzten Raum der Ausstellung sind alle Wände von Metallplatten bedeckt, auf denen die Namen von zahlreichen während dieses Krieges gefallenen Offizieren und Soldaten der *Kuomintang*-Armee eingraviert wurden (s. Abb. 81). In den letzten Jahrzehnten sind sie auf dem Festland nahezu vollständig in Vergessenheit geraten, erst durch die Recherchetätigkeit Fans kamen sie wieder ans Tageslicht. Offenbar wurde bei dieser Präsentation das Vietnam Veterans Memorial in Washington zur Vorlage genommen und den *Kuomintang*-Veteranen mit dieser Installation ein Denkmal gesetzt, das sich wesentlich von den in der Volksrepublik für die Märtyrer der kommu-

⁵⁴⁸ Shi Yonggang 2008, a. a. O., S. 85.

nistischen Revolution errichteten Kriegsdenkmälern unterscheidet, darunter z.B. das Denkmal für die Volkshelden auf dem Platz des himmlischen Friedens in Peking. Die in einer solchen Gedenkstätte geehrten kommunistischen Kriegshelden bleiben komplett anonym bzw. werden einige Heldenfiguren aus unzähligen anonymen Gefallenen hervorgehoben und mythologisiert. Anonymität und Theatralisierung sind häufig verwendete Methoden der Mythologisierung, weil sie klare und starke mythische Aussage effektiv konstruieren und vermitteln können. Dagegen nennt das hiesige Denkmal jeden einzelnen Soldaten oder Offizier beim Namen. Diese Konzeption löst somit die theatralische Wirkung auf und dekonstruiert die frühen Mythen des Heldentums, indem sie keine Helden bestimmt, sondern die Leistung jedes Individuums anerkennt. Hieraus lässt sich durchaus eine moralische Intention Fans ableiten: Die Kriegsteilnehmer haben sich durch ihre Verdienste und Opfer die Anerkennung und das Andenken der späteren Generationen verdient, trotz der ungerechten Behandlung und politischen Verfolgung in letzten Jahrzehnten soll ihnen ihre Gerechtigkeit zurückgeben werden. Es ist ihre Rehabilitation, die Fan hier einfordert und durch sein Museumsprojekt umsetzt, und die letztendlich von der politischen Versöhnung der KPCh und *Kuoimintang* legitimiert wird.

4.2.1.3 Die „Flying Tigers Hall“

Das dritte Museum, das sich der Geschichte des Antijapanischen Kriegs widmet, ist die „Flying Tigers Hall“, die unweit der „Frontal Battlefield Hall“ gelegen ist. Das Gebäude ist von Wasserflächen umgeben, dessen Konturen den Umriss eines Kriegsschiffes bilden. Nach dem zuständigen amerikanischen Architekten Chester A. Widom versinnbildlicht diese Anlage die amerikanische Kriegshilfe, die von der gegenüberliegenden Küste des Pazifiks per Schiff nach China geliefert worden ist. Die komplizierte Dachkonstruktion des Gebäudes symbolisiert hingegen die damalige komplizierte geopolitische Lage (s. Abb. 82).⁵⁴⁹ Die 1.400 historischen Objekte werden auf einer Fläche von 1.506 qm ausgestellt, wobei das Gebäude einetagig konstruiert ist. Auch hier gliedert sich die Ausstellung in drei Teile, die folgendermaßen benannt worden sind: „*Yuan Hua Gaishu* (Eine Zusammenfassung der amerikanischen Kriegshilfe 援华概述)“ – hier wurde die Präsenz der US-Armee während des zweiten Weltkriegs in China umfassend geschildert; „*Feihu Shenbing* (Die wundertätige Armee der fliegenden Tiger 飞虎神兵)“ – dieser Teil befasst sich mit der Geschichte der legendären US-Fliegerstaffel der *Flying Tigers*, die 1941 in Kunming der Provinz Yunnan vom amerikanischen Captain Claire Lee Chennault gegründet wurde und das Land gegen japanische Luftangriffe verteidigt hat; und schließlich: „*Youyi Chang Cun* (Eine langlebige Freundschaft 友谊长存)“ – hier wird sich mit verschiedenen von Kriegsveteranen und Organisationen in den beiden Ländern organisierten Gedenkveranstaltungen auseinandergesetzt.

Die Ausstellung folgt keiner streng chronologischen Ordnung, ebenso wenig gibt es eine vorgeschriebene Besichtigungsrouten. Das Innenraumdesign besticht durch über-

⁵⁴⁹ Shi Yonggang 2008, a. a. O., S. 85.

wiegend weiße und rote Farben, die den optimistischen und heiteren Charakter der jungen US-Soldaten symbolisieren sollen. Trotz der relativ unübersichtlichen Raumkonstruktion herrscht hier überwiegend eine entspannte Atmosphäre (s. Abb. 83), die den Besucher zu einer selbstbestimmten Entdeckungstour animiert. In der Ausstellungshalle begegnen dem aufmerksamen Betrachter wieder die vertrauten schwarzen Warnschilder, auf denen folgende Texte stehen: „*Women bu shuohua, rang lishi shuohua* (Wir sagen nichts, wir lassen die Geschichte sprechen. 我们不说话, 让历史说话)“ und „*Women bu shuohua, rang wenwu shuohua* (Wir sagen nichts, wir lassen die historischen Gegenstände sprechen. 我们不说话, 让文物说话)“ (s. Abb. 84). Hier offenbart sich wieder ein strategischer Zug Fans, der sich mit der aktuellen politischen Lage Chinas erklärt. Die USA werden in den heutigen politischen Diskursen der Volksrepublik immer noch als ein potentieller strategischer Gegner Chinas betrachtet, insbesondere aber als eine große ideologische Bedrohung des kommunistischen Regimes, sodass die Vorstellung eines auf gleichberechtigter Zusammenarbeit oder sogar offenem Vertrauensverhältnis basierenden politischen Bündnisses mit den USA in diesem Kontext ungewöhnlich, wenn nicht sogar provokant anmutet. So wurden zwar die historischen Verdienste der *Kuomintang*-Armee von der KPCh bereits offiziell anerkannt, bei der Rolle der amerikanischen Fliegerstaffel im Antijapanischen Krieg sieht es hingegen anders aus; sie wurden von der Staatsinstanz noch nicht offiziell als lobenswerte Heldentaten bezeichnet. Hintergrund ist hierbei wahrscheinlich die Problematik einer scharfen Trennung zwischen amerikanischen „Freiheitskämpfern“ und amerikanischen „Imperialisten“, die mehreren Jahrzehnten in der Öffentlichkeit als Hauptfeinde bezeichnet und als „Gefahr für China“ verurteilt wurden. Verständlicherweise erfordert so ein brisantes Thema eine entsprechende Sensibilität, sodass sich Fan dazu entschied, auch bei dieser Ausstellung auf die Methode der kommentarlosen und werturteilsfreien Geschichtsdarstellung zurückzugreifen. Während die Ausstellungsmacher einerseits auf jegliche eigene Stellungnahme oder Aussage verzichten, fügen sie andererseits der Präsentation von historischen Objekten ausschließlich sachliche Informationsmaterialien hinzu. So vermittelt die Ausstellung einen scheinbar „wertneutralen“ Rahmen. Damit distanzieren sich die Mitarbeiter des Museums auch strategisch von den historischen Gegenständen; sie übernehmen keine Verantwortung für das, was der Besucher in ihnen sieht oder zu sehen meint. Dieses spezielle Präsentationskonzept verfolgt vermutlich auch das Ziel, die Ausstellungsmacher vor der strengen Zensur der Behörden zu schützen. Zumal eine wertneutrale Geschichtspräsentation streng genommen nicht existieren kann, was allein aus der Aufgabe einer Ausstellung, nämlich stets bestimmte Botschaften zu vermitteln, die zumindest ihre Selbstthematisierung und spezielle Weltanschauung beinhalten sollten, heraus unmöglich erscheint.⁵⁵⁰ Daher muss selbst eine „stillschweigende“ Haltung immer noch bestimmte Stellungnahme beinhalten, die eine eigene Aussage schaffen oder ein eigenes Wertesystem demonstrieren sollte.⁵⁵¹

Als historische Objekte wurden verschiedene Uniformen, technische Geräte, private Gebrauchsgegenstände, Militärembleme und Dokumente der US-Armee neben vielen

⁵⁵⁰ S. Jürgen Franzke 1988, a. a. O., S. 79; Paul Watzlawick: Menschliche Kommunikation, Bern 1969, S. 53.

⁵⁵¹ Das wurde auch von Fan beim Interview selbst bestätigt.

Flugzeugmodellen und Flugzeugwrackteilen ausgestellt, die von den über 1.100 während des Antijapanischen Kriegs in China abgestützten amerikanischen Flugzeugen stammen. Die Wände sind mit großen Portraitfotos von 248 US-Piloten der Fliegerstaffel *Flying Tigers* behängt, von denen ein großer Teil den über 2.000 Offizieren und Soldaten der US-Luftstreitkräfte gehört, die während des Antijapanischen Kriegs ihr Leben geopfert haben (s. Abb. 85).⁵⁵² Jeder Pilot wird beim Namen genannt, er ist direkt auf dem Portraitfoto vermerkt, sodass auch hier die individuellen Identitäten hervorgehoben werden und zugleich Würdigung erfahren. Insgesamt erscheint der Raum wie eine Art Denkmal oder Gedenkstätte, ähnlich wie es auch schon für die „Frontal Battlefield Hall“ konstatiert worden ist. Nach Fan sind die Chinesen der heutigen Generation dazu verpflichtet, diese ausländischen Soldaten in würdiger Erinnerung zu behalten, weil sie ihnen den heutigen Frieden und die nationale Unabhängigkeit verdanken. Er setzt sich also – entgegen der passiven, abschlägigen Haltung der Kulturinstanzen – für die gerechte historische Bewertung der Rolle der US-Armee im Antijapanischen Krieg ein und bemüht sich, eine historische Rehabilitation voranzutreiben.

4.2.1.4 Die „Unyielding War Prisoner Hall“ und die „Sichuan Resistance Army Hall“

Das Bestreben, die Erinnerungen von historischen Akteuren vor dem aktiven und passiven Vergessen zu schützen und ihnen anschließend eine relativ gerechte historische Bewertung zuteil werden zu lassen, wird auch in den Ausstellungen zweier weiterer Museen zum zentralen Leitmotiv erkoren: der „Unyielding War Prisoner Hall“ und der „Sichuan Resistance Army Hall“. Diese beiden Museen beschäftigen sich mit zwei speziellen Gruppen von historischen Akteuren, die von der öffentlich vermittelten Geschichtsschreibung bislang stark vernachlässigt, wenn nicht sogar ignoriert worden sind. Die „Unyielding War Prisoner Hall“ ist wohl das einzige Museum Chinas, das sich thematisch intensiv mit dem Schicksal der chinesischen Kriegsgefangenen beschäftigt, wobei es nach Recherchen Fans über ein Million Betroffene allein während des Antijapanischen Kriegs gegeben haben sollte. Wie bereits erwähnt, gehörte auch sein Vater dazu, was erklärt, warum sich Fan so sehr für dieses Thema engagiert und es in den Blickpunkt der Öffentlichkeit zu rücken versucht. Die Grausamkeiten und Misshandlungen, die in der japanischen Gefangenschaft erduldet werden mussten, fügten den Überlebenden schwere traumatische Schäden zu, die insofern noch verstärkt wurden, als dass sie sich häufig der Missachtung und dem Misstrauen der eigenen Landesleuten ausgesetzt sahen, die sie schnell mit dem Vorwurf „Landesverräter“ stigmatisierten. Die Schuld, die sich die chinesische Regierung und Bevölkerung in jener Zeit auflud, fand in der öffentlich vermittelten Geschichtsschreibung keinen Platz, stattdessen wurde das Schicksal der Kriegsgefangenen tabuisiert. Nach der Meinung Fans sollten die Gefangenen aber ebenfalls als Kriegshelden angesehen werden, die für den Staat große Verdienste geleistet und Selbstopfer erbracht

⁵⁵² Shi Yonggang 2008, a. a. O., S. 96.

haben.⁵⁵³

Den Auftrag für den Entwurf des Museumsgebäudes erhielt der Architekt Cheng Taining (程泰宁), der einen Bau mit einer 717 qm Fläche schuf, in dessen Wände sehr kleine und schmale Fensteröffnungen eingefasst wurden. Lediglich werden die 2.192 historischen Objekte durch versteckte Lichtquelle gezielt beleuchtet, das Übrige bleibt im Halbdunkeln, sodass eine schwere, drückende, womöglich auch schaurige Atmosphäre entsteht. Die Fußböden der Ausstellungshalle bestehen aus dicken Stahlplatten, die Regale und Bildrahmen ebenfalls, die Betonwände blieben ungestrichen. Kurz, es wurde mit künstlichen Mitteln der Innenraum eines Gefängnisses nachgebildet. Um diesen unheimlichen Eindruck zu verstärken, wurde für die Ausstellung ein großer Käfig aus Stahl konstruiert, ebenso wurden Folterwerkzeuge verstreut in der Halle installiert,⁵⁵⁴ die in dem Besucher Zweifel wecken, ob er sich nicht doch im „Haus des Schreckens“ befindet (s. Abb. 86). Die Gestaltung zeigt einmal mehr, wie die Innenarchitektur eines Museums zu einem wichtigen Bedeutungsträger der Ausstellungsinhalte werden kann, wobei ein harmonisches Gleichgewicht zwischen dem architektonischen „Gesamteindruck“ und den „Einzelimpressionen“ der ausgestellten Objekte bei der musealen Wahrnehmung hergestellt wird und somit eine bestimmte Atmosphäre in den musealen Räumen erzeugen kann.⁵⁵⁵

Unter den Ausstellungsobjekten befinden sich neben vielen historischen Fotos und privaten Gegenständen von den Kriegsgefangenen auch viele historische Objekte der japanischen Armee, wobei deren Grausamkeiten den Gefangenen gegenüber durch verschiedene erschütternde Bildmaterialien aufgezeigt werden. So gibt es z.B. zwei Fotos von einer vierundzwanzigjährigen Soldatin mit dem Namen Cheng Benhua (成本华 1914–1938), die im Kreis Hexian (和县) der Provinz Anhui von der japanischen Armee gefangen genommen und dem Begleittext nach kurz nach der Aufnahme der Fotos brutal ermordet wurde (s. Abb. 87).⁵⁵⁶ Cheng präsentiert sich auf dem Bild mit einer ungewöhnliche Gestik: Sie kreuzte ihre Arme vor der Brust und erscheint ruhig; in ihrem Gesicht ist keinerlei Furcht zu sehen, es scheint sogar, als würde ein leichtes Lächeln ihre Mundwinkel umspielen. In dieser ganzen Haltung liegt ein Ausdruck der Verachtung ihren Mördern gegenüber. Nach Ansicht des Autors besitzt gerade eine solche hochwahrscheinlich zufällige und spontane historische Momentaufnahme oft wesentlich stärkere Aussagekraft als jene sorgfältig kalkulierten theatralischen Bildinszenierungen mit mythischem Charakter, wie sie in der von den Kulturinstanzen gestalteten Geschichtspräsentation oft zu finden und im Rahmen dieser Arbeit bereits angesprochen worden sind. Im Vergleich zum stark idealisierten Heroismus in solchen Bildinszenierungen wirken die historischen Akteure in einer zufälligen Momentaufnahme aufgrund der originalen historischen Aura und ihrer individuellen Charakteristik für die Betrachter deutlich glaubhafter. Sie erscheinen lebensnaher und bieten somit eine vertrauenswürdige Identifizierungsfläche an. Auf dieser Basis neigen die Betrachter dazu, solche dargestellten einfachen Individuen als nahestehende Mitmen-

⁵⁵³ Fan Jianchuan 2006, a. a. O., S. 3f.

⁵⁵⁴ Shi Yonggang 2008, a. a. O., S. 108, 125.

⁵⁵⁵ Vgl. Anna Schober: Montierte Geschichten. Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen, Wien 1994, S. 90.

⁵⁵⁶ Fan Jianchuan 2006, a. a. O., S. 203–206.

schen wahrzunehmen, die von sich selbst kaum unterscheiden, somit können emotionale Resonanz und Sympathie zu den dargestellten Individuen oft leichter und effektiver bei den Betrachtern entstehen. Im Vergleich dazu distanzieren sich die dargestellten mythischen Heldenfiguren meistens physisch und psychologisch stark von den Betrachtern, daher wirken sie auch mystisch, unfassbar und unantastbar, während die mythische Macht solcher Heldenfiguren sich ein großer Teil dieser gezielt konstruierten physischen und psychologischen Distanz verdanken muss. Angesichts ihrer edlen Persönlichkeit hielt Fan diese Soldatin für ein vorbildliches Beispiel der chinesischen Kriegsgefangenen und ließ ihr vergrößertes Foto noch mal am Ende der Ausstellung als ein Symbol der Unerbittlichkeit und Unbiegsamkeit der Kriegsgefangenen stellen.⁵⁵⁷ Das zugrunde liegende Konzept der hiesigen unmittelbaren Darstellung von Schrecken, Gewalt und Unmenschlichkeit kann vielleicht als eine Reaktion auf die in der Populärkultur weit verbreitet verwendete mediale Strategie zur Aufmerksamkeitssteigerung begriffen werden, nämlich durch starke visuelle Anreize den Aufmerksamkeitswert der Präsentation zu erhöhen und somit die Besucher anzulocken. Womöglich dienten hier die Erfahrungen der modernen Freizeitparks als Inspirationsquelle.⁵⁵⁸ Nicht zuletzt soll diese drastische Darstellungsweise auch die Wucht, die den Besucher beim Anblick der Bilder trifft, verstärken und ihn für das so lang tabuisierte Thema sensibilisieren.

Die „Sichuan Resistance Army Hall“ wurde den Offizieren und Soldaten aus der Provinz Sichuan gewidmet, die an dem Antijapanischen Krieg teilgenommen haben. Obwohl Sichuan insgesamt über 300.000 Soldaten und über drei Millionen Arbeitskräfte an die Front schickte, fand dieser Kriegsbeitrag in der öffentlich vermittelten Geschichtsschreibung bislang kaum Erwähnung, was Fan wiederum motivierte, die Öffentlichkeit auf dieses vernachlässigte Kapitel der Kriegsgeschichte aufmerksam zu machen. Die Architekten Xu Shangzhi (徐尚志) und Xu Xingchuan (徐行川) entwarfen gemeinsam das Design für das Museumsgebäude, das stark traditionellen regionalen Baustil aufweist und eine Fläche von 2.087 qm besitzt.⁵⁵⁹ Neben vielen historischen Objekten und Fotos griff man auch für diese Ausstellung auf die Praxis der inszenierten historischen Szenarios zurück, indem beispielsweise Wohnräume der Bauerfamilien in Sichuan oder Kriegsszenen nachgestellt wurden (s. Abb. 88). Wie in den anderen Museen liegt der Fokus der Darstellung auf den individuellen Erlebnissen und Schicksalen der historischen Akteure. Zu sehen ist es z.B. eine grobe Keramiktafel, die 1966 von einem Veteran aus Sichuan hergestellt worden ist und auf der folgender Text zu lesen ist: „*Wo zhi ji de ban ian kangzhan, wo he Ribenren zuozhan, wo de tui shang zhongle yi dan, wo jianjue da daodi, meiyou xia huoxian.* (Ich erinnere mich noch daran, als ich während des achtjährigen Antijapanischen Krieges gegen die Japaner kämpfte, wurde ich von einer Kugel ins Bein getroffen, aber ich habe bis zum Schluss gekämpft und die Front nicht verlassen! 15. September 1966.我只记得八年抗战，我和日本人昨(作)战，我的腿上中了一弹，我坚决打到底，没有下

⁵⁵⁷ Ebd., S. 203–206.

⁵⁵⁸ Vgl. Susan Sontag: *Regarding the Pain of Other*, New York 2003, S. 105; Kirk A. Denton 2007, a. a. O., S. 6.

⁵⁵⁹ Shi Yonggang 2008, a. a. O., S. 105.

(火)线! 1966(年)9月15日“ Wahrscheinlich gehörte der Veteran während der Kulturrevolution zu den politisch Verfolgten, weil er damals nicht in der Armee der KPCh war, sondern in einer der „konterrevolutionären“ Armeen der lokalen Warlords oder der *Kuomintang* gedient hatte. Er konnte die Erniedrigung offenbar nicht nachvollziehen, doch die Bedrohlichkeit seiner Lage ließ keine andere Möglichkeit der Beschwerde zu, als sein Selbstplädoyer und seine Empörung auf dieser Tasse niederzuschreiben.⁵⁶⁰ Solche historischen Zeugnisse führen dem Besucher anschaulich vor Augen, welchen Ungerechtigkeiten die von der Regierung anonymisierten Kriegshelden in der Vergangenheit ausgesetzt waren.⁵⁶¹

4.2.1.5 Die drei Themenplätze zum Antijapanischen Krieg

Neben den hier vorgestellten Museen gibt es noch drei „Themenplätze“ zum Antijapanischen Krieg, wo die Ausstellungsobjekte unter freiem Himmel in kunstvoller Form präsentiert werden und eine Erweiterung bzw. Ergänzung der konventionellen Museumspräsentation, die sich innerhalb eines abgeschlossenen Ausstellungsraumes befindet, darstellen.

Der „Chinese Hero Statue Square“ ist ein großer Platz mit einem Ausmaß von über 10.000 qm, auf dem über 200 Eisenstatuen installiert worden sind, von denen jede ca. zwei Meter hoch ist. Zusammen bilden sie eine Art militärische Formation (s. Abb. 89). Die Statuen zeigen ausgewählte Heldenfiguren Chinas im Antijapanischen Krieg; bei ungefähr der Hälfte der Figuren handelt es sich um von der KPCh ernannte Kriegshelden, die anderen entstammen dem Lager der *Kuomintang*. Eine derartige öffentliche Präsentation der politischen Präsenz der *Kuomintang* wäre vor wenigen Jahren noch undenkbar gewesen, zumal die Figuren der beiden Parteien nicht ihrer politischen Zugehörigkeit nach aufgespaltet worden sind; sie sind vermischt, stehen dicht beieinander und lassen keine Trennlinie erkennen. Dennoch steht hinter ihrer Positionierung ein durchdachtes Ordnungsprinzip. Auf dem mit dunkelroten Fliesen gepflasterten Fußboden des Platzes wurde die Landkarte Chinas gezeichnet, und die Statuen wurden jeweils genau auf den Stellen des Landes platziert, wo sie während des Kriegs ihre große Verdienste geleistet haben. Unter den Statuen gibt es neben den unbestritten Heldenfiguren auch viele bislang politisch umstrittene historische Figuren, dazu zählen z.B. Chiang Kai-shek und seine Ehefrau Song Meiling (宋美齡 1897–2003) (s. Abb. 90), die *Kuomintang*-Generale Zhang Lingfu (张灵甫 1903–1947), Xue Yue (薛岳 1896–1998), Sun Liren (孙立人 1900–1990) und Du Yuming (杜聿明 1904–1981), welche während des Bürgerkriegs gegen die Kommunisten gekämpft hatten und nach ihrer Niederlage von der kommunistischen Regierung als „Kriegsverbrecher“ verurteilt wurden; die berüchtigten Warlords Liu Xiang (刘湘 1888–1938) und Ma Zhanshan (马占山 1885–1950), und nicht zuletzt der Marschall der KPCh, Lin Biao, der nach seiner misslungenen Flucht in die Sowjet-

⁵⁶⁰ Fan Jianchuan (樊建川): *Yi Ge Ren de Kangzhan* 一个人的抗战 (Der Verteidigungskrieg einer einzigen Person), Peking: *Zhongguo Duiwai Fanyi Chuban Gongsi* 2000, S. 105ff.

⁵⁶¹ Vgl. Kirk A. Denton 2007, S. 35.

union offiziell als ein „Landesverräter“ bezeichnet worden war (s. Abb. 91). Sie stehen hier Seite an Seite mit den politischen Führern der KPCh wie Mao Zedong, Zhou Enlai und Deng Xiaoping, denen in diesem Arrangement visuell keine besondere Priorität eingeräumt worden ist, da ihre Figuren weder durch besondere Größe noch durch prominente Position hervorgehoben werden – sie sind nach dem gleichen Ordnungsprinzip wie ihre Mitstreiter aufgestellt worden. Eine derartige Darstellungsform der gleichberechtigten Nebeneinanderstellung historischer Heldenfiguren von rivalisierenden politischen Fronten dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach ein Novum in der chinesischen Geschichte sein. Und in der Tat eröffnet diese Darstellung vielen einheimischen Besuchern, denen in ihrer Schulausbildung oft nur einseitige und mangelhafte historische Kenntnisse über diese Epoche vermittelt wurden, eine absolute neue Perspektive auf die jüngere Vergangenheit. Das hiesige Wahrnehmungsergebnis kann womöglich bei den Besuchern einen Schock auslösen, den Fan mit seinem Ausstellungskonzept hochwahrscheinlich bewusst provoziert.⁵⁶² Diese spezielle Präsentation „dient deshalb in erster Linie der Entwicklung und Beförderung eines erkennend vergleichenden Sehens“⁵⁶³ und besitzt aus ihrer didaktischen Perspektive einen heuristischen Charakter. Diese kühne Nebeneinanderstellung der ehemaligen verfeindeten Parteien, die mit der Missachtung der langjährigen politischer Tabus einhergeht, beinhaltet zugleich eine politische Aussage: Hier wird einerseits die bisherige überwiegend auf einseitiger politischer Intention basierende öffentlich vermittelte Geschichtserzählung in Frage gestellt; andererseits wird eine historische Versöhnung zwischen den beiden politischen Parteien als neues Diskussionsthema in den öffentlichen Diskurs eingeführt.⁵⁶⁴ Bei dieser Gelegenheit stellten die privaten Akteure in der öffentlichen Sphäre den Akteuren in der staatlichen administrativen Sphäre eine Forderung zur Verbesserung der aktuellen Politik, was im heutigen Sozialleben der Volksrepublik noch keine Selbstverständlichkeit ist. Im Falle des „Museum Cluster“ wird die Möglichkeit der Aufarbeitung von Geschichtsschreibung der unmittelbaren historischen Vergangenheit eröffnet, gleichzeitig wird die Notwendigkeit von Korrektur und Nachbesserung der kulturellen Gedächtnisse bekräftigt.⁵⁶⁵ Fan selbst hat die Form dieser Präsentation entworfen, dabei ließ er von der Formation der Terrakottaarmee *Qin Shihuangdis* inspirieren, wobei es ihm ein Anliegen war, durch die Anordnung und Haltung der Figuren, eine ähnliche Imposanz und Stattlichkeit der vereinigten Kraft einer Nation herzustellen. Die Statuen entstanden im Rahmen einer Zusammenarbeit mit einem Künstlerkollektiv und können daher als eine Art künstlerischer Dialog mit der Lehmplastikengruppe „Hof für die Pachteinna-

⁵⁶² Vgl. Jürgen Franzke 1988, S. S.76f.

⁵⁶³ Daniel Hess 2010, a. a. O., S. 145.

⁵⁶⁴ Vgl. Nora Sausmikat: *Erinnerungsmarkt, Monumentalisierung der Erinnerung und persönliche Korrektur*, Vortrag zu „Kulturelles Gedächtnis. China zwischen Vergangenheit und Zukunft. Internationale Konferenz zum künstlerischen und politischen Umgang mit der eigenen Geschichte in China“ im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 24. bis 26. März 2006; Der Gelehrte Yuan Weishi (袁伟时) hat in der Öffentlichkeit wiederholt das manipulierte Geschichtsbild in Lehrbüchern angeprangert: „Wir wissen heute, dass eine der wichtigsten Ursachen für die Katastrophen und Verfolgung der 50er Jahre bis zur Kulturrevolution in der Erziehung lag: Wir sind mit Wolfsmilch aufgezogen worden. Nach 20 Jahren entdecken wir in den Lehrbüchern für Mittelschüler, dass unserer Jugend weiter Wolfsmilch eingeflößt wird“. Zitiert nach Johnny Erling: *China KP gängelt die Jugend*, in: Die Welt, Berlin 02. März 2006, S. 7.

⁵⁶⁵ Vgl. Aleida Assmann 2000, S. 23f.

me“ angesehen werden, die vor vierzig Jahren ebenfalls in Anren geschaffen wurde und sich heute ganz in der Nähe befindet, obwohl mit jenen Skulpturen eine andere politische Botschaft der starken Theatralisierung und Traumatisierung des Klassenkampfes vermittelt werden sollte.⁵⁶⁶

Das zweite Ausstellungsareal – der „Chinese Veterans Handprint Square“ – hat eine Fläche von über 3.000 qm und zeigt über 4.000 rote Handabdrücke von chinesischen Veteranen des Antijapanischen Krieges. Sie präsentieren sich als Radierungen auf über vierzig gehärteten großen Glasscheiben, die in ihrer Formation ein V bilden, das obligatorische Symbol für *victory*, den Sieg. Die Raumkonstellation der Installation erinnert an die traditionellen Stelewälder Chinas, die Gedenkstätten waren, die aus zahlreichen mit Inschriften versehenen Steinstelen bestanden (s. Abb. 92). In diesem Sinne hat Fan ein Monument für die Veteranen errichten lassen und zeichnet sie somit als ehrenvolle Kriegshelden des Landes aus. So kann der Platz als Pendant zum „Chinese Hero Statue Square“ verstanden werden. Obwohl die hier präsentierten Veteranen keine renommierten historischen Persönlichkeiten sind, haben sie dennoch ein Recht darauf, von den kommenden Generationen geehrt und in Erinnerung behalten zu werden. Jeder Handabdruck ist mit dem Namen seines Besitzers (seiner Besitzerin) gekennzeichnet, dazu wurde auch das Regiment vermerkt, zu dem er (sie) einst gehört hatte. Hier findet sich wieder, was sich bereits für die Ausstellungen zum Antijapanischen Krieg konstatieren ließ: Die historischen Akteure werden nicht auf symbolhafte Zeichen reduziert, ihnen wird ihre Identität (zurück)gegeben, während die Individualität ihrer Person Würdigung erfährt. Dafür stehen auch viele noch unausgefüllte Plätze auf den Glasscheiben, welche für weitere Veteranen reserviert sind. Während die Installation bereits besichtigt werden kann, versuchen die Museumsmitarbeiter unter der Anleitung Fans, weitere noch lebende Veteranen ausfindig zu machen, um ihre persönlichen Geschichten und Lebensbeweise zu retten und zu bewahren – und ihnen die Ehrung zuteil werden zu lassen, die sie nach Ansicht des Museumsdirektors verdienen. Es stellt sich hierbei die Frage, inwieweit diese Gedenkstätte überhaupt fertig gestellt werden kann, da es aufgrund der Unvollständigkeit der gesammelten historischen Materialien sicherlich niemals gelingen wird, über jede Identität Aufschluss zu erlangen. Insofern führt der unvollendete Charakter dieser Präsentation dem Besucher die Problematik der vernachlässigten und lückenhaften historischen Rekonstruktion des Antijapanischen Krieges vor Augen und schließt dabei das Schicksal der vergessenen Veteranen mit ein. Einmal mehr zeigt sich an diesem Beispiel die implizierte museale Botschaft des „Museum Cluster“.⁵⁶⁷

Auch der „Leader Square“ reiht sich in die Freiluft-Ausstellungsanlagen ein; er wurde 2009 aus dem feierlichen Anlass des 60. Nationalfeiertages der Volksrepublik errichtet. Entsprechend erhielt der Platz einen roten Grundfarbton, an seinem Rand wurden vier weiße Steinstatuen der jeweiligen Hauptführer der sog. „Vier Generationen“ der Parteiführung – Mao Zedong, Deng Xiaoping, Jiang Zemin und Hu Jintao – aufgestellt, gleichzeitig wurde der Platz noch mit verschiedenen konventionellen Symbolen der kommunistischen Revolution – Goldstern, Sichel und Hammer etc. –

⁵⁶⁶ Shi Yonggang 2008, a. a. O., S. 26–53.

⁵⁶⁷ Ebd., S. 153–185.

üppig dekoriert. Nach der Ansicht des Autors dient das Bauprojekt hauptsächlich als ein taktischer Zug, der die eigene politische Korrektheit und Staatstreue der Museumsmacher nochmals öffentlich demonstrieren und bekräftigen sollte. Wie der „Rote Platz“ vor der „Mainstay Hall“ bietet auch der „Leader Square“ den verschiedenen Organisationen der KPCh und den Regierungsbehörden aufgrund seiner gezielt konstruierten repräsentativen Atmosphäre fast ideale Raumbedingungen für politische Veranstaltungen. Dabei ist Fan allem Anschein nach, um durch die Einrichtung einer solchen Anlage ein Gleichgewicht zwischen den politisch angemessenen konventionellen Elementen und den politisch umstrittenen Elementen bei der musealen Präsentation innerhalb des „Museum Cluster“ zu bemühen. Dennoch wird eine Mythisierung der Darstellungen hier geschickt vermieden, die wiederum, wie bereits erwähnt, nicht einfach als vorbehaltlose Unterstützung der herrschenden Diskurse interpretiert werden dürfen, da die konventionellen mythischen Botschaften in den musealen Darstellungen dieser Einrichtung auch musealisiert und vergegenständlicht werden, was ihnen einen großen Teil ihrer ursprünglichen mythischen Wirkung nimmt. In der Tat kann dieser ästhetisch äußerst starr und banal gestaltete Platz nach der Meinung des Autors bei der Besichtigung kaum Ehrfurcht hervorrufen.

4.2.1.6 Zusammenfassung und abschließende Bemerkungen

Die vorangegangenen Untersuchungen weisen auf die unterschiedlichen ästhetischen und konzeptionellen Merkmale der einzelnen Museumsgebäude mit ihren unterschiedlichen Themenschwerpunkten und Ausstellungen hin, die bei aller Verschiedenheit aber ein ähnliches semiotisches Wahrnehmungskonzept verwenden. Auf der denotativen Ebene lässt sich in den Ausstellungen beobachten, dass der ursprünglichen Gebrauchswert und die materiellen Funktionen der Objekte von den Kuratoren zumeist sachlich und ausführlich wiedergegeben werden. Gerade diese Sachlichkeit kann als Basis für eine objektive Wiedergabe der historischen Gegebenheiten derjenigen Individuen dienen, die in der unmittelbaren Verbindung mit den ausgestellten Objekten und ihrem Bezug zum aktuellen musealen Kontext stehen. Während die Objekte die materielle Voraussetzung für eine Rekonstruktion der individuellen Lebensläufe bilden, schafft die sachliche Darstellung der Zusammenhänge glaubwürdige persönliche Geschichten; ein Fundament, auf dem das kollektive Gedächtnis neu gestaltet werden kann. Insgesamt gesehen spielt die Präsentation der denotativen Bedeutung der Exponate beim hiesigen Dekodierungsprozess aber keine zentrale Rolle, denn sie bildet nicht das Endziel der musealen Vermittlung. Dagegen behalten die Objekte auf der konnotativen Ebene wesentlich vielfältigere Deutungsmöglichkeiten. Die Hervorhebung der individuellen Geschichten und Schicksale bedeutet nicht, dass sich die Kontextualisierung nur auf der Ebene der individuellen Erfahrungen beschränkt. Stattdessen werden die individuellen Lebensläufe aufgrund der thematischen Schwerpunktsetzung stets miteinander in Verbindung gebracht und ordnen sich zugleich in einen breiten historischen Kontext ein. Dadurch entsteht ein nahezu unerschöpflicher Reichtum an Möglichkeiten der Kontextualisierung auf verschiedenen

Ebenen. Diese neuen Dekodierungsmöglichkeiten entstehen dabei als Produkt der aktiven Teilnahme des Rezipienten an dem „kalten Medium“ der Museumsausstellung; hier findet eine Konfrontation des präsentierten Wissens mit dem Wissen des Besuchers statt, ebenso mit seiner Erwartungshaltung an die Ausstellung, sodass eine interaktive Aushandlung der Dekodierungsmöglichkeiten stattfindet.⁵⁶⁸ Die gründlichen Recherchen und die detaillierte Darstellung der Forschungsergebnisse auf der Ebene der individuellen Erlebnisse stellen das Bemühen der Museumsmacher dar, die konnotativen Möglichkeiten und die Möglichkeiten der Kontextualisierung zu erweitern, um letztendlich der prominenten Stellung der konventionellen mythischen Bedeutungen der musealen Darstellungen, die häufig politisch-ideologische Botschaften beinhalten, entgegenzuwirken. Kurz, es werden Zweifel an der vorherrschenden hegemonialen diskursiven Ordnung geäußert – und auch die Besucher sollen animiert werden, diese bestehende Ordnung zu hinterfragen. Demzufolge werden die Komplexität und Vielfältigkeit von konnotativen Möglichkeiten hier stark gefördert, die Polysemie der Exponate wird zugelassen und bewusst ausgenutzt,⁵⁶⁹ wobei die Museumsmacher den Besuchern bei der musealen Wahrnehmung die Wahl einer eigenen Dekodierungsmöglichkeit gelassen haben. Hier wird wahrscheinlich mit dem Gedanken gespielt, dass jede individuelle Eigeninitiative eine Art dekonstruktive Dynamik für die aktuellen hegemonialen Ordnungen bedeuten kann. Dieses semiotische Konzept kann aber eventuell auch Problem auslösen, nämlich, dass die Besucher aufgrund der vielfältigen Dekodierungsmöglichkeiten die eigentliche Intention der Museumsmacher nicht korrekt begreifen oder Schwierigkeit bei dem eigenständigen Dekodierungsversuch bekommen könnten. Unter den aktuellen soziopolitischen Bedingungen können die Museumsmacher trotzdem nur dieses Konzept einsetzen, das offenbar noch nicht so weit verfeinert wurde, um das erste Etappenziel der Infragestellung der aktuellen diskursiven Ordnung zu erreichen.

Dabei wird in den Ausstellungen zwar auch auf konventionellen Präsentationsformen der Geschichtsausstellungen in staatlichen Museen zurückgegriffen, aber wie bereits erwähnt, wird ihnen im „Museum Cluster“ durch Umdeutungsverfahren eine neue museale und semiotische Bedeutung zugewiesen. Die verwendeten semiotischen Zeichenprozesse beschränken sich in den musealen Präsentation überwiegend auf die Ebene der Wiedergabe individueller Geschichten, kollektive Massenkörper wie „Volk“ und „Nation“, die als Begriffe selbst stark ideologisch aufgeladen sind, werden dabei nur selten als Bezugsobjekte assoziiert. Auf metakommunikativer Ebene bewahren die Ausstellungen bezüglich der Wertung eine kommentarlose „stillschweigende“ Haltung, die impliziert, keine eigenen kuratorischen Intentionen und Botschaften bei der musealen Präsentation vermitteln zu wollen, was sich dem aufmerksamen Besucher als taktisches Manöver offenbart, denn auch das auffällige Schweigen kann als Widerstand gegen die parteipolitische Vereinnahmung der Historiographie und die restriktive zentralstaatliche Hegemonie gedeutet werden. Damit schließt sich Fan den Gegenbewegungen vornehmlich chinesischer Intellektueller gegen den

⁵⁶⁸ Vgl. Severin Heinisch 1988a, a. a. O., S. 83f.

⁵⁶⁹ Vgl. Jeffrey K. Olick, Joyce Robbins: *Social Memory Studies. From "Collective Memory" to the Historical Sociology of Mnemonic Practices*, in: *Annual Review of Sociology*, 24, 1998, S. 127.

Umgang der Regierung mit der nationalen Geschichte an. Dieser Widerstandsdiskurs fordert allerdings neue semiotische und rhetorische Strategien in der neuen Geschichtserzählung und -darstellung, indem die konventionellen mythischen Darstellungen und strategischen Manipulationen beseitigt werden sollen. Diese Gegenbewegung tritt für eine neue „wahrheitsgemäße“ Geschichtspräsentation und „gerechte“ historische Bewertungen ein. Solche Ziele können jedoch erst unter einer neuen Wertanschauung ermöglicht werden und scheinen sich in erster Linie an der Idee einer dezentralen Zivilgesellschaft zu orientieren.

Bei allen im Rahmen dieses Kapitels analysierten Strategien zur Umsetzung des neuen Ideals einer historischen Objektivität stellt sich die Frage, inwieweit diese Maßnahmen tatsächlich das Publikum erreichen. In den Ausstellungen werden der Geschichtsdarstellung viele bislang streng zensierte oder tabuisierte historische Elemente und Materialien hinzugefügt, z.B. über die *Kuomintang*-Armee oder die *Flying Tigers*. Die Widersprüche oder Kontroversen, die zwischen den Elementen entstehen, werden unkommentiert dem Besucher überlassen, der auf Basis seiner Entdeckungen selbst zu neuen Erkenntnissen gelangen soll. Demgegenüber steht die im „Museum Cluster“ realisierte Koexistenz unterschiedlicher Geschichtsanschauungen, deren gegenseitige Vervollständigung die verhärteten Positionen der ehemals verfeindeten politischen Fronten in Frage stellt. Es obliegt dem Besucher, die bestehenden Verhältnisse nach der Besichtigung zu hinterfragen: Warum kann der herrschende Diskurs solche „umstrittenen“ historischen Elemente nicht tolerieren, obwohl sie durchaus der historischen Realität entsprechen könnten? Was hat diese diskursive Konfrontation eigentlich ausgelöst? Ist die Darstellung dieser diskursiven Konfrontation überhaupt wahrheits- bzw. zeitgemäß? Hat der herrschende Machtdiskurs diese konfliktäre Konstellation für eigene Existenz und Legitimation etwa benötigt? Ist dieser Diskurs für die aktuelle Situation überhaupt noch handlungstauglich oder sollte ein Widerstandsdiskurs eingeführt werden – und wenn ja, welcher?

Anhand dieser Fragen wird die Absicht hinter der musealen Präsentation des „Museum Cluster“ deutlich: man möchte zum Nachdenken und Umdenken anregen, zur Beteiligung am politisch-historischen Diskurs. Hier lässt sich der Versuch beobachten, einen Paradigmenwechsel der musealen Präsentation herbeizuführen, der sich konkret auf die ästhetischen Formensprachen, musealen Präsentationsstrategien und kognitiven Sehgewohnheiten einerseits und der Konstruktion eines kollektiven Gedächtnisses anderseits bezieht.⁵⁷⁰

Es ist ein zentrales Anliegen der Ausstellungen zum Antijapanischen Krieg, aus den heterogenen Blickwinkeln der verschiedenen Gruppen historischer Zeugen die vielfältigen Facetten der Kriegsgeschichte herauszustellen, was anhand der Auswertung der reichlichen historischen Materialien erfolgt, die Fan in seiner umfangreichen Sammlung zusammentragen konnte. Hier folgen alle Ausstellungen einem übergeordneten Leitkonzept, das vor allem eine möglichst realitätsnahe Wiedergabe historischer Wirklichkeit beabsichtigt, die zumeist in Form von zahlreichen individuellen Lebensläufen präsentiert wird und zugleich eine strikt chronologische Anordnung bei

⁵⁷⁰ S. Katrin Pieper 2010, a. a. O., S. 206f.

der musealen Narration oft vernachlässigt. Dabei wird die visuelle Komponente zur Vermittlung von Geschichtsinhalten sowie zur Veranlassung einer kritischen Reflexion des Besuchers genutzt. So wurden viele ästhetisch anspruchsvoll inszenierte historische Szenarien in die Ausstellungen eingebaut, die historische Realität imitierten und den Besucher unmittelbar in die Geschichte zu versetzen scheinen. Hier wird das Potential des Ausstellungsmediums ausgeschöpft, um eine effektivere museale Kommunikation zu ermöglichen, die zugleich eine Form der modernen Massenkommunikation ist.⁵⁷¹

Dabei ist es jedoch unmöglich, das Ideal einer gleichzeitig objektiven und vollständigen Geschichtsdarstellung zu erreichen, was letztendlich ein grundsätzliches Problem musealer Aufarbeitung und Präsentation von Geschichtsinhalten ist.⁵⁷² Stattdessen wird sich im „Museum Cluster“ darauf konzentriert, möglichst viele „Puzzleteile“ der historischen Wirklichkeit zu entdecken und realitätsnah zu rekonstruieren, welche als wichtiges Fundament der Rekonstruktion einer umfassenden historischen Wirklichkeit dienen können. Zudem ist es ein Anliegen, die breite Öffentlichkeit auf die große kulturelle und gesellschaftliche Bedeutung der Wiederentdeckung der bislang verdrängten historischen Wirklichkeiten aufmerksam zu machen und ein kritisches und reflektiertes Geschichtsbewusstsein zu fördern. Dies wird durch die Betonung individueller Erlebnisse zu erreichen versucht, die eine Identifikation des Besuchers mit den historischen Akteuren herbeiführen soll und damit auch die Abkehr von der Vermittlung rein ideologischer Inhalte bedeutet, indem hier die persönliche Betroffenheit des Besuchers angestrebt wird, die wiederum zum Anlass genommen werden könnte, sich aktiv an der Diskussion und Kommunikation eines neuen Geschichtsverständnisses zu beteiligen, wie es im „Museum Cluster“ praktiziert wird. Mit anderen Worten: Im „Museum Cluster“ wird ein pluralistischer Ansatz des Umgangs mit der historischen Vergangenheit befürwortet und in der musealen Praxis umzusetzen versucht, um die Mängel der einseitigen Darstellung in vielen konventionellen Geschichtsausstellungen zu beseitigen.⁵⁷³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die für die Themenserie um den Antijapanischen Krieg verwendeten narrativen Konzepte und ästhetischen Gestaltungskonzepte in erster Linie dazu dienen sollen, die Vermittlung einer zuverlässigen historischen Wirklichkeit zu gewährleisten, was zugleich auch die primäre Zielsetzung der Ausstellungsmacher bildet. In diesem Sinne werden die narrativen, funktionalen und realen Dimensionen hier auf einer realen Ebene vereint, wobei die reale Dimension als der wichtigste Wert betont wird.

4.2.2 Die Ausstellungen in der Themenserie über die Kulturrevolution und ihre Präsentationskonzepte

Obwohl das Hauptthema der zweiten Themenserie des „Museum Cluster“ sich um die

⁵⁷¹ Vgl. Wolfgang Ernst 1988, a. a. O., S. 23.

⁵⁷² Vgl. Jana Scholze 2004, a. a. O., S. 196f.

⁵⁷³ Vgl. Michael Fehr 1988, a. a. O., S. 125.

Aufarbeitung und Präsentation der Kulturrevolution handelt, entschied sich Fan, den Begriff, der die politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen der Jahre 1966 bis 1976 umfasst und keineswegs unbelastet ist, durch einen anderen zu ersetzen, nämlich: „*hongse niandai* (Das rote Zeitalter 红色年代)“. Wahrscheinlich ist auch dieses rhetorische Manöver ein strategischer Zug, um einer möglichen Zensur vorzubeugen. Zwar wurde die Kulturrevolution bereits in öffentlichen politischen Diskursen der Volksrepublik als eine kollektive Fehlhandlung der KPCh definiert und als ein kulturelles Desaster des Landes angesehen, dennoch wird das Thema in der heutigen Öffentlichkeit weitgehend als Tabu behandelt, dessen öffentliche Präsentation einer scharfen Zensur der Kulturinstanzen unterliegt. Wenngleich es kein gesetzlich fixiertes Verbot der Thematisierung der Kulturrevolution im öffentlichen Raum gibt, so obliegt sie dennoch einer strengen staatlichen Kontrolle auf nahezu allen gesellschaftlichen Ebenen. Das Ergebnis einer derartigen Zensurpraxis zeigt sich beispielsweise in den Geschichtsausstellungen der bereits besprochenen staatlichen Museen: dort findet eine historische Präsentation der Kulturrevolution entweder stark verschleiert statt oder wurde gänzlich aus der Geschichtsdarstellung entfernt. Dabei gab es bereits seit Mitte der 1980er Jahre Vorschläge zur Einrichtung eines Museums, das sich speziell diesem Geschichtsabschnitt widmet und die unmittelbare Vergangenheit aufarbeitet, u.a. setzte sich der Schriftsteller Bajin (巴金 1904–2005) für eine derartige Einrichtung ein, ein Begehren, das von mehreren an den Nationalen Volkskongress gerichteten Petitionen unterstützt wurde. Das Unternehmen scheiterte schließlich an der Unnachgiebigkeit der Partei, die offenbar um ihre Legitimation und Autorität fürchtete, sollten im Rahmen eines Kulturrevolution-Museums die Fehlentscheidungen der KPCh in einen öffentlichen Diskurs überführt werden. Vor diesem Hintergrund dürfte es ein Anliegen Fans gewesen sein, eine unmittelbare Konfrontation mit der Zensurbehörde zu vermeiden, sodass er einen anderen Begriff für seine Themenserie verwendete. Hinzu kommt eine psychologisch-rhetorische Komponente: Nicht nur politisch ist der Begriff der Kulturrevolution negativ besetzt, auch im kollektiven Gedächtnis verbinden sich damit unangenehme Erinnerungen. Im Vergleich dazu erscheint die Bezeichnung „*hongse niandai*“ weitgehend frei von der Bewertungsproblematik, weil sie nicht nur die Mythen der revolutionäre Tradition der Kommunisten unterstreicht, sondern ebenso eine nostalgische Sehnsucht nach der revolutionären Vergangenheit wecken kann. Fan nimmt diesem Begriff jedoch seine Rückwärtsgerichtetheit, indem er ihm das Leitmotiv seiner Themenserie gegenüberstellt: „Für die Zukunft, die Lehren zu sammeln (*Weile weilai, shoucang jiaoxun* 为了未来, 收藏教训)“, wobei eine Lehre, eine „*jiaoxun* (Lehre, Lektion 教训)“ ihre Wirkung meist durch eigene schmerzhafteste Fehler oder negative Erfahrungen entfalten kann; sie klärt den Verursacher auf und schützt im Idealfall vor einer Wiederholung der Fehler. Hier kommt erneut das Strategem – „Ohne Veränderung der Fassade eines Hauses die Tragbalken stehlen und die Stützpfosten austauschen“ – zur Anwendung: Der Titel scheint zwar lobende Absichten zu haben, bei der Präsentation handelt es sich jedoch um teilweise scharfe Kritik.

In den folgenden Textabschnitten soll diese Themenserie genauer untersucht werden.

4.2.2.1 Die „Red Age Daily Necessity Exhibition Hall“

Dieses Museumsgebäude wurde vom Architekt Zhu Yimin (朱亦民) entworfen und umfasst eine Fläche von 1.200 qm. Die Außenfassaden des Gebäudes wurden weiß gestrichen, sie weisen kaum eine Fensteröffnung auf, was dem Gebäude den Anschein einer industriellen Anlage oder eines Kühlhauses gibt.⁵⁷⁴ Nur wird hier anstelle von Maschinen ein Stück chinesischer Geschichte aufbewahrt, genauer: Alltagsgegenstände der Kulturrevolution. Die meisten derartigen Sammlungsstücke besitzen einen geringen Marktwert, was es Fan ermöglichte, seine Sammlung innerhalb kurzer Zeit um eine große Anzahl von solchen Gegenständen zu bereichern. Begünstigend auf diesen Umstand wirkte sich nach eigenen Worten Fans auch die aktuelle gesellschaftlichen Entwicklung im Land aus; aufgrund der verbesserten Lebensbedingung und der landesweiten rasanten Urbanisierung, zogen die meisten chinesischen Familien in den letzten Jahrzehnten mehrfach um und waren nur allzu gerne bereit, ihre zum Teil veralteten Gebrauchsgegenstände für einem geringen Preis abzugeben.⁵⁷⁵ So entstand – ganz nach dem Wunsch Fans – inhaltsreiche und umfassende Datenbank von Erinnerungsstücken, die von den individuellen Lebensgeschichten ihrer Besitzer erzählen.⁵⁷⁶ Diese Objekte werden in der „Red Age Daily Necessity Exhibition Hall“ nach Lagerhausprinzip ausgestellt: Nach ihren materiellen Kategorien und sozialen Zugehörigkeiten übersichtlich geordnet und gestapelt.

Auch die Innenräume sind in schlichtem Weiß gehalten, das den eintönigen Lebensstil der „einfachen Leute“ der Volksrepublik zu Zeiten der Kulturrevolution versinnbildlichen soll. Dem Eingang des Museums folgt ein völlig abgeschlossener Raum, schmal, hoch und dunkel, der als Korridor in die Ausstellungshalle führt. Die Wände wurden rot gestrichen, Licht dringt nur durch die ebenfalls roten Glasfußböden, auf denen die Jahreszahlen von 1966 bis 1976 in chronologischer Reihenfolge abgebildet sind (s. Abb. 93). Eine Treppe am Ende des Raumes führt in ein kleines Durchgangszimmer, in dem ein Projektor eine Videopräsentation, die historische Szenen der Kulturrevolution zeigt, auf die gegenüberliegende Wand wirft. Aus Lautsprechern tönen Hörspiele und Aufzeichnungen von damaligen politischen Kundgebungen, begleitet von den Jubelschreien des Publikums und revolutionären Liedern. In diesem luftdichten dunkelroten Raum kann der Besucher die hysterische und verunsicherte Atmosphäre jener stürmischen Epoche sinnlich nacherleben. Setzt er seinen Weg in Richtung Ausstellungshalle fort – über die Jahreszahlen hinweg – so kann er beobachten, wie die rote Färbung des Fußbodens allmählich aufhellt und schließlich verblasst. Damit wird auf die nachlassende Intensität der revolutionären Begeisterung während der Jahre der Kulturrevolution verwiesen; eine Treppe – das Symbol der Aufwärtsentwicklung – führt schließlich in die Ausstellungshalle.⁵⁷⁷

Zuerst offenbart sich dem Besucher eine ganze Reihe von räumlichen Szenarien, die die verschiedenen privaten Wohnräume und öffentlichen Arbeitsräume mitsamt ihren

⁵⁷⁴ Shi Yonggang 2008, a. a. O., S. 135.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 243.

⁵⁷⁶ Vgl. Jörn Rüsen 1988, a. a. O., S. 24.

⁵⁷⁷ Vgl. Winfried Nöth 1985, a. a. O., S. 401.

zugehörigen Gebrauchsgegenständen und Einrichtungen zur Zeit der Kulturrevolution zeigen. Ganze Ensembles sind hier (re)konstruiert worden, die zugleich auch zeitlich eingefrorene repräsentative Erinnerungsräume darstellen, die im heutigen kollektiven Gedächtnis als ein ganzheitlicher medialer Komplex erscheinen – oder wie Aleida Assmann bemerkt: „Es ist der Schritt von Räumen als memotechnischen Medien zu Gebäuden als Symbole des Gedächtnisses.“⁵⁷⁸ Im dritten Kapitel wurden die im Rahmen einer temporären Ausstellung mit dem Titel „Das Gedächtnis der Stadt – das Zuhause der einfachen Bürger“ gestalteten drei räumlichen Szenarien der normalen privaten Wohnräume bereits untersucht. Im Vergleich dazu gibt es in der „Red Age Daily Necessity Exhibition Hall“ insgesamt zwölf unterschiedliche Szenarien, die sich inhaltlich mit folgenden Themen beschäftigen: Wohnraum der Arbeiterfamilie, Wohnraum der Bauerfamilie, Wohnraum der Kaderfamilie, Kaserne, Bibliothek, ländliche Medizinstation, Kindergarten, Rundfunkstation, Forschungslabor, Konsumgenossenschaft, Fotostudio und Propagandateam (s. Abb. 94, 95). Die Szenarien sind jeweils von Wänden umgeben, sie wurden also in einen simulierten Raum gestellt; gleichzeitig sind sie deutlich detailreicher und lebensnaher als die Szenarien im Hauptstadtmuseum gestaltet; sie enthalten wesentlich mehr historische Gegenstände und zeigen das Sozialleben in einem breiten Umfeld. Von einigen Szenarien geht eine starke historische Aura aus, sie erscheinen überaus realistisch, sodass bei dem Besucher der Eindruck entsteht, die dortigen Gegenstände seien von ihrem ursprünglichen Ort unverändert in die Ausstellungshalle verlegt worden sollten und es sei nun möglich, einem originalen historischen Raum zu begegnen. Das Präsentationskonzept von der Rückkehr in die alltägliche Wirklichkeit, das im Hauptstadtmuseum zur Anwendung kam, ist dem der „Red Age Daily Necessity Exhibition Hall“ sehr ähnlich.⁵⁷⁹ Trotz ihrer Unterschiedlichkeit lassen sich für die zwölf Szenarien mehrere gemeinsame Merkmale ausmachen, die repräsentativ für die Epoche der Kulturrevolution sind: Erstens herrschte ein starker Ressourcenmangel in nahezu jedem Lebensbereich vor. Zweitens wurde das Sozialleben auf der spirituellen Ebene von utopischen Vorstellungen der revolutionären Ideale und politischen Mythen überfüllt, welche in vielfältigen künstlerischen und medialen Formen Verbreitung fanden und in auffälligem Gegensatz zur extremen Knappheit auf der materiellen Ebene standen. Dabei ist die Gestalt Maos zweifellos das am häufigsten zitierte Bildmotiv gewesen, das sowohl in den Medien und Bildungseinrichtungen als auch der Warenproduktion so exzessiv verwendet worden ist, dass es den Anschein von Allgegenwärtigkeit erlangte. Der Personenkult um Mao, der kaum einen Lebensbereich aussparte, wird dem Betrachter der Szenarien eindringlich vor Augen geführt.

In den Räumen neben den Szenarien werden in zwei Flachvitrinen-Reihen zweiundzwanzig spezielle Sorten von damaligen typischen Gebrauchsgegenständen ausgestellt (s. Abb. 96). Die jeweiligen Objekte werden stets in hoher Stückzahl präsentiert, darunter gibt es z.B. die kleinen Roten Bücher mit den „Worte(n) des Vorsitzenden Maos“, Radiogeräte, Emailletassen, Emaillebecken, Auszeichnungsurkunden, Sticke-

⁵⁷⁸ Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 2006, S. 158.

⁵⁷⁹ Vgl. Jürgen Franzke 1988, a. a. O., S. 73.

reien, Schul- und Handtaschen. Alle Objekte besitzen eine auffällige Gemeinsamkeit, sie wurden ausnahmslos mit revolutionären Slogans oder Bilddarstellung versehen, was ihnen neben ihrer Gebrauchsfunktion einen Status als medialer Träger der revolutionären Botschaften verleiht. An den Wänden hängen neben vielen alten Zeitungen aus der Zeit der Kulturrevolution auch zahlreiche alte Slogans, Fotos und Plakate mit revolutionären Darstellungen. Fan besitzt eine riesige Sammlung von alten chinesischen Zeitungen, deren Gewicht im Jahre 2009 bereits über 300 Tonnen betrug. Einen Teil der Sammlung verwendete er für die Ausstellungen im „Museum Cluster“, den anderen – für gewöhnlich die Ausgaben, von denen er mehrere Exemplare besitzt – verkauft er den Besuchern als Souvenirs. Viele nebeneinander aufgehängte Zeitungen mit den Berichten über die bedeutenden historischen Ereignissen der Kulturrevolution bilden eine übersichtliche Entwicklungslinie dieser gesamten geschichtlichen Entwicklung, darunter z.B. Maos Empfang der Roten Garden, die Kampagne „Lernen von Dazhai“, Kritik am Konfuzianismus, Maos Empfang des Präsidenten Nixon und schließlich ebenso der Tod Maos. Weiterhin wurden die von 1966 bis 1976 am Neujahrstag ausgegebenen Zeitungen in chronologischer Reihenfolge nebeneinander ausgestellt, so können die Besucher sehen, wie verblüffend ähnlich die Titelseiten dieser Zeitungen gestaltet sind – sie alle zeigen ein großes Portrait Maos (s. Abb. 97). Es versteht sich von selbst, dass so eine Installation keinen erläuternden Kommentar benötigt.

Im letzten Ausstellungsteil werden insgesamt siebenundfünfzig Objekte ausgestellt, die aufgrund ihrer bizarren Eigenschaft oder der mit ihnen verbundenen kuriosen persönlichen Geschichte aus der Sammlung herausstechen. Dazu zählt beispielsweise ein Doppelbettrahmen, der aus schlichten Eisenrohren hergestellt wurde. Auf den Zäunen um das Bett wurden vier Eisenplatten angebracht, auf denen verschiedene revolutionäre Zitate Maos gedruckt wurden. Auch die Kissenbezüge sind mit Stickereien von revolutionären Slogans versehen. Die rote Bettdecke ist aus zahlreichen Armbinden der Roten Garden zusammengenäht worden, offenbar eine Wiederverwertung des Stoffs, an dem es aufgrund der Materialknappheit mangelte (s. Abb. 98). Das Objekt verdeutlicht das kritische Ausmaß des Materialfehlbestandes in jenen Jahren und weist erneut auf den allgegenwärtigen politischen Einfluss hin, der bis in die private Sphäre tief durchdrang. Ein anderes Objekt ist eine 1971 bereitgestellte Rationsmarke für eine Damenbinde. Die Ressourcenknappheit wirkte sich demnach auch auf die Produktion der zu dieser Zeit für gewöhnlich noch aus Baumwollstoff hergestellten Hygieneartikel aus. Eine Frau war gezwungen, eine der gefragten Rationsmarken zu erhalten, um überhaupt eine Damenbinde erwerben zu können. Gerade dieses kurios anmutende Beispiel dürfte dem Besucher die extrem strenge Zentralkontrolle der kollektiven Planwirtschaft deutlich vor Augen führen. Dies ist im Übrigen nicht die einzige, in der Ausstellung gezeigte Rationsmarke; unzählige von ihnen füllen eine Glasvitrine, hinter jeder einzelnen verbirgt sich wahrscheinlich ein persönliches Schicksal, ganz gleich welchen Ausmaßes. Bei einem weiteren Objekt in der Kuriositätenreihe handelt es sich um einen Nachttopf aus Keramik, auf dem eine Karikatur des amerikanischen Präsidenten Truman abgebildet ist, um diesen „imperialistischen Führer“ auf diese Art und Weise zu beleidigen. Hier zeigt sich, wie tief die politische I-

deologie damals in das private Leben der Bürger eingedrungen ist. Der literaturkundige Besucher fühlt sich eventuell an die Handlung des Romans „1984“ von George Orwell erinnert, der beschreibt, wie die kulturelle und gesellschaftliche Identität des Individuums durch die Symbiose aus Individuum, Gesellschaft und Medien entscheidend geprägt wird. Wesentlich dabei ist die umfassende Beaufsichtigung und Kontrolle des sozialen Lebens durch die Staatsorgane eines hegemonialen Machtsystems.⁵⁸⁰ Als letztes Beispiel für die ungewöhnlichen Sammlungsstücke, die in diesem Ausstellungsteil präsentiert werden, soll eine alte Preisliste bemüht werden, auf der sämtliche während der Kulturrevolution konfiszierte private Gegenstände samt Preisen vermerkt worden sind. So wurde eine Rolex-Uhr mit einem Wert von 265 Renminbi Yuan bemessen, ein grauer Ottermantel mit 48 Renminbi Yuan. Hinter den harmlos erscheinenden Zahlen verbergen sich aber wiederum verschiedene persönliche Schicksale, die sich untrennbar mit der vom Staat vorgenommenen Konfiszierung von Konsumgütern verbinden.

Die Inhalte der zumeist sehr kurzen und prägnanten Erklärungstexte in dieser Ausstellung beschränken sich auf die wesentlichsten Informationen zu den Objekten. Von den Kuratoren vorgenommene Wertungen fallen dabei nur selten auf. Womöglich erklärt sich dieses Phänomen erneut mit jener „stillschweigenden“ Haltung, die bereits bei der Ausstellungsserie über den Antijapanischen Krieg festgestellt werden konnte.⁵⁸¹

4.2.2.2 Die „Red Age Badge, Clock and Seal Exhibition Hall“

Wie der Name des Museums es zum Ausdruck bringt, stehen drei spezielle Sorten von Objekten aus der Zeit der Kulturrevolution im Zentrum dieser Ausstellungen: Mao-Abzeichen, Amtssiegel und Standuhren. Der Entwurf des Museumsgebäudes stammt von dem Architekten Liu Jiakun (刘家琨), es hat eine Fläche von 1.200 qm und erscheint unvollendet, weil die Außenfassaden des Gebäudes weder verputzt noch gestrichen wurden, sodass sich der Besucher vor nackten Ziegeln und einer grauen Betonfläche wiederfindet.⁵⁸² Das Gebäude wurde offen gelegt, der „Schleier“ von ihm wurde genommen. Genau das scheint die ästhetische und metaphorische Botschaft zu sein, eine „unverhüllte Transparenz“ oder „vorbehaltlose Ehrlichkeit“ zu proklamieren; ein Konzept, das auch an mehreren Stellen der Ausstellungen sichtbar umgesetzt worden ist.⁵⁸³ Außerhalb der Einrichtung wurde ein großformatiges Werk der Installationskunst neben dem Eingang platziert, bei dem zwölf vertikal gestellte dicke Eisenrohre auf einer roten Grundplatte aus Eisen geschweißt wurden (s. Abb. 99). Im oberen Teil Rohres gibt es einen offenen Einschnitt, der es erlaubt, das Eisen zu verbiegen. Die rote Farbe, die diese Schnitte umrahmen, bilden an einigen Stellen blutstropfenähnliche Formen, auch sind die Rohre mit mehreren roten Flecken be-

⁵⁸⁰ S. George Orwell: 1984, Neu übersetzt von Michael Walter, Frankfurt/M. 1984, S. 141f.

⁵⁸¹ Vgl. „Da steht nicht viel geschrieben, Fan will nicht erklären oder urteilen. Dieses Museum ist das Zeugnis eines Verführten, der immer noch nicht begreifen kann, wie es geschah.“ Angela Köckritz, a. a. O., S. 9.

⁵⁸² Shi Yonggang 2008, a. a. O., S. 151.

⁵⁸³ Vgl. Hilde S. Hein: The Museum in Transition. A Philosophical Perspective. Washington/London 2000, S. 133.

sprengt. Durch diese furchterregende metaphorische Andeutung erscheint die untere rote Grundplatte visuell plötzlich als ein mit Blut gefüllter Teich. Neben den Rohren wurde ein Eisenregal befestigt, darauf steht eine unter Schutzglas ausgestellte alte Ausgabe der Zeitung *Xihua Daily* (*Xihua Ribao* 新华日报), deren Titelblatt mit einer Polemik gegen zwei Hauptvertreter der sog. politischen „Rechtsabweichler“ – Zhang Bojun (章伯钧 1895–1969) und Chu Anping (储安平 1909–1966) – wirbt.⁵⁸⁴ Darüber wurde mit großer Schrift das chinesische Wort „*feng hou* (Verschließen des Halses 封喉)“ geschrieben. Die intendierte Botschaft des Werkes ist also ein schweigender Protest gegen die politische Unterdrückung der Rechtsabweichler und Intellektuellen vor und während der Kulturrevolution, wobei die Eisenrohre in diesem Zusammenhang die damaligen Rechtsabweichler und Intellektuellen symbolisieren sollen, deren Hälse von der Staatsgewalt sinnbildlich „abgeschnitten“ bzw. „verschlossen“ wurden, damit sie weder für sich plädieren noch protestieren konnten. Diese aussagkräftige Botschaft erscheint äußerst kühn, da Zhang und Chu bis heute nicht von der KPCh offiziell rehabilitiert worden sind. Die von der Regierung unter der Führung Maos vorgenommene Verfolgung der politischen Gegner wird von der KPCh in der Öffentlichkeit weiterhin mit der revolutionären Ideologie der Partei gerechtfertigt. Es ist vielleicht die erste Präsentation im Rahmen der hier untersuchten Museen, die ihren Protest gegen die von Kulturinstanzen manipulativ konstruierten Geschichtsdarstellungen und die hegemoniale Kulturpolitik der KPCh unverhüllt und unmissverständlich zur Schau stellt. Hier wird offen eine eigene politische Stellungnahme ausgedrückt und sowohl politische als auch kulturelle Kritik geübt. Eine von Jörn Rüsen genannte klassische Funktion oder Aufgabe der Geschichtskultur – nämlich die politische Kritik (oft auch indirekt) gegen die aktuelle herrschende Macht zu üben – haben die bisher geschilderten staatlichen Museen kaum erfüllt, stattdessen haben sie meistens die politischen Führungskräfte in einem unreflektierten positiven Licht gezeigt und deren historische Handlungsweisen legitimiert. Dagegen zeichnet sich bei den privaten Museen eine durchaus kritische Haltung ab, die sich – wenn auch strategisch verborgen – in ihrer musealen Darstellung widerspiegelt, wie es beim Jianchuan „Museum Cluster“ der Fall ist.⁵⁸⁵

Zurück zu Ausstellungen in der „Red Age Badge, Clock and Seal Exhibition Hall“. Der erste Teil rückt die Präsentation von Mao-Abzeichen ins Zentrum, die meistens runde Ansteckplaketten sind und während der Kulturrevolution von fast jedem Chinesen auf der Brust getragen wurden. Ein Mao-Abzeichen war ein Emblem mit nahezu fetischem Charakter. Nach Schöne hat ein Emblem eine hauptsächlich ideelle Funktion, es „setzt Hoffnung, trägt utopische Züge.“⁵⁸⁶ In der Tat verbanden sich mit diesem kleinen Abzeichen große Hoffnungen auf eine utopische Zukunft, zugleich repräsentierte es auch das starke Vertrauen in den großen politischen Führer. Es ist seiner Funktion nach mit einer tragbaren Miniikone im mittelalterlichen Christentum

⁵⁸⁴ S. Xianhui Yang: Die Rechtsabweichler von Jiabiangou - Berichte aus einem Umerziehungslager, Frankfurt/M., 2009; Helwig Schmidt-Glintzer: Kleine Geschichte Chinas, München 2008, S. 220ff.; Jürgen Domes: Politische Soziologie der Volksrepublik China, Wiesbaden 1980, S. 56,78.

⁵⁸⁵ S. Jörn Rüsen 1994, a. a. O., S. 16.

⁵⁸⁶ Albrecht Schöne: Emblematik und Drama – Im Zeitalter des Barock, München 1964, S. 48.

vergleichbar.⁵⁸⁷ Ein mittelalterlich-europäisches Emblem bestand normalerweise aus drei funktionalen Teilen: *pictura* (Icon, Imago), *inscriptio* (Motte, Lemma) und *subscriptio* (Epigramm).⁵⁸⁸ Diese Bestandteile charakterisierten auch das Mao-Abzeichen, obwohl sich die Anhänger Maos als Atheisten bezeichneten. Dabei haben die Hersteller der Mao-Abzeichen nicht nur das alte Gestaltungsprinzip eines Emblems übernommen, sondern auch deren altertümliche Funktion.⁵⁸⁹

Jene durch die Mao-Abzeichen verdeutlichte Wirklichkeit war die unvergleichliche Verherrlichung und unbeschränkte Macht Maos. Ein Mao-Abzeichen war zugleich eine Kombination aus optimistischer Ästhetik und politischer Funktion, die dazu diente, die Allgegenwart Maos zu verwirklichen und zu stärken. Neben dem sog „Roten Buch – Worte des Vorsitzenden Mao Zedong“ bildete das Abzeichen das wichtigste Attribut des Mao-Kults. Die Abzeichen zeigten Mao in unterschiedlichen Aufmachungen und Haltungen, als Student, Revolutionär, Soldat, Bauer und vor allem, als großer Führer. Auch die damals gebräuchlichen Bildmotive und Slogans politischer Plakate wurden in die Gestaltung der Abzeichen einbezogen. Eine der häufigsten Darstellungen war dabei das von roten Strahlen umgebene Portrait Maos, das ihn als die rote Sonne im Herzen des Volkes zeigt. Doch auch andere traditionelle ästhetische Elemente wurden verwendet: der Kieferbaum deutete Härte an, die Palastlaterne waren ein Ausdruck der Liebe für Mao, und die Sonnenblumen, die sich immer in Richtung zur Sonne drehen, symbolisierten die Hingabe des Volkes an Mao.⁵⁹⁰ Zwischen 1966 und 1969 wurden schätzungsweise bis zu acht Milliarden Mao-Abzeichen in mehr als 20.000 unterschiedlichen Sorten produziert, was das Abzeichen zu einem der am meisten produzierten Embleme der globalen Geschichte macht. Für die Herstellung wurden mindestens siebenundzwanzig Materialien verwendet; von aufwendig produzierten keramischen und metallenen Abzeichen bis denen aus Bambus und Glas. Die mit roter Farbe überzogenen Aluminiumabzeichen waren die üblichsten. Fan hat bisher über 500.000 dieser Abzeichen gesammelt, ein Teil davon wird im Museum ausgestellt. Die kleinen Abzeichen, die oft auch zu einer bestimmten Produktionsserie oder Themenserie gehörten, wurden in zahlreichen flachen Glasvitrinen angeordnet, die sich in der Mitte des Ausstellungsraums oder entlang der Wände befinden. Die ganz großen oder besonderes seltenen Abzeichen hingegen, hängen nebeneinander an den Wänden (s. Abb. 100). Viele Abzeichen bilden als Mosaiksteine mehrere revolutionäre Plakate der Kulturrevolution auf kunstvolle Weise nach, wie es bei dem aus Abzeichen geformten Soldatenportrait in der „Frontal Battlefield Hall“ eben der Fall ist. Zu diesen künstlerischen Bearbeitungen zählen auch vier riesige Portraits Maos, die eine Wand komplett besetzen und die vier Lebensabschnitte des Führers darstellen; ein Spiel mit der ideologischen Bedeutung der Abzeichen, das deren Funktion auf einer (sinn)bildlichen Ebene verdeutlicht. Daneben gibt es viele an Wänden oder in Glasvitrine ausgestellte historische Fotos aus der Zeit der Kulturrevolution, die ver-

⁵⁸⁷ S. Robert Benewick: *Icons of Power: Mao Zedong and the Cultural Revolution*, in: Harriet Evans, Stephanie Donald (Hrsg.): *Picturing Power in the People's Republic of China – Posters of the Cultural Revolution*, Lanham, Maryland 1999, S. 130.

⁵⁸⁸ Albrecht Schöne 1964, a. a. O., S. 18.

⁵⁸⁹ S. ebd., S. 25.; Robert Benewick 1999, a. a. O., S. 131.

⁵⁹⁰ S. Hongyu Liu : *Sozialistische Bildpropaganda in China zwischen 1949 und 1979*, Saarbrücken 2008, S. 37.

schiedenen konkreten Situationen zeigen, in denen das Mao-Abzeichen getragen wurde. Hier finden sich ebenfalls Szenarien, wenngleich in weitaus schlichterer Form als in der „Red Age Daily Necessity Exhibition Hall“: Bei ausgesuchten Fotos wurden die abgebildeten Mao-Abzeichen im Bild einfach durch echte ersetzt, wodurch wieder der Effekt der Verbindung zweier unterschiedlicher Zeit- und Wirklichkeitsräume angestrebt wird.

Neben solchen kreativen Präsentationsmethoden finden sich zwei aufwendiger inszenierte historische Szenarien. Das erste zeigt die plastischen Figuren von zwei Jugendlichen, die mit unter ihren Jacken verborgenen Mao-Abzeichen heimlich zu handeln versuchen. Solche Tauschgeschäfte konnten nur „unter der Hand“ erfolgen, da der öffentliche Handel von Mao-Abzeichen streng verboten war. Diese Szene lässt sich auf zweierlei Weise deuten: Zum einen lässt sich aus der Darstellung die allgegenwärtige administrative Kontrolle des Soziallebens ablesen, zusammen mit den sozialen Konsequenzen, die aus der strengen Planwirtschaft resultierten. Zum anderen kann diese Szene auch die starke Verehrung zeigen, die die damaligen Jugendlichen Mao entgegenbrachten, denn sie hier scheinbar durch den Tauschversuch eine größere und bessere private Sammlung der Mao-Abzeichen bekommen wollten. Die Kommentarlosigkeit, die dieses Szenario begleitet, gibt dafür keine klare Antwort, die Interpretation bleibt – einmal mehr – dem Besucher überlassen. Das zweite Szenario stellt eine große öffentliche Parade nach, bei der alle Teilnehmer Mao-Abzeichen tragen, während sie jeweils ein Exemplar des „Roten Buches“ in die Höhe halten. Unzählige rote Flaggen flattern im Hintergrund (s. Abb. 101). Obwohl das Motiv dieser Darstellung sehr konventionell ist, scheint die ästhetische Aufmachung den Figuren einen nahezu karikaturartigen Charakter zu verleihen, was die Szene an sich ironisiert. Im ersten Augenblick muten die lachenden Figuren zwar glücklich und optimistisch an, ein genaueres Hinsehen aber offenbart fast identische Züge in Mimik und Gestik, die das Bild als Ganzes schematisch und unrealistisch erscheinen lassen. Die stereotypische Darstellungsweise von Personen geht auf eine lange Tradition in der bildenden Kunst der Volksrepublik zurück; selbst auf den Reliefs des Denkmals für die Volkshelden auf dem Platz des himmlischen Friedens lassen sich solche Darstellungen entdecken: „*A single idealized archetype, which was then repeated and multiplied, [...] a single actor seems to appear both synchronically and diachronically 170 times in ten acts of lengthy drama.*“⁵⁹¹ Im Szenario aber wurde ein solch idealisierter und stereotypischer Archetyp einerseits auf seine bloße Zeichenhaftigkeit reduziert, andererseits durch ästhetische Aufmachung bewusst ins Übertriebene gesteigert, sodass die Figuren fast als Puppen erscheinen, die ihre Glaubwürdigkeit als Verkörperung der damaligen Individuen verloren haben. Mit dieser Installation wird dem Besucher die Möglichkeit gegeben, die mit der revolutionären Massenbewegung in Verbindung stehenden politischen Botschaften in Frage zu stellen.

Die Präsentation von Amtssiegeln aus der Kulturrevolutionszeit umfasst den inhaltli-

⁵⁹¹ „None of these figures [...] is an identifiable personage. As the designers emphasized, the strength of these carvings derives from the figures' collective anonymity.“ S. Wu Hung: *Tiananmen Square: a political history of monuments*, in: *Representations*, University Presses of California 1991, Nr. 35, S. 99f.

chen Schwerpunkt des zweiten großen Ausstellungsteils in der „Red Age Badge, Clock and Seal Exhibition Hall“. Nach dem Sturm der revolutionären Rebellen und Roten Garden auf die Behörden, der zu einer Auflösung des alten Verwaltungssystems führte, übernahmen die Rebellenfraktionen (*Zaofanpai* 造反派) die Macht in fast allen gesellschaftlichen Institutionen und Organisationen. Sie errichteten ein neues Verwaltungsorgan, das Revolutionskomitee (*Geming Weiyuanhui* 革命委员会), das die aufgelösten Regierungsbehörden funktional ersetzen sollte.⁵⁹² Jedoch war ihnen kein dauerhaftes Wirken beschieden; gleich nach dem Ende der Kulturrevolution wurden die Revolutionskomitees komplett abgeschafft. Ca. 50.000 Amtssiegel jener Institutionen finden sich in Fans Sammlung; sie alle haben nach der Kulturrevolution ihren Gebrauchs- und Funktionswert verloren. Obwohl sie hauptsächlich aus billigen Materialien wie Holz, Stein oder Plastik hergestellt wurden, galten sie zur Zeit der Revolutionskomitees als wahre Machtsymbole, mit denen sich das Sozialleben entscheidend lenken ließ. Konkret bedeutete das, ohne die Bewilligung einer Aufsichtsbehörde bzw. eines Revolutionskomitees war ein Bürger nicht befugt, eine soziale Handlung „eigenmächtig“ auszuführen. Er durfte ohne amtlich genehmigte Formalität (*Shouxu* 手续) u.a. keine gewissen Wertgegenstände z.B. Fahrrad oder Gummistiefel erwerben, nicht allein reisen und im Hotel übernachten, nicht an einer Hochschule studieren, nicht mit Personen anderer Organisationen Kontakt aufnehmen und auch keine Ehe schließen. Jedem Typus der offiziellen Bestätigungsschreiben, sei es der Antrag auf eine Reise oder ein Studium, war ein spezielles Amtssiegel erforderlich, das auf dem Dokument erscheinen musste, um dessen Gültigkeit zu belegen. Es lässt sich festhalten, dass die Amtssiegel damals ein fester Bestandteil des sozialen Alltags der Menschen waren und über sämtliche Entscheidungsgewalt verfügten, indem sie die Autonomie des Individuums stark einschränkten.

Die Ausstellung zeigt zahlreiche Amtssiegel, sie werden überwiegend in Glasvitrinen präsentiert, während die Wände mit von den unterschiedlichen lokalen Aufsichtsbehörden bzw. Revolutionskomitees ausgestellten mit einem Amtssiegel versehenen Bestätigungsschreiben behangen sind, die in Bildrahmen eingefasst wurden. Zwischen den Glasvitrinen und den Bildrahmen wurde ein ununterbrochener horizontaler Bildstreifen aus Metallplatten auf Augenhöhe des Besuchers an den Wänden befestigt, der viele historische Fotos aus der Zeit der Kulturrevolution zur Schau stellt. Nicht wenige der darauf abgebildeten historischen Szenen zeigen die Brutalität und den Vandalismus, die von den fanatischen Bewegungen betrieben worden sind, z.B. die Zerstörung traditioneller Kulturgegenstände, die öffentliche Verfolgung der Funktionäre und Intellektuellen, sowie die Misshandlung und Ermordung des ehemaligen Staatsvorsitzenden Liu Shaoqi (s. Abb. 102). Sie sind historische Dokumente, die so noch nicht in den öffentlichen Medien der Volksrepublik gezeigt worden sind, ebenso wenig in den staatlichen Museen. Hier zeigt sich einmal mehr das Konzept des „Unverhüllten“, das als ästhetisches Leitmotiv des Museumsbaus diente und von den Kuratoren auch in der Ausstellung umgesetzt worden ist.

⁵⁹² S. Oskar Weggel: *Die chinesischen Revolutionskomitees oder der Versuch, die Große Kulturrevolution durch Parzellierung zu retten*, in: Mitteilungen des Instituts für Asienkunde Nr. 25, Hamburg 1968; Nora Sausmikat: *Kulturrevolution, Diskurs und Erinnerung: eine Analyse lebensgeschichtlicher Erzählungen von chinesischen Frauen*, Frankfurt/M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien 2002, S. 210ff.

Weiterhin gibt es in der Ausstellungshalle einen Fernsehbildschirm, der in Endloschleife einen Dokumentarfilm über die Kulturrevolution zeigt. Neben der Halle befindet sich eine kunstvoll gestaltete große Rotunde, die ziemlich geräumig und dennoch so gut wie leer ist. Der Fußboden wurde mit Stahlplatten belegt, auf denen über 48.000 Amtssiegel eingraviert wurde – ein symbolisch-ästhetischer Verweis auf ihren Macht- und Bedeutungsverlust: sie werden vom Besucher buchstäblich mit Füßen getreten (s. Abb. 103).⁵⁹³ In der Mitte des Daches gibt es eine große runde Lichtöffnung, durch die das Tageslicht in den Innenraum dringt. Nach dem Entwurf des Architekten verkörpert die Rotunde selbst ein riesiges Amtssiegel, das ungeheuerlich und zugleich verlassen zu sein scheint. In diesem Sinne kann sie als ein Werk der Installationskunst begriffen werden. Gleichzeitig aber weist die Rotunde deutliche Anleihen vom Pantheon in Rom auf, was diese Installation ebenso als Gedenkhalle für die Opfer der Kulturrevolution erscheinen lässt. Der horizontale Bildstreifen, der bereits die Wände in der nebenstehenden Ausstellungshalle geziert hat, taucht hier wieder auf und erstreckt sich bis ins Innere der Rotunde, wo er mit einem Schriftband endet, dessen Inhalt eine offizielle Resolution der KPCh über die historische Bewertung der Kulturrevolution ist. In seiner Gestalt imitiert dieses Band einen weißen Blumenkranz, wie er oft bei chinesischen Trauerfeiern Verwendung findet, was den Charakter der Rotunde als Ort der Trauer und des Andenkens unterstreicht. Die Verarbeitung der Resolution hingegen zeigt die Auseinandersetzung der Regierung mit der Kulturrevolution, welche sich von den Schrecknissen jener Zeit bewusst distanziert. Sie könnte von Museumsmachern zugleich aber auch als Legitimation für die Ausstellung verwendet werden – hier wird aufgearbeitet, was von der KPCh selbst verurteilt und abgeschlossen worden ist.

Im letzten Teil der Ausstellung werden Standuhren aus der Kulturrevolutionszeit präsentiert, eine Auswahl der über 14.000 Objekte, die Fan im Laufe der Jahre gesammelt hat. Die Standuhren gehörten in jener Zeit zu absoluten Luxusartikeln. Sie dienten nicht nur als Zeitmesser, sondern als Prestigesymbol eines gehobenen sozialen Status. Jedoch wurden auch sie – wie viele weitere Gebrauchsgegenstände in der Kulturrevolution – zum medialen Träger revolutionärer Botschaften umfunktioniert, zumal sich ihre Oberflächen als ideale „Werbefläche“ für revolutionäre Slogans und Bildpropaganda anboten.

In den Räumen zwischen der Amtssiegel-Ausstellung und der Rotunde wurden hunderte alte Standuhren in Wandnischen gestellt (s. Abb. 104), doch anders als in der

⁵⁹³ Direkt am Eingang befindet sich, ebenfalls auf einer Stahlplatte eingelassen, ein Erklärungstext, der auf Chinesisch, Englisch und Japanisch verfasst ist und folgende Sätze beinhaltet, „*Zhexie zai nage niandai zhong keyi hufeng-huanyu, shenzhi jue ding shengsi de quanbing zhongbao, jinri fengping-langjing, andan wuguang de chengle tuixiu xianwu. Jintian, women zai anjing tiandan de qifen xia, jinjuli guan cha zhexie ling ren xin xu pengpai de wenzhi, huoxu hui jue de huangdan haoxiao, danshi zhexie xijie, fanying de que shi lishi zhong zui zhenshi de yi mian.* (These powerful seals which stir up trouble and even determine life or death back in that time have now lain idle peacefully and sadly. Today, it may seem ridiculous when we observe these stirring words in a near distance calmly and peacefully, however it's the very particular words which reflect the truest history. 这些在那个年代中可以呼风唤雨、甚至决定生死的权柄重宝，今日风平浪静、暗淡无光地成了退休闲物。今天，我们在安静恬淡的气氛下，近距离观察这些令人心绪澎湃的文字，或许会觉得荒诞好笑，但是这些细节，反映的却是历史中最真实的一面。)“ Daraus geht deutlich die Intention der Ausstellung hervor, die historische Vergangenheit in ihrer objektiven Wirklichkeit von einem aktuellen Standpunkt aus kritisch zu betrachten.

Ausstellung über antike Uhren im Palastmuseum, spielen die technischen und ästhetischen Besonderheiten der einzelnen Objekte bei der hiesigen musealen Präsentation keine Rolle. Es lässt sich weder eine kategorische Ordnung noch Systematisierung erkennen, stattdessen scheinen sie allein dem Zweck der Erzeugung einer besonderen Atmosphäre zu dienen; sie versetzen den Besucher „in die Zeit zurück“. Daneben sind sie Bestandteil einer raumübergreifenden Installation, indem ein wirkungsvolles Zusammenspiel mit der Rotunde entsteht. Nahezu alle ausgestellten Standuhren sind funktionstüchtig, sie laufen weiter und sind so eingestellt, dass sie alle gleichzeitig zu läuten anfangen. Die nebenstehende Rotunde dient dabei als riesiger Resonanzraum, der einen eindrucksvollen akustischen Effekt schafft, wenn hunderte von Standuhren gleichzeitig läuten – für den Besucher eine eindringliche akustische Erfahrung. Darüber hinaus erinnern die in die Nischen der Wände gestellten Uhren an die üblichen Urnennischen auf chinesischen Friedhöfen. Geht man einen Schritt weiter, so kann der Ausstellungsraum mit einer Friedhofkappelle assoziiert werden; zusammen mit der Rotunde bildet der Ausstellungsraum einen Baukomplex, der funktional als eine Art Gedenkmuseum oder Trauertempel dienen kann und dem somit ein stark sakraler Charakter anhaftet. Die architektonischen Elemente der musealen Präsentation treten dabei in Zeichenprozesse ein und erhalten eine neue semiotische Bedeutung.⁵⁹⁴ In dieser Deutung wird das Glockengeläut zur Totenglocke der Kulturrevolution, zum Totengeläut für die Opfer und schließlich zum alarmierenden Weckruf des heutigen Besuchers, der wachsam bleiben soll, um eine Wiederholung dieses „historischen Desasters“ zu verhindern.⁵⁹⁵ Die Uhren werden hier als ein konventionelles Symbol der Zeit genutzt, wobei die Totenglocke in der gängigen Metaphorik als ein vergangenheitsorientiertes Zeichen gilt, während die Alarmglocke gegenwarts- und zukunftsorientiert erscheint. Das gesamte Präsentationskonzept beinhaltet demnach aufgrund der vielfältigen Zeichenprozesse eine äußerst komplexe Zeitvorstellung.⁵⁹⁶

4.2.2.3 Die „Red Age Mirror Exhibition Hall“

Diese noch im Bau befindliche Einrichtung, die „*Hongsu Niandai Jingmian Guan* (Red Age mirror Exhibition Hall 红色年代镜面馆)“ genannt wird, verwendet bereits in seinem Titel eine metaphorische Anspielung auf die traditionelle chinesische Rhetorik, in der der Spiegel als ein Symbol der Selbstkritik und Selbstprüfung gilt. Doch die Ausstellung geht weit über die metaphorische Anspielung hinaus, dem Besucher wird tatsächlich der Spiegel vorgehalten – wobei alle Objekte freilich aus der Zeit der Kulturrevolution stammen. Wie keine andere Ausstellung in dieser Themenreihe erscheint diese dem Besucher belehrend und ermahnend; er wird aufgefordert, sich selbst zu überprüfen, seine Vorstellungen über Geschichte und Kultur einer gründlichen Kritik zu überziehen. Es bleibt abzuwarten, welchem ästhetischen Kon-

⁵⁹⁴ Vgl. Jana Scholze 2004, a. a. O., S. 271.

⁵⁹⁵ Shi Yonggang 2008, a. a. O., S. 149.

⁵⁹⁶ Vgl. Eckhard Siepmann: Räume gegen die Beschleunigung. Zu einer Poetik des Museums. (Ergänzung zum Ausstellungskatalog: Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte: Walter Benjamin, Theoretiker der Moderne. Gießen: 1990) 1995, S. 13.

zept die Ausstellung nach ihrer Fertigstellung folgen wird und nach welchen musealen Darstellungsformen sie ihre Objekte inszeniert.

Dennoch dürfen die in dieser Ausstellung vergegenständlichten Begriffe von Selbstkritik und Selbstprüfung, nach Ansicht des Autors, durchaus als die zentralen Begriffe des gesamten Museumsprojekts betrachtet werden. Auch als spezieller Leitsatz bei der Sichtung und Bewertung historischer Quellen spielen sie eine Rolle, sodass sie – zumindest im „Museum Cluster“ – als Grundprinzip der quellenkritischen Forschung angesehen werden.

4.2.2.4 Die „Red Age Porcelain Exhibition Hall“

In diesem Museum werden ca. 5.000 Porzellanstücke ausgestellt, die zwischen 1950 und 1980 auf dem Festland Chinas produziert wurden. Sie repräsentieren eine Auswahl aus den über 50.000 Exemplaren in Fans Sammlung. Auf einer sinnbildlichen Ebene lässt sich das historische Gedächtnis durchaus mit Porzellan vergleichen; es erscheint genauso zart und zerbrechlich und verlangt nach einer sorgfältigen Pflege und Aufbewahrung, um es vor dem Bruch zu schützen.

Das dafür vorgesehene Museumsgebäude befindet sich noch im Bau, weshalb sich die Ausstellung vorübergehend in einer Interimseinrichtung neben der „Sichuan Resistance Army Hall“ befindet, das von den Architekten Xu Shangzhi (徐尚志) und Xu Xingchuan (徐行川) entworfen wurde und sich in seinem Baustil dem nebenstehenden Museum anpasst. In seiner Fassade wurde das Gebäude einem traditionellen bäuerlichen Landhaus nachempfunden. Die schlichte Eingangstür ist aus Holz gefertigt und bleibt für gewöhnlich geschlossen. Der Besucher muss eine kleine schäbige Glocke läuten, die über der Tür aufgehängt wurde, erst dann öffnet ihm ein Mitarbeiter von innen die Tür. Der Besucher wird also zum „Gast“, der das Haus betritt, es findet ein Rollenwandel statt – oder besser: ein Spiel mit der Besucherrolle als solche. Hier zeigt sich die Verknüpfung des Museums als Bildungsinstitution mit Unterhaltung, der Besuch wird zu einem „Erlebnis“ umgestaltet, was eine kreative Umsetzung der musealen Präsentationskonzepte erfordert.

Bereits beim Eintreten wird der Besucher von einer großen Porzellanstatue Maos empfangen, die in einer Wandnische gegenüber aufgestellt worden ist, die rechte Hand erhoben hat und zu winken scheint. Eine souveräne und würdevolle Gestik, die sich längst zu einem wichtigen Attribut der politischen Ikone Maos entwickelt hat (s. Abb. 105). In diesem räumlichen Kontext aber erhält sie eine pragmatische Bedeutung: sie weist in Richtung des nächsten Raumes, bedeutet dem Besucher also den Weg. Durch diese humorvolle Umdeutung der Geste wird die Ikone Mao dekonstruiert und ihre mythische Kraft aufgelöst.⁵⁹⁷

In der Ausstellung wurden die Objekte ihrer Produktionszeit nach in chronologische Reihenfolge gebracht, wobei sie ihrer Form und Funktion entsprechend in Gruppen angeordnet worden sind. Aufgrund der langen Porzellantradition in China wurden kom-

⁵⁹⁷ Vgl. Jürgen Franzke 1988, a. a. O., S. 80.

plexe technische Verfahren entwickelt, die es den Herstellern erlaubten, das empfindliche Porzellan vielfältig zu gestalten. Zur Zeit der Kulturrevolution dienten sie vor allem als ein neues (dekoratives) Medium zur Vermittlung von politischen Botschaften. Dabei wurden die üblichen Gebrauchsgegenstände aus Porzellan mit revolutionären Slogans und Bilddarstellungen bemalt, darüber hinaus gab es Porzellanstatuen, die verschiedene Persönlichkeiten oder Figuren zeigten, z.B. politische Führer und musterhafte Persönlichkeiten, aber auch Figuren aus den Mustertheatern und Musteroperen. Vor allem die kleinen Büsten Maos, die sich in nahezu jedem Haushalt fanden, wurden millionenfach produziert und dienten hauptsächlich der Pflege des Führerkults, indem sie wie Ikone verehrt wurden. Neben dem Mao-Abzeichen und dem „Roten Buch“ stellten sie ein besonders häufig vorkommendes Attribut der Idolisierung Maos dar. In der Ausstellung finden sich auch bemalte großformatige Porzellanbretter, die als besonders hochwertige und dauerhafte Dekoration hergestellt wurden. Von diesen spezifischen Objekten werden nicht nur jeweils einzelne Exemplare ausgestellt, sie werden als „massenhafte“ Gegenstände präsentiert, sodass die Akzentuierung nicht auf ihren ästhetischen oder technischen Besonderheiten liegt, sondern auf ihrer Massenhaftigkeit und Kollektividentität (s. Abb. 106). Es finden sich zu diesen Arrangements keine Begleittexte, die Exponate sollen für sich sprechen. Nur einige wenige Objekte wurden mit erklärenden Schildern versehen, die aber häufig nicht mehr als die Bezeichnung des Objekts aufführen. Dagegen wird in jeden Ausstellungsabschnitt mit einem kurzen Einleitungstext eingeführt, der Angaben zu dem historischen Hintergrund enthält und die allgemeinen ästhetischen Merkmale der betreffenden Objekte zusammenfasst. Offenbar wurde hier wieder auf die Strategie der Kommentarlosigkeit zurückgegriffen.

Der Grundfarbton der Innengestaltung der Ausstellungshalle ist Rot, was dem Titel des „Roten Zeitalters“ entspricht. Die Exponate werden in Glassvitrinen und Regalen ausgestellt, eine Betrachtung aus unmittelbarer Nähe ist dabei möglich. U.a. wird eine Vase gezeigt, auf der eine Szene aus einem zeitgenössischen regionalen Opernstück abgebildet worden ist. Die Handlung ist folgende: Eine Ente isst unerlaubt den Rohreis einer Volkskommune; sie wird auf frischer Tat ertappt, gefangen genommen und an einem Baum aufgehängt, während die Mitgliedern der Kommune sie für ihr Verhalten scharf kritisieren. Um nachzuweisen, dass sie sich tatsächlich eines Vergehens schuldig gemacht hat, wird sie geschlachtet und aus ihrem Bauch das Beweisstück zutage gefördert. Erscheint die Geschichte zunächst absurd, so ist die doch eine Fabel, die durchaus reale Bezüge aufweist. In der Zeit der Kulturrevolution wurden Menschen aufgrund fahrlässigen Verhaltens oftmals in ähnlicher Weise hart bestraft und verfolgt.⁵⁹⁸

In einem abgelegenen kleinen Raum des Museums werden noch einige ganz besondere Exponate ausgestellt, bei denen es sich um verschiedene kleine Porzellanfiguren und große bemalte Porzellanbretter handelt (s. Abb. 107). Sie folgen vor allem einem Thema: der Darstellung Maos in Begleitung des Marschalls Lin Biao, wobei Lin stets als treuer Assistent und bescheidener Vertrauter erscheint, der vom politischen Führer

⁵⁹⁸ Shi Yonggang 2008, a. a. O., S. 139, 143.

wohlwollend betrachtet wird. Diesen Darstellungen liegt eine historische Brisanz zugrunde. War das Verhältnis von Mao und Lin zu Beginn der Kulturrevolution noch von Vertrauen und Einigkeit gekennzeichnet, so änderte sich die Einstellung der beiden Politiker zueinander, bis es 1971 zum offenen Bruch kam und Lin auf seiner Flucht ums Leben kam. Infolgedessen wurde die Angemessenheit derartiger Darstellungen sofort in Frage gestellt; betreffende Porzellanwerke, die damals sehr populär und überall zu finden waren, wurden hastig aus dem Sichtfeld der Öffentlichkeit entfernt und zerstört. Es gibt dabei auch einige Darstellungen mit Jiang Qing, welche nach der Kulturrevolution ebenfalls schnell und spurlos verschwunden sind. Es ist Fan also gelungen, seiner Sammlung einige ganz besonders wertvolle historische Dokumente beizufügen, die sich auf einige fragwürdige Ereignisse der Kulturrevolution beziehen und dem Besucher unangenehme Fragen stellen – nämlich die nach historischer Objektivität im Prozess der Aufarbeitung der Geschichte der Kulturrevolution. Allerdings droht solchen Objekten womöglich noch heute die Zensur, deswegen musste Fan sie in diesem abgelegenen Zimmer vorsichtich „verstecken“. Möglicherweise gibt es auch ein ästhetisch-metaphorisches Konzept hinter dieser räumlichen „Abgeschiedenheit“, damit die „Unliebsamkeit“ einer derartigen Darstellung nach dem Bruch zwischen Mao und Lin durch die „Ausgrenzung“ der Objekte bildlich zur Schau gestellt werden soll.

Im letzten Abschnitt der Ausstellung finden sich einige Teetassen, die 1977 hergestellt worden sind und die Wiederkehr der traditionellen dekorativen Motive – Landschaftsansichten, Naturstilleben, Feen, Dichter, der Affenkönig, etc. – der klassischen chinesischen Malerei in die Porzellangestaltung zeigen. Es dauerte offenbar nicht einmal ein Jahr, um nach dem Ende der Kulturrevolution fast sämtliches revolutionäres Gedankengut aus der Porzellanmalerei verschwinden zu lassen. Stattdessen erfolgte eine Rückbesinnung auf klassische Elemente in den Bilddarstellungen der privaten Lebenssphäre. In dieser Darstellung erscheint die Kulturrevolution als eine vorübergehende Erscheinung, die – obgleich stürmisch und konsequent – keinen umfassenden unumkehrbaren Mentalitätswandel der Gesellschaft und Kultur Chinas bewirken konnte.⁵⁹⁹

4.2.2.5 Zusammenfassung und abschließende Bemerkungen

Alle Ausstellungen dieser Themenserie verwenden einen ähnlichen Präsentationsstil, der wiederum auf einem ähnlichen semiotischen Wahrnehmungskonzept basiert, wie es bereits in der Themenserie über den Antijapanischen Krieg zur Anwendung kam. So wurde sich auf der denotativen Ebene damit beschäftigt, den ursprünglichen Gebrauchswert und die materielle Funktion jedes ausgestellten Objektes freizulegen,

⁵⁹⁹ Das Anliegen der Kulturrevolution war eine umfassende gesellschaftliche Erneuerung, die sich gegen die traditionelle chinesische Kultur stellte und losgelöst von dieser etwas Neues schaffen wollte. Überspitzt lässt sich dieses Bestreben als „kollektives Vergessen“ bezeichnen, sowohl die nationale Kultur als auch Geschichte sollten transformiert werden. Nach solchem systematischen Vergessen sollte die mentale Welt der Menschen ausschließlich durch die erfundenen gegenwärtigen Mythenfiguren und Ikonen wieder besetzt werden. S. Michael Lackner 2006, a. a. O.

indem sie von ihrer „sekundären“, ihnen von politischen Kräften zugewiesenen Funktion als Vermittler politischer Botschaften, abgelöst wurden. Obwohl ein solches Vorhaben nicht unproblematisch ist, erscheint es in diesem Fall dennoch sinnvoll, da betreffende Objekte erst nach einem solchen Ablöseprozess, der die „zweite Haut“ politisch-ideologischer Umdeutung entfernt, offenbaren, was sie sind und eine Definition möglich machen. Bei manchen Objekten, die aus der Kulturrevolution stammen, dürften sich in der praktischen Umsetzung des Ablöseprozesses jedoch rasch einige Schwierigkeiten aufgetan haben. Was bleibt von einem Mao-Abzeichen übrig, wenn man dessen ideologische Aufladung entfernt, die einzig der Idolisierung Maos diene? Der dem Objekt zugewiesene Gebrauchswert ist nichtig, falls man ihn von seiner politisch-ideologischen Funktion löst. Ähnliche Zweifel entstehen, als man auch die anderen Ausstellungsobjekte auf ihren ursprünglichen Gebrauchswert bzw. ihre Funktionen hin zu untersuchen versucht: Gilt eine mit revolutionärer Bildsprache versehene Standuhr als Zeitmessgerät oder Plakat? Ist ein „Rotes Buch“ ein Buch oder eine Ikone? Im Zuge einer tiefgreifenden Politisierung der Gesellschaft wurden nahezu alle Gebrauchsgegenstände zu Trägern politischer Botschaften instrumentalisiert. Die Politik drang also bis in die private Sphäre der Bevölkerung vor und bewirkte, dass fast alle gesellschaftlichen und kulturellen Gegebenheiten zwangsläufig eine ideologische Bedeutung und Funktion beinhalten mussten. Dennoch war es den Menschen möglich, den Gebrauchswert der meisten Alltagsgegenstände, sofern sie nicht im Zuge der Kulturrevolution erfunden wurden – wie z.B. das Mao-Abzeichen oder Porzellanbüsten des politischen Führers, die allein über eine ideologische Aufladung verfügten –, nach 1976 wiederherzustellen, wie die Sammlung der Porzellantaschen zeigt. Nicht zuletzt kann eine sachliche Darstellung der komplexen Gebrauchswerte und Funktionen der Objekte im Rahmen einer musealen Aufarbeitung auch als die materielle Voraussetzung dienen, um die realen Situationen des damaligen Alltagslebens „objektiv“ zu rekonstruieren.

Auf der konnotativen Ebene besitzen die ausgestellten Objekte aufgrund ihrer bereits verschwommenen Funktionen und der Zurückhaltung eines Deutungsangebotes der Ausstellungsmacher vielfältige konnotative Möglichkeiten. Es obliegt dem Besucher, eine eigene Deutung des Darstellten vorzunehmen. Womöglich kann ein Zeitzeuge, sofern er seine persönlichen Erfahrungen mit der Kulturrevolution keiner kritischen Reflexion unterzogen hat, mit den ausgestellten Objekten und deren politisch-ideologischen Botschaften und mythischen Darstellungen vertraut sein; er wird ihnen eventuell Sympathie oder Nostalgie entgegenbringen, da sie vergessene Erinnerungen zum Vorschein bringen. Ein Opfer der im Zuge der Kulturrevolutionen konsequent durchgeführten politischen Verfolgung wird sicherlich die Bedrohlichkeit wahrnehmen, die von diesen Objekten ausgeht, da er sie vor allem auf ihren ideologischen Wert reduzieren und ihre politische Funktion wahrnehmen wird. Dagegen wird ein Jugendlicher über den teilweise bis zum Exzess betriebenen Führerkult wahrscheinlich erstaunt, wenn nicht erschrocken sein, denn er hat kaum unmittelbare persönliche Erfahrung mit dieser Epoche.

In den 1980er und 1990er Jahren wurde sich im Rahmen von den teilweise von Zeitzeugen und aktiven Mitwirkenden der Kulturrevolution eingeführten und teilweise

auch von den Kulturinstanzen geförderten öffentlichen Diskursen an einer Aufarbeitung der Kulturrevolution versucht, wobei die Aktivitäten der Verantwortlichen oft romantisch verklärt und bewusst verharmlost wurden. Die lebensgeschichtlichen Erinnerungen der ehemaligen Rotgardisten und Landansiedler (zum großen Teil waren aufs Land verschickte städtische Jugendliche), welche die Kulturrevolution aktiv mitgestalteten, sind oft so stark manipuliert, dass sich viele der Beteiligten heute nicht als Opfer oder Mittäter dieser politischen Kampagnen verstehen wollen, stattdessen wurden ihre Taten vornehmlich in Begleitung öffentlicher Medienpräsenz als patriotische und revolutionäre Beiträge zur Erreichung großer politischer Ziele interpretiert.⁶⁰⁰ Für sie dürfte dieses Museum als eine Art Zeitmaschine dienen, die sie in die Vergangenheit zurückversetzt, damit manche von ihnen heute die manipulierten, verschönerten und mythologisierten Abschnitte ihrer eigenen Lebenserfahrungen im musealen Raum teilweise fast mit Vergnügen wiederholen können, was durchaus auch als ein effektiver psychologischer Selbstschutzmechanismus betrachtet werden kann.⁶⁰¹ Andererseits haben sie offenbar die ihnen angebotene Chance verpasst, über die präsentierten historischen Gegebenheiten nachzudenken und sich kritisch damit auseinanderzusetzen, stattdessen bekommen sie eventuell das Gefühl, dass ihre eigenen früheren Erfahrungen und Kenntnisse durch solche naturalistischen Rekonstruktionen in gewissem Sinne bestätigt würden und sie selbst auch zu „einem distanzlosen Eintauchen in die Vergangenheit“⁶⁰² eingeladen würden, somit können sie bei solchem distanzlosen musealen Erlebnis statt Irritation oder Stimulation nur noch Sentimentalitäten erfahren. Andererseits gibt es aber auch relativ jüngere Besucher, die wenige oder kaum persönliche Erfahrung von der Kulturrevolution besitzen. Anderes als die Menschen der älteren Generation haben sie keine solche historische Belastungen und aktiv oder passiv manipulierten Erinnerungen, daher sind Sie öfter immune gegen die konventionellen mythischen Botschaften. Insgesamt gesehen werden vielfältige Konzepte der Medienrezeption hier von den Ausstellungsgestaltern gefördert, entsprechend können die von dem Soziologen Frank Parkin genannte dominante, ausgehandelte und oppositionelle Rezeptionsweise in der Praxis beobachtet werden,⁶⁰³ die jeweils von unterschiedlichen Besuchergruppen während ihrer Besichtigung verwendet werden.

Dem Besucher werden hier offene diskursive Räume zum aktiven Weiterdenken angeboten, die durch Meinungsdifferenz und Erfahrungsaustausch immer wieder neue Diskussionsthemen und Dekodierungsmöglichkeiten produzieren können. Gefördert wird diese Schaffung diskursiver Räume dabei vor allem durch die Vermeidung eindimensionaler Geschichtsbilder, die in früheren Geschichtsdarstellungen oft als endgültige Wahrheiten festgeschrieben wurden.⁶⁰⁴ Die in diesen Ausstellungen überwie-

⁶⁰⁰ Durch solche diskursive Strategie der Verharmlosung der Kulturrevolution wurde einerseits das Vorgehen der Partei legitimiert, andererseits können sich die beteiligten Privatleute auch von einer politischen Mitschuld befreien. Vgl. Nora Sausmikat 2006, a. a. O.

⁶⁰¹ Vgl. Michael Fehr 2010, a. a. O., S. 48.

⁶⁰² S. Sigrid Godau 1989, a. a. O., S. 207; vgl. Jana Scholze 2004, a. a. O., S. 198.

⁶⁰³ S. Frank Parkin: *Class Inequality and Political Order. Social Stratification in Capitalist and Communist Societies*, London 1971.

⁶⁰⁴ Vgl. Jürgen Franzke 1988, a. a. O., S. 77; Brigitte Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen – Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, Bielefeld 2006, S. 379f.

gend als bewusst aufbewahrte Erinnerungsstücke und *Objets souvenirs* eingeführten historischen Gegenstände aus der Kulturrevolution sollen stattdessen eine kritische Dekonstruktion der Rezeptionsgeschichte anstoßen, um zum Kern historischer Wirklichkeit vorzudringen.⁶⁰⁵ Dazu wird dem Besucher mitunter drastisch vor Augen geführt, „dass Geschichte und die öffentliche Meinung zu Sinn und Zweck bestimmter Ereignisse stets gelenkt und manipuliert waren,“⁶⁰⁶ wogegen die bisher im kulturellen Kollektivgedächtnis und solchen *Objets souvenirs* aufbewahrten ehemaligen politischen Botschaften in der heutigen Alltagspraxis eigentlich längst zum großen Teil obsolet geworden sind. Während die Besucher hier fast unbeschränkte Freiheit bei der Interpretation der Ausstellungsinhalte besitzen, äußern die Ausstellungsgestalter scheinbar weiterhin dazu fast keine eigene klare Stellungnahme, stattdessen wollen sie in erster Linie solche Polysemie geschickt ausnutzen. So bildet der Dekodierungsprozess auf der konnotativen Ebene in den hier vorgestellten Museen zur Kulturrevolution ebenfalls den wichtigsten Bestandteil der semiotischen Wahrnehmung. Bei in hiesigen musealen Präsentationen verwendeten konkreten semiotischen Zeichenprozessen kann man allerdings beobachten, dass die meisten „massenhaft“ ausgestellten Objekte dabei oft auf Zeichen reduziert werden, um die gemeinsamen Merkmale der ähnlichen Objekte und den allgemeinen kulturellen Charakter dieser Epoche zu veranschaulichen, inzwischen werden solche Zeichen zwar verallgemeinert, aber insgesamt können sie ihre ursprünglichen Bedeutungen und Funktionen überwiegend beibehalten, und die Ausstellungsmacher haben ihnen auch keine zusätzliche ideologische oder mythische Bedeutung und Funktion verliehen. Bei der hiesigen Repräsentation der historischen Gegebenheiten (als Repräsentamen) werden eventuell die sozialen Ordnungen und politischen Linien in der Kulturrevolutionszeit als Bezugsobjekte assoziiert, somit könnte folgender Interpretant dadurch entstehen, nämlich, die Absurdität dieser historischen Gegebenheiten sollte genau durch die Mängel der damaligen sozialen Ordnungen und die Fehler der politischen Linien unmittelbar verursacht werden.

Die in Folge der politischen Tabuisierung der Ereignisse in der Kulturrevolution angewendeten Strategien der Kuratoren zur Vermeidung von Konflikten mit den Behörden, („Stillschweigen“, Enthaltung einer Wertung bzw. Kommentarlosigkeit) sind bereits hinreichend erläutert worden. Die museale Vermittlung beschränkt sich darauf, sachliche Daten und Fakten über die ausgestellten Objekte wiederzugeben. Demgegenüber steht das Leitmotiv des „Unverhüllten“ in der „Red Age Badge, Clock and Seal Exhibition Hall“, das mit einer gewagten Installation am Eingang auf sich aufmerksam macht. Dieses Museum selbst sticht aus der Reihe der im Rahmen dieser Themenserie vorgestellten Einrichtungen auf dem Gelände des „Museum Cluster“ hervor, da es in seiner Ausstellung tatsächlich Kritik an der Aufarbeitung der Kulturrevolution in der öffentlich vermittelten Geschichtsschreibung äußert. Das geschieht zwar nicht in Form von wertenden Begleittexten, wohl aber mit Hilfe von unzweideutigen Installationen, die deutlichste Sprache sprechen. Darüber hinaus werden durchaus provokative Objekte ausgestellt, wie z.B. Porzellangegenstände und

⁶⁰⁵ Vgl. Jürgen Franzke 1988, a. a. O., S. 75.

⁶⁰⁶ Thomas Thiemeyer 2010, a. a. O., S. 78.

–figuren, die Mao mit seinem Vertrauen Lin zeigen. Insofern trägt diese Ausstellungsserie auch zur Vervollständigung der Geschichtsaufarbeitung bei, indem sie Objekte zeigt, die aus dem Kollektivgedächtnis zu entfernen versucht wurden. So erfährt die Geschichtserzählung eine Reinigung, da mit diesen Ausstellungen viele verfälschte oder manipulierte Stellen in der Geschichtsschreibung korrigiert werden können.⁶⁰⁷ Und nicht nur das, es wurden ebenso „Erinnerungsbrüche und –grenzen sowie gesellschaftliche Verdrängungen aufgedeckt“.⁶⁰⁸ Als kritische Amateurhistoriker versuchen private Museumsmacher wie Fan auf wissenschaftlicher Ebene die bislang in der öffentlich vermittelten Geschichtsdarstellung strategisch konstruierte imaginäre Vollständigkeit und Kontinuität der Geschichtserzählung aufzulösen und die überwiegend auf politischen Ideologien basierenden Logikketten der Geschichtsentwicklung in Frage zu stellen.⁶⁰⁹ Dieser Vorgang erfolgt im Rahmen vorsichtig kontrollierter öffentlich diskursiver Konflikte und Dissonanzen, die im Feld der historischen Forschung und Geschichtsschreibung ausgehandelt werden müssen. Museumsausstellungen werden zu „Arenen der konfliktträchtigen Aushandlung gesellschaftlicher Werte und Wissensbestände sowie sozialer und kultureller Zugehörigkeiten“, wenn nicht sogar zum „Feld gesellschaftlicher Auseinandersetzungen und Kämpfe“,⁶¹⁰ denen sie als sog. „*contested terrains*“ eine Fläche bieten, was eventuell als eine Sonderform der musealen Kontaktzone begriffen werden könnte.⁶¹¹

Zentrales Anliegen dieser Ausstellungen ist es, durch die Präsentation von systematisch geordneten Ansammlungen verschiedener Typen von Gebrauchsgegenständen aus der Kulturrevolution die Geschichtsbilder dieser Epoche aus verschiedenen materiellen Perspektiven zu rekonstruieren und zu repräsentieren. Auf eine lineare oder chronologische Erzählung der bloßen Ereignisgeschichte wurde dabei vermieden. Es sind stattdessen die einzelnen historischen Objekte, die für sich selbst sprechen und konkrete historische Erzählungen entstehen lassen. Die einzelnen Ausstellungsobjekte dienen in diesem Fall als Erinnerungsbruchteile eines Kollektivgedächtnisses der Kulturrevolution. Ziel ist es, die persönlichen Erinnerungen des Besuchers im musealen Wahrnehmungsprozess zu wecken, damit diese den zuvor entleerten narrativen Raum wieder eigenständig ausfüllen können. Ein erwünschter Nebeneffekt bei diesem von den Ausstellungsmachern vorgenommenen „Entleerungsvorgang“ ist die Ver-

⁶⁰⁷ Das Jianchuan „Museum Cluster“ ist heute nicht mehr die einzige museale Institution, die sich mit der Kulturrevolution intensiv auseinandersetzt. Ebenfalls im Jahre 2005 wurde das „*Wenhua Da Geming Bowuguan* (Museum der Kulturrevolution 文化大革命博物馆)“ von Peng Qi’an (彭启安) in der Stadt Shantou (dessen Vizebürgermeister Peng einst gewesen ist) der Provinz Guangdong gegründet. 2008 hat der Sammler Huang Mingjun (黄明军) aus der Provinz Hunan in Peking eine Ausstellung seiner privaten Sammlung von Objekten aus der Kulturrevolution organisiert und äußerte, daraus später ein Museum über die Kulturrevolution gründen zu wollen. Außerdem gibt es heute auch ein virtuelles Museum der Kulturrevolution im Internet, das von privaten chinesischen Forschern errichtet wurde.

⁶⁰⁸ Katrin Pieper 2010, a. a. O., S. 204.

⁶⁰⁹ Vgl. Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt/M. 1985, S. 295.

⁶¹⁰ S. Joachim Baur, *Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands*, in: Baur 2010, a. a. O., S. 39.

⁶¹¹ S. Sharon Macdonald: *Theorizing Museums. An Introduction*, in: Dies, Gordon Fyfe (Hrsg.): *Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity in a Changing World*, Oxford, Cambridge: Blackwell 1996, S. 9; Steven C. Dubin: *Displays of Power. Memory and Amnesia in the American Museum*, New York, London: New York University Press 1999, S. 2.

drängung der konventionellen öffentlich vermittelten Geschichtsnarration zugunsten einer objektiven historischen Wirklichkeit. Die besondere Überzeugungskraft der im Rahmen dieser Ausstellungsserie rekonstruierten sozialen Realität zur Zeit der Kulturrevolution liegt nicht in erster Linie an der Vertrautheit der präsentierten Alltagsgegenstände, die in der Ausstellung als historische Objekte erscheinen, sondern speist sich aus der Besichtigung dieser Alltagsgegenstände durch den Besucher als historischen Zeugen, der mit den Ausstellungsobjekten eine besonders starke emotionale Verbundenheit assoziiert und ihnen Aussagekraft verleiht.⁶¹² Trotz der verschiedenen Installationen und Szenarien, welche der Ausstellung neben der Veranschaulichung mitunter zur Vermittlung kultureller und politischer Kritik dienen, zeichnet sich der Großteil der musealen Präsentation vor allem durch die Wiedergabe einer lebensnahen Atmosphäre des individuellen Alltagslebens aus, das die mentale Distanz zum Besucher erfolgreich überwindet. Die repräsentierte alltägliche Wirklichkeit erscheint detaillreich und plausibel; der „rührend-sentimentale“ Schleier der allegorischen und metaphorischen Darstellungsweise, wie er in der Ausstellung des Hauptstadtmuseums noch als strategische Maßnahme mit Tendenz zur Selbstzensur Anwendung fand, wurde in dieser Ausstellungsreihe des „Museum Cluster“ entfernt.

Schlussendlich lässt sich sagen, dass die speziellen narrativen und ästhetischen Präsentationsmethoden und –strategien dieser Ausstellungen drauf ausgerichtet sind, unter den aktuellen gesellschaftlichen und politischen Bedingungen eine möglichst umfassende und unverhüllte „Realität“ der behandelten historischen Vergangenheit zu entdecken und zu repräsentieren, was mit einer kulturell-politischen Entideologisierung der Objekte und dem Abschied vom Personenkult einhergeht. Folglich genießt auch in dieser Themenserie die reale Dimension Priorität gegenüber der narrativen und funktionalen Dimension.

4.3 Die „Kontaktzone“ des Jianchuan „Museum Cluster“

Bei den obigen Betrachtungen muss eines stets im Hinterkopf behalten werden: Als privates Museum befindet sich das „Museum Cluster“ in einer anderen Situation als die bisher behandelten staatlichen Museen. Da ist zum einen die eigenständige Finanzierung der Betriebskosten und Ausstellungsprojekte des „Museum Cluster“, weil private Museen vom Staat in der Volksrepublik nur in Ausnahmefällen finanzielle Förderung erfahren; zum anderen untersteht das „Museum Cluster“ wie jedes offiziell registrierte Museum der Aufsicht der zuständigen Kulturinstanzen, deren Anweisungen von der Museumsdirektion zu befolgen sind. Auf die Strategie Fans, gesellschaftlich angesehene Personen zu „mobilisieren“, deren Sympathie und Unterstützung zu gewinnen, um das eigene Projekt zu legitimieren und sich gegen den Einfluss der lokalen Kulturinstanzen zu schützen, wurde bereits eingegangen. Gleichzeitig ist eine umfassende Kundenbetreuung notwendig, um die Besucher dauerhaft an die Einrich-

⁶¹² Vgl. Patrick H. Hutton: *Collective Memory and Collective Mentalities: The Halbwachs-Ariès Connection*, in: *Historical Reflections. Réflexions Historiques*, Vol. 15, Nr. 2, Sommer 1988, S. 314f.; Joanne Bourke 2004, a. a. O., S. 485.

tung zu binden, sie für das Museumsprojekt einzunehmen. Kurz, die Pflege der Beziehungen zu sozialen Akteuren ist von existenzieller Bedeutung für private Museen. In der musealen Kontaktzone dient das Museumspersonal somit als eine Art Zentrale, die mit allen sozialen Akteuren in dieser Zone kommuniziert, wobei sie eine Vermittlerfunktion ausübt, sowohl zwischen den sozialen Akteuren (eine Art Medienfunktion) als auch zwischen sozialem Akteur und Ausstellungsinhalt. Gute und effektive Öffentlichkeitsarbeit ist neben dem Kapital die wichtige Basis jeder privaten musealen Einrichtung. Das „Museum Cluster“ pflegt dabei auch mit den lokalen Kulturinstanzen eine gute Beziehung. Die Legitimität ihrer musealen Praxis stellen sie regelmäßig und offen zur Schau, wenngleich einige Installationen provokativ erscheinen, zumindest nach außen hin dominiert doch eine „*political correctness*“ die Ausstellungen. Neben den für öffentliche Veranstaltungen ideal geeigneten Gedenkstätten, sowie dem Roten Platz vor der „Mainstay Hall“ und dem „Chinese Hero Statue Square“, wurde der „Leader Square“ vor kurzem noch errichtet, der dem Raumbedarf offizieller Gedenkveranstaltungen der KPCh entgegen kommt und somit als Platz für politische Veranstaltungen genutzt werden kann. Den Behörden werden jedoch nicht nur kostenfrei Veranstaltungsräumlichkeiten zur Verfügung gestellt, sie werden auch als VIP-Gäste zu Veranstaltungen des Museums eingeladen. Dieses Entgegenkommen Fans – zugleich in Kulturbetrieben häufig genutzte PR-Strategien – brachte ihm und seiner Einrichtung die positive Anerkennung der lokalen Instanzen ein. Inzwischen wurde das „Museum Cluster“ vom staatlichen Kulturministerium zum Musterbeispiel der Kulturwirtschaft ernannt. Die Provinzregierung von Sichuan lobte das „Museum Cluster“ für seine patriotische Erziehung und die Stadtregierung von Chengdu zeichnete die Einrichtung als Zentrum der Landesverteidigungserziehung aus. Bislang hat das „Museum Cluster“ über zwanzig Auszeichnungen von verschiedenen staatlichen Instanzen erhalten, sie alle zieren den Eingang des Museums und stehen für seine Legitimität. Zugleich verhelfen sie der Einrichtung zur Erweiterung seiner sozialen Reichweite; beweisen die Auszeichnungen die Qualität der Ausstellungen, so steigern sie weiterhin die Bekanntheit des „Museum Cluster“ über die regionalen Grenzen hinaus und unterstützen die Akquise von Interessenten und Besuchern. Somit zeigt sich die museale Kontaktzone beim „Museum Cluster“ auch als eine äußerst dynamisch wachsende Entität, die ihre Zone nahezu kontinuierlich ausdehnt.

Die Öffentlichkeitsarbeit umfasst natürlich auch die aktive Zusammenarbeit mit den öffentlichen Medien, um eigene Popularität durch häufige und positive Berichterstattung zu erhöhen. Die bewusste Veranstaltung von Medienereignissen oder Pressekonferenzen soll die Aufmerksamkeit der Presse sichern und der Generierung von Medienpräsenz in den Zeitungen dienen. Zur Veranschaulichung sei hier ein Beispiel angeführt: das Museum für Erdbeben. Nach dem großen Erdbeben in Wenchuan am 12. Mai 2008 schickte Fan umgehend ein Expeditionsteam ins Katastrophengebiet, das zahlreiche Objekte vor Ort sammelte. Genau einen Monat später eröffnete das „512 Wenchuan Earthquake Museum“, das sofort die Aufmerksamkeit des ganzen Landes auf sich zog, da die ausgestellten Objekte unmittelbar mit der Medienberichterstattung über das Erdbeben in Verbindung standen. So wurden u.a. private Gegenstände des Mittelschullehrers Fan Meizhong (范美忠) ausgestellt (s. Abb. 108), der während des

Erdbebens geflohen war und seine Schüler zurückgelassen hatte. Sein Handeln löste in den Medien eine kontroverse Diskussion aus, wobei Fan Meizhong in der Öffentlichkeit überwiegend hart kritisiert wurde und bald den Spitznamen Fan Paopao (Der Läufer Fan 范跑跑) erhielt. In der Ausstellung haben die Ausstellungsgestalter sich mit einer Wertung zurückgehalten, sie beschränkten sich auf eine sachliche Wiedergabe der Geschichte. Ein Garant für die überregionale Aufmerksamkeit dürfte auch ein lebendes Objekt der Erdbebenausstellung gewesen sein: eine Sau, seit der Katastrophe vom 12. Mai womöglich das berühmteste Tier des Landes. Das Tier geriet während des Erdbebens in einen Trümmerhohlraum, wurde verschüttet und erst sechsunddreißig Tage nach der Katastrophe, stark abgemagert, wieder entdeckt. Die lokale Presse widmete dem sensationellen Fund einen Artikel, der von überregionalen Medien und insbesondere von Internetnutzern aufgegriffen und vielfach zitiert wurde. Die widerstandsfähige Sau galt rasch als Symbol der Tugend der Krisenbewältigung. Fan kaufte das Tier und errichtete neben dem Erdbebenmuseum einen Stall, in dem die Sau, die Fan auf den Namen „Zhu Jianqiang“ (Schwein des starken Willens 猪坚强) taufte, seither lebt und lange Zeit als neue Attraktion des „Museum Cluster“ galt (s. Abb. 109). Auch nach der Überwindung des Traumas der Erdbebenkatastrophe genoss Zhu Jianqiang weiterhin Popularität; aufgrund der einsetzenden finanziellen Krise wurde seine Tugend nun insbesondere von Unternehmern bewundert, die von den ökonomischen Folgen unmittelbar betroffen waren. Firmen schickten ihre Mitarbeiter ins „Museum Cluster“, damit sie von dem Star-Schwein eine Lektion in Durchhaltevermögen und Disziplin erhalten konnten, wobei das Museum sich eine neue Besuchergruppe erschloss.

Diese Einrichtung reagierte demnach nicht nur schnell auf aktuelle Entwicklungen oder Ereignisse im Land, sie sicherte sich auch das Medieninteresse, indem sie Geschichten und Berichte der Presse aufgriff und in der musealen Präsentation verarbeitete. Dabei folgten sie dem bereits an mehreren Stellen in diesem Kapitel aufgezeigten Prinzip der Hervorhebung persönlicher Geschichten und individueller Schicksale. Dies tritt umso deutlicher hervor, wenn man die Ausstellung zur Erdbebenkatastrophe mit denen in staatlichen Museen vergleicht. Während sich dort bei der Präsentation darauf konzentriert wurde, die Führungsverdienste der KPCh bei der Krisenbewältigung und die ausgezeichnete Opferbereitschaft der wenigen, willkürlich ausgewählten Heldenfiguren durch konventionelle mythische Narration zu betonen, beschäftigte sich die hiesige Ausstellung im „512 Wenchuan Earthquake Museum“ überwiegend mit der sachlichen Präsentation von Einzelschicksalen, die überwiegend emotional ausgerichtet sind und den Besucher berühren. 2009 hat die propagandistische Abteilung des Zentralkomitees der KPCh eine eigene aufwendig gestaltete Erdbebenausstellung im „Museum Cluster“ veranstaltet, die jedoch aufgrund ihres konventionellen, politisch motivierten, starren Präsentationskonzeptes deutlich weniger Anziehungskraft besaß als die nebenstehende Erdbebenausstellung des „Museum Cluster“, der sich das Publikum vorwiegend zuwandte. Als der Autor selbst diese beiden Ausstellungen während der Vor-Ort-Untersuchung besuchte, waren die Ausstellungshallen der Erdbebenausstellung der Parteiinstanz fast menschenleer, während die Besucher zur selben Zeit im „512 Wenchuan Earthquake Museum“ jedoch in der Schlange ste-

hen mussten.

Weiterhin pflegt das „Museum Cluster“ eine enge Kooperation mit der Film- und Fernsehbranche. Über das „Museum Cluster“ berichteten bereits mehrere Fernsehsender, die meisten drehten vor Ort. Fan selbst trat als Museumsdirektor mehrmals in Talkshow-Sendungen auf und entwickelte sich zu einer landesweiten Medienprominenz. Die Filmmaterialien verwendete das Museum zum Zweck der Selbstvermarktung weiter; sie wurden zu verschiedenen DVDs zusammengestellt und sind im Souvenirshop erhältlich. Diese Einrichtung verleiht auch Sammlungsobjekte, beispielsweise an den populären Regisseur Feng Xiaogang (冯小刚), der 2009 einen Film über das große Erdbeben in Tangshan im Jahre 1976 drehte. Das „Museum Cluster“ half ihm mit mehreren Sammlungsobjekten aus, die als Requisiten dienten. Fan verlangte dabei keine Ausleihgebühren, er betrachtete den Film, der später über 600 Millionen Renminbi Yuan (ca. 60 Millionen Euro) eingespielt hat, als wirkungsvolle Werbung für das „Museum Cluster“, das den Aufwand allemal entschädigte.

Aber auch im sozialen Bereich, bemüht sich das Museum um den Aufbau eines umfangreichen sozialen Netzwerkes. So gewann das Vorhaben, die Kriegsveteranen mit einem eigenen Denkmal zu ehren und deren Handabdrücke zu sammeln und abzubilden, zahlreiche Befürworter im ganzen Land. Das Projekt der „Frontal Battlefield Hall“ fand Unterstützung der *Kuomintang* und darüber hinaus ein taiwanesisches Publikum, während die „Flying Tigers Hall“ dem Museum die Sympathien der im Ausland lebenden Chinesen und der Veteranen in den USA eintrug. Das Projekt der „Sichuan Resistance Army Hall“ wurde von lokalen Gemeinden unterstützt. Bei ihren musealen Aktivitäten fasste die Museumsleitung somit immer auch die gesellschaftliche Dimension ins Auge und vermehrte seine Kontakte mit den verschiedenen sozialen Akteuren, was nicht nur zu einer effektiveren Vermittlung der musealen Botschaften führt, sondern auch zum Zugewinn weiterer sozialer Ressourcen für die eigene Weiterentwicklung.

Die Einwohnerzahl von Anren beträgt ca. 56.000, demgegenüber steht eine Besucherzahl des „Museum Cluster“ aus dem Jahr 2009 von über 800.000. Sie weist darauf hin, dass die Besucher meist von außerhalb der Ortschaft kommen und zeigt die überregionale Bekanntheit der Einrichtung. Eine normale Eintrittskarte kostet hier 100 Renminbi Yuan (ca. 10 Euro). Nach dem heutigen Einkommensniveau eines durchschnittlichen chinesischen Haushalts erscheint der Preis relativ hoch. Für das Museum an sich dürfte er als wichtige Einkommensquelle jedoch begründet und notwendig sein; es ist Fan nicht möglich, die Betriebs- und Personalkosten allein aus den Erlösen seiner unternehmerischen Tätigkeit zu finanzieren. Dennoch wird zu besonderen Anlässen bisweilen freier Eintritt gewährt. Wie groß das Interesse am „Museum Cluster“ im Publikum ist zeigt sich an einem nennenswerten, wenngleich bedauerlichen Vorfall, der sich am Gedenktag der Erdbebenkatastrophe am 12. Mai 2009 ereignete. Die Direktion entschied vorab, freien Eintritt zu gewähren – über 100.000 Besucher nahmen das Angebot wahr. Ein Andrang, auf den man offenbar nicht vorbereitet war. Die komplette Museumsanlage war völlig überlastet, starkes Gedränge löste schließlich eine Massenpanik aus, in deren Zuge zwei alte Besucher schwer ver-

letzt wurden.

Obwohl das Jianchuan „Museum Cluster“ bisher nur überregional als Tourismusattraktion angesehen wird und der Erfolg auf nationaler Ebene noch aussteht, scheint die Einrichtung immer mehr Besuchergruppen aus weit entfernten Orten anzuziehen, darunter vor allem Schulklassen und Senioren; zunehmend scheint sich auch das Ausland für das „Museum Cluster“ zu interessieren, vor allem aus den USA reisen immer wieder Interessenten an. Dabei ist zu beachten, dass das Gelände des Museumskomplexes selbst eigentlich immer frei zugänglich ist. Eine Eintrittskarte wird nur erforderlich, wenn der Besucher die Ausstellungen besichtigen möchte. Jedoch scheinen gerade die Ausstellungen starke Anziehungskraft zu besitzen. In den Gästebüchern des „Museum Cluster“, die der Autor in seine Untersuchungen einbezogen hat, wird sich explizit auf die Ausstellungen bezogen: „Die Museumsausstellung ist großartig!“ heißt es an mehreren Stellen oder: „Ich bin durch die Ausstellung total erschüttert!“ An einer anderen Stelle wurde bereits die Vermutung geäußert, die bisweilen drastische, „unverhüllte“ Darstellung historischer Sachverhalte könne beim Besucher ein Schockerlebnis auslösen. Hier findet diese Annahme bestätigt. Ein weiterer Aspekt dürfte dabei aber auch die Konfrontation der eigenen Unwissenheit bei vielen Besuchern sein, die mit der Erziehungspolitik der Regierung zusammenhängt und vornehmlich durch die in staatlichen Bildungseinrichtungen vermittelte einseitige Geschichtsschreibung verursacht. Letztendlich erfolgt ein Schock im Zusammenhang mit musealen Darstellungen immer aufgrund der Durchbrechung von Wahrnehmungsgewohnheiten bzw. der Infragestellung der Wissenskanons des Besuchers⁶¹³ – oder anders ausgedrückt: das „vernunftlose Erschauern vor dem Original“⁶¹⁴. Der Autor konnte vor Ort gut beobachten, dass die Besucher oft verwirrt, verlegen und verunsichert erscheinen, außerdem bewegten sie sich in der Ausstellungshalle außergewöhnlich leise und vorsichtig. Insofern haben die Ausstellungen ihr Ziel erreicht: sie lösen den Besucher aus den hegemonialen diskursiven Ordnungen heraus und ermutigen ihn selbständigen Nach- und Umdenken. Derart außergewöhnliche Erfahrungen des Besuchers werden auch als Alterität oder „Virus des Neuen“ bezeichnet. Sie fördern das Interesse am „Museum Cluster“ und bilden als sog. „Big Idea“ den „Markenkern“ des Museums,⁶¹⁵ der wiederum durch die in diesem Kapitel vorgestellten spezifischen Ausstellungskonzepte zum Vorschein gebracht wird.

Beim unmittelbaren Kontakt mit den Besuchern unterscheidet sich das „Museum Cluster“ von den bereits behandelten staatlichen Museen in vielerlei Hinsicht. Vor allem haben die bei der musealen Präsentation stets hervorgehoben individuellen Schicksale die psychologische Distanz zwischen den Ausstellungsgestaltern und Besuchern stark verkürzt, da die Besucher als mit-fühlende Individuen und aufgrund persönlicher Erfahrungen in den meisten dargestellten Geschichten Bezüge zu ihrer

⁶¹³ Vgl. Jürgen Franzke 1988, a. a. O., S. 77.

⁶¹⁴ Willibald Sauerländer: Die Luft auf der Spitze des Pinsels. Kritische Spaziergänge durch Bildsäle, München 2002, S. 154; Vgl. Daniel Hess 2010, a. a. O., S. 145.

⁶¹⁵ Vgl. Hartmut John, 2008, a. a. O., S. 19–21; Birger P. Priddat: *Kunst als Avantgarde der Ökonomie? Alte und neue Allianzen zwischen Wirtschaft und Kultur*, in: Ute Canaris, Jörn Rüsen (Hrsg.): *Kultur in Nordrhein-Westfalen*, Stuttgart, Berlin, Köln 2001, S. 200.

eigenen Biographie herstellen kann – vor allem dann, wenn sie als Zeitzeuge mit den historischen Gegebenheiten vertraut sind. Dies begünstigt einen bei der musealen Wahrnehmung entstehenden Eindruck des Geschätztwerdens der eigenen Persönlichkeit. Darüber hinaus erweist sich das „Museum Cluster“ in Bezug auf sein Serviceangebot als wesentlich tüchtigerer und flexiblerer Dienstleister als die staatlichen Museen. Dies ergibt sich natürlich auch aus der Notwendigkeit heraus, da dieses private Museum den Spielregeln der freien Marktwirtschaft folgt und sein Handeln gewinnorientiert ausgerichtet ist. Auf dieser Basis entwickelte die Einrichtung spezielle kreative Methoden des Marketings, um Besucher als „Stammkunden“ an sich zu binden, neue Zielgruppen zu erschließen und sich eine günstige Position innerhalb des aktuellen Kultur- und Freizeitmarkts zu verschaffen. Große Werbekampagnen, die in Zusammenarbeit mit den öffentlichen Medien gestaltet werden, sind dabei nur eine von vielen Strategien. Daneben hat Fan auch das Konzept vom sog. „Supermarkt der Museen (*Bowuguan Chaoshi* 博物馆超市)“ entwickelt, das heißt, er betrachtet das „Museum Cluster“ als einen musealen Supermarkt aus unterschiedlichen Museen und Serviceeinrichtungen, der dem Besucher eine weitreichende Entscheidungs- und Handlungsfreiheit bei der Auswahl der Ausstellungs- und Serviceangebote lässt. Priorität hat dabei die Akquise von einem überregionalen, nationalen, wenn nicht sogar ausländischen Publikum, das sich aus möglichst vielen Sozialschichten zusammensetzen soll, um den Museumsbetrieb dauerhaft aufrecht zu erhalten.⁶¹⁶ Entsprechend werden vielfältige Serviceleistungen angeboten, die das Bildungsparadigma der Einrichtung mit Unterhaltung und Freizeitgestaltung vereint und der Generierung zusätzlicher Einnahmen beiträgt.⁶¹⁷ So stehen für die Verpflegung und Unterkunft folgende Einrichtungen zur Verfügung: ein Drei-Sterne-Hotel, zwei preisgünstige Gasthäuser, drei Restaurants, drei Teehäuser, eine Bar, ein Club und eine Mensa; die in ihrer Vielfältigkeit und Unterschiedlichkeit einen mehrtägigen Aufenthalt der Besucher gewährleisten können. In den an mehreren Stellen bereits erwähnten Souvenirläden können die Besucher eine Vielzahl von Produkten käuflich erwerben können, dazu zählen verschiedene Publikation über das „Museum Cluster“, Literatur über die chinesische Kultur und Geschichte, verschiedene originale Objekte aus der Kulturrevolution, von den Museumsmitarbeitern selbst entworfene T-Shirts und Accessoires und nicht zuletzt die alten Zeitungen, auf die bereits hingewiesen worden ist und unter denen sich für den Besucher womöglich eine vom Tag der eigenen Geburt findet.

Dieses Konzept der Integration von Bildung in Unterhaltung lehnt sich an die in Themenparks praktizierte Event- und Freizeitgestaltung an. Auch Fan scheint sich bei der Gestaltung seiner Serviceeinrichtungen offenbar an dem Marketingstrategien populärer Themenparks orientiert zu haben, das heißt, durch die Kombination mit bestimmten kulturellen Themen den Serviceeinrichtungen zusätzlichen kulturellen Wert und spezielle historische Atmosphäre zu verleihen, um die Angebote attraktiver und erlebenswerter zu machen. Zu diesem Zweck wurden die oben erwähnten gastronomischen Einrichtungen den Ausstellungsinhalten angepasst. Eines der Gasthäuser

⁶¹⁶ Vgl. Bernd Günter, Hartmut John (Hrsg.): Besucher zu Stammgästen machen! Neue und kreative Wege zur Besucherbindung, Bielefeld 2000.

⁶¹⁷ Vgl. Martin Schmidt 2007, a. a. O., S. 21; Christine Bäumler: Bildung und Unterhaltung im Museum. Das museale Selbstbild im Wandel, Münster 2004.

nennt sich „*Hongweibing Kezhan* (Gasthaus der Roten Garden 红卫兵客栈)“, dessen Innenraumgestaltung wurde auf die Themenserie über die Kulturrevolution abgestimmt, als Dekoration verwendete man überwiegend historische Gegenstände aus dieser Zeit. Ein Teehaus heißt „*Aqing Sao Chapu* (Teehaus von der Frau Aqing 阿庆嫂茶铺)“ und bezieht sich auf die bekannte Figur Frau Aqings, die aus einer populären Musteroper der Kulturrevolution stammt (s. Abb. 110). Es ist nur konsequent, die Gestaltung des Teehauses nach dem Vorbild in der Oper auszurichten. Die Mensa mit Namen „*Renmin Gongshe Da Shitang* (Große Mensa der Volkskommune 人民公社大食堂)“ wurde nach den kollektiven Mensen der Volkskommune in den 1960er Jahren gestaltet. Dagegen nimmt sich die Bar „*Feihudui Jiushui ba* (Bar der Fliegerstaffel der fliegenden Tiger 飞虎队酒水吧)“, dessen Form einer Kneipe der US-Armee aus den 1940er Jahren nachempfunden wurde, der Ausstellung zu den „Flying Tigers“ an. Darüber hinaus kann der Besucher an verschiedenen Unterhaltungsprogrammen teilnehmen, dazu zählen z.B. Militärtraining, Reiten, Bootsausflüge und Outward Development.

Zugleich wurde Wert auf historische Authentizität gelegt bzw. sich um die Schaffung einer fühlbaren historischen Atmosphäre bemüht. Die meisten Museumsmitarbeiter tragen besondere Uniformen, die denen der „Roten Armee“ stark ähneln. Auf dem ganzen Gelände wurden zahlreiche versteckte Lautsprecher montiert, aus denen nahezu ununterbrochen populäre antijapanische und revolutionäre Lieder während der Öffnungszeiten ertönen. Zugleich steigern diese Effekte den Erlebnis- und Aufmerksamkeitswert des Besuchers und darüber hinaus auch der Einrichtung selbst.⁶¹⁸ Während immer mehr Themenparks ihre Attraktionen mit historischen Thematiken in Verbindung bringen bzw. zu historischen Erinnerungsorten gestaltet wurden,⁶¹⁹ müsse sich (private) Museen heute zunehmend innerhalb der sog. „Aufmerksamkeitsökonomie“ zu etablieren versuchen.⁶²⁰ Zwar stellen Themenparks für die Museen eine ernste Herausforderung dar, doch können sie ebenso zur Inspiration und Verbesserung einer Servicekultur dienen, wie es beim „Museum Cluster“ der Fall ist.

Obwohl sich diese Einrichtung hauptsächlich mit inländischen Thematiken beschäftigt, zeigt die Direktion dennoch großes Interesse an einem internationalen Austausch, indem sie ausländischen Experten und Künstlern das „Museum Cluster“ als eine Plattform für vielfältige internationale Kooperation anbietet. Beispielhaft dafür steht die Beteiligung von ausländischen Architekten am Bau von Museumsgebäuden. Aufgrund der Ambition, die Fan bei seinem Projekt antreibt, nämlich das größte Museum der Welt zu errichten, das sich zudem mit qualitativ hochwertigen Ausstellungen ein internationales Renommee verschafft, muss der Blick zwangsläufig auf die internationale Museumsszene gerichtet werden und müssen erfolgreiche ausländische Institutionen als Vorbilder herangezogen werden. Dabei werden Möglichkeiten der interna-

⁶¹⁸ Vgl. Thomas Krens, Interview im Tagesspiegel, Berlin 19.08.1998, S. 26.

⁶¹⁹ Bisher haben viele Regionen Chinas versucht, ihre historischen Sehenswürdigkeiten in Themenparks umzugestalten, damit sie für das Publikum attraktiver werden und mehr Profit erwirtschaften können. Bekannte Beispiele für solche Projekte sind u.a. *Songcheng* (Stadt der Song-Zeit 宋城) in Hangzhou, *Luzhen* (Marktflecken von Lu 鲁镇) in Shaoxing, *Qingming Shang He Yuan* (Park der Hauptstadt der Song-Zeit 清明上河园) in Kaifeng und *Da Tang Furong Yuan* (Eibischpark der Tang-Dynastie 大唐芙蓉园) in Xi'an. Vgl. Brigitte Kaiser 2006, a. a. O., S. 204.

⁶²⁰ S. Kirk A. Denton 2005, a. a. O., S. 580f.

tionalen Kooperation und Erfahrungstransfers ins Projekt einzubinden versucht.⁶²¹ Nicht zuletzt fühlen sich die Museumsmacher auch dazu verpflichtet, dem Ausland die aktuellen Kulturimages Chinas mitsamt dem neuen Kultur- und Geschichtsverständnis sachlich zu vermitteln, um Transparenz herzustellen und die neueste Entwicklung Chinas objektiv begreifbar zu machen.

Obwohl sich die Ausstellungen im „Museum Cluster“ auf die Präsentation und Aufarbeitung der chinesischen Geschichte des 20. Jahrhunderts konzentrieren, geht es der Einrichtung nicht um die Definition oder gar Konstruktion einer umfassenden kollektiven Kulturidentität der Chinesen. Im Gegenteil, hier wird eine Spezialisierung auf ausgewählte spezielle gesellschaftliche Gruppen vorgenommen, die in der öffentlich vermittelten Geschichtsschreibung oft als Minderheiten oder marginalisierte gesellschaftliche Gruppen erscheinen oder gänzlich außer Acht gelassen werden, beispielsweise die *Kuomintang*-Armee, die Kriegsgefangenen im Antijapanischen Krieg, die als „Landesverräter“ in der Kulturrevolution verfolgten Politiker und Gelehrten, sowie in diesem Zusammenhang auch die als „Erziehungsmaßnahme“ auf das Land geschickten jungen Intellektuellen. Dabei werden sie jedoch keinesfalls homogenisiert, wengleich die verschiedenen Gruppen mitunter ähnliche kulturelle Merkmale aufweisen könnten. Es geht dem „Museum Cluster“ vor allem darum, die individuellen Lebensläufe von Vertretern dieser Gruppen zu rekonstruieren und in ihren historischen Kontext einzubetten. Ohnehin erscheint es wesentlich sinnvoller, die konkreten kulturellen Merkmale von behandelten historischen Individuen zu entdecken und zusammenzufassen, um auf dieser Basis nach möglichen repräsentativen kulturellen Merkmalen als Charakteristika dieser Gemeinschaften oder Gruppen zu forschen. Es wäre kontraproduktiv für dieses Vorhaben, von vornherein eine imaginäre kollektive Kulturidentität als Prämisse zu setzen, die anschließend mit empirischen Daten zu fundieren versucht wird.⁶²²

Dieses Spezifikum des „Museum Cluster“ tritt auch bei der Patriotismusvermittlung zutage. Von den Kulturinstanzen offiziell für seine „patriotische Erziehung“ ausgezeichnet, ließen sich bei der Untersuchung der Einrichtung jedoch keine allgemeinen Dogmen des Patriotismus erkennen, die in den Ausstellungsserien offen zutage getreten wären. Patriotismus spielt jedoch insofern eine Rolle, als dass unterschiedliche marginalisierte gesellschaftliche Gruppen in Schutz genommen werden, wobei das sog. Patriotismus von den Museumsmachern in der Praxis nach eigenem Verständnis gepflegt wird, was sich eigentlich von demjenigen von den Kulturinstanzen geförderten Patriotismus klar differenziert, der großen Wert auf Konstruktion von imaginärer kollektiver Identität und Aufrechterhaltung der zentralistischen Machtordnung legt. Im Sinne eines pluralistisch-idealistischen Geschichtsansatzes, der vom „Museum Cluster“ vertreten wird, wurde im Zuge der historischen Aufarbeitung erkannt, dass es in der Geschichte keine eindeutige Trennung von „Gut“ und „Böse“ gibt – sondern lediglich Standpunkte. Vor diesem Hintergrund entwickelte die Einrichtung auch ihr

⁶²¹ Vor wenigen Jahren haben die Mitarbeiter des „Museum Cluster“ z.B. mit der Bryant University aus Smithfield, Rhode Island USA zusammen ein „Jianchuan Bryant Education Center“ im „Museum Cluster“ gegründet.

⁶²² Vgl. Jürgen Franzke 1988, a. a. O., S. 76.

Verständnis von Patriotismus, das sich z.B. in den Ausstellungen zum Antijapanischen Krieg entfaltet, deren Anliegen zunächst der Verteidigung der Landsleute – der vermeintlichen kulturellen „Eigenen“ – gegen die japanischen Invasoren – die vermeintlichen kulturellen „Fremden“ oder „Anderen“ entsprach. Die Aufarbeitung der Kriegsjahre im Rahmen von Forschungstätigkeiten zeigte jedoch schnell, dass es im wirklichen Geschichtsablauf keine scharf voneinander abzugrenzende Kategorien von „Anderen“ und „Eigenen“ gegeben haben konnte, weil das „Andere“ in der Praxis immer ein Teil vom „Eigenen“ beinhaltet und umgekehrt das „Eigene“ auch immer ein Teil vom „Anderen“ in sich trägt.⁶²³ Schließlich lässt sich nicht klar definieren, wer die „Anderen“ und wer die „Eigenen“ sind. Der Soziologe Dirk Baecker konstatierte in seinen Betrachtungen zur kulturellen Identitäten ebenfalls, dass die Erfahrung des Fremden immer die Wahrnehmung des Eigenen bestimme, das eigentlich aus der Abgrenzung zu seinem Anderen gewonnen werde.⁶²⁴ Demzufolge werden die eigenen Identitäten oft durch die Konstruktion einer imaginären oder tatsächlichen Differenz mit dem „Anderen“ immer wieder neu konstituiert, während das „Andere“ somit fast immer in die Diskurse des „Eigenen“ einbezogen wird.⁶²⁵ Insofern muss das kulturelle „Eigene“, auf das sich der Patriotismus bezieht, notwendigerweise hinterfragt werden. Im Falle des „Museum Cluster“ scheinen sich bei der Geschichtsaufarbeitung immer mehr Lücken und Diskrepanzen bei den konventionellen Konstruktionen der „eigenen“ Kultur und Geschichte gefunden zu haben, die sie zu einer Problematisierung der Geschichte bewegten. Mit welchen Strategien und Methoden (sowie nüchterne Selbstkritik und Selbstprüfung, umfassende und seriöse quellenkundliche Forschungen) dies umgesetzt worden ist, wurde bereits ausführlich aufgezeigt. Statt eine Definition des kulturellen „Eigenen“ vorzugeben, wird hier zunächst die Durchführbarkeit eines solchen Definitionsversuchs einer kritischen Prüfung unterzogen, indem das sog. „Eigene“ in seinen sämtlichen kulturellen Erscheinungen auseinander genommen wird, um sich im Rahmen musealer Kontexte und Präsentationen mit den einzelnen Elementen und deren verschiedenen Beziehungen zueinander auseinanderzusetzen. Dies geschieht vor allem auf der Ebene individuellen Lebensläufe und persönlicher Erlebnisse, welche anhand historischer Objekte rekonstruiert und dem zeit-historischen Ganzen zugeordnet werden. Diese Vorgehensweise besitzt einen eindeutig dekonstruktiven Charakter, der möglicherweise auch als spezielle Erscheinung der „Fragmentierungen und Auflösungstendenzen vom postsozialistischen ‚Nation building‘“⁶²⁶ in China angesehen werden kann, welche durch die Liberalisierungen auf dem Festland seit den der 1980er Jahren stark begünstigt waren und von einem „Prozess der Dezentralisierung der Produktion und Verteilung von Waren und Wissen sowie ein kaum aufzuhaltender Fluss von Bedeutungen“⁶²⁷ gefördert wurden.

⁶²³ Vgl. Kirk A. Denton 2007, a. a. O., S. 2.

⁶²⁴ Dirk Baecker: Wozu Kultur? Berlin 2000, S. 16f.

⁶²⁵ S. Stefan Kramer, 2004, a. a. O., S. 24.

⁶²⁶ Stefan Kramer 2006a, a. a. O., S. 10.

⁶²⁷ Aufgrund dieses Dezentralisierungsprozesses verändert sich die Produktion der sozialen und kulturellen Bedeutungen und führt anschließend zu einer Tendenz der Individualisierung. S. ebd., S. 24.

4.4 Strukturmerkmale der sozialen Dynamik im Spiegel des Jianchuan „Museum Cluster“

In der musealen Praxis des Jianchuan „Museum Cluster“ lässt sich die vornehmliche Intention vieler privater Museumsbesitzer von denen der staatlichen Museen unterscheiden. Während sich in den staatlichen Einrichtungen vor allem darum bemüht wird, durch die Vermittlung von öffentlich zugelassener Geschichtsnarration und die Konstruktion von kultureller Identität, die vorherrschenden diskursiven Orderungen zu untermauern bzw. die Machtstellung der regierenden Partei zu legitimieren, stehen bei privaten Museumsmachern individuell-repräsentative Interessen neben einer möglicherweise gesellschaftlichen Motivation im Vordergrund. Die Steigerung des sozialen Prestiges durch Sammlungstätigkeiten und öffentlicher musealer Präsentation derselben kann ebenso zur Gründung eines privaten Museums führen wie der Wunsch, die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf verschiedene Nischenkulturen oder marginalisierte gesellschaftliche Gruppen zu lenken, zu denen sie oft selbst gehören können.⁶²⁸ Fan ging hierbei sogar noch einen Schritt weiter, indem er während seiner Tätigkeit als Museumsdirektor und zugleich laienhafter Historiker bereits damit begonnen hat, die konventionellen musealen Konzepte der staatlichen Museen mitsamt den dort gepflegten kulturpolitischen Botschaften und sozialen Ordnungen zu hinterfragen. Ohnehin scheint es im Interesse privater gesellschaftlicher Akteure zu liegen, eigene alternative Konzepte zu entwerfen, anstatt die von staatlichen Instanzen vorgegeben Gebote einfach zu befolgen. Bei ihnen lässt sich eine Neigung konstatieren, vornehmlich im eigenen Interesse zu handeln, wobei sich diese privaten Interessen unter den aktuellen gesellschaftlichen Bedingungen immer öfter von den Interessen des Staatsapparates differenzieren bzw. distanzieren, der sich bisher vor jeglicher tiefgehenden Demokratisierung im Land verschließt. Diese gesellschaftliche Interessendivergenz wurde in den letzten Jahren aufgrund der stark zugenommenen regionalen und sozialen Disparitäten zwischen den einzelnen Regionen und den Einkommensschichten immer weiter verschärft.⁶²⁹ Von diesem Standpunkt aus kann man den privaten Museumsmachern unterstellen, die aktuellen politischen Strukturen umgestalten zu wollen, damit ein neues System entstehen kann, das ihren speziellen Interessen besser entspricht. In diesem Sinne kann ihr Wirken im öffentlichen Kulturbereich oft als eine Art Reform- und Erneuerungsversuch betrachtet werden, der zugleich Anspruch auf mehr politische Beteiligungsmöglichkeiten in der Öffentlichkeit erhebt. Schon jetzt setzen sie sich mit ihren Museumsprojekten für mehr Rechte für private Betreiber von Kulturbetrieben in der öffentlichen Sphäre ein und tragen ihren Teil dazu bei, Debatten über solche Rechtsansprüche in die öffentlichen Diskurse einzuführen.⁶³⁰ Die eingangs bereits erwähnte Grauzone zwischen Legalität und Illegalität, in der sich viele chinesische private Museumsbesitzer häufig bewegen, befindet sich nicht zufäl-

⁶²⁸ Die Museen vertreten immer Interesse von bestimmten gesellschaftlichen Gruppen. Vgl. Clifford, a. a. O., S. 216.

⁶²⁹ S. Stefan Kramer 2006a, a. a. O., S. 24f.

⁶³⁰ In diesem Sinne ähnelt das „Museum Cluster“ stark dem von Clifford untersuchten amerikanischen lokalen „tribal museum“. S. Clifford, a. a. O., S. 122.

lig innerhalb der unterentwickelten öffentlichen Sphäre der Volksrepublik bzw. der dortigen oft missgestalteten Übergangszone zwischen der staatlich-administrativen Sphäre und der privaten Sphäre. Insofern unterstützen sie den Ausbau einer funktionstüchtigeren öffentlichen Sphäre, deren Strukturen sie durch den Aufbau sozialer Netzwerke und der Nutzung medialer Ressourcen auszubilden versuchen. Weiterhin können private Museen auch von denjenigen gesellschaftlichen Akteuren als aktuell verfügbares Instrument zur Selbstidentifikation und Selbstlegitimation in öffentlicher Sphäre in Dienst genommen werden, die mit der früheren Identitätsarbeit der staatlichen Museen nicht zufrieden sind und durch den Einsatz neuer, nicht staatlicher Museumsinstitutionen neue Identitätsangebote schaffen wollen.⁶³¹ Dies kann möglicherweise auch erklären, warum der von Gordon Fyfe als „*museum phenomenon*“ beschriebene rasche Zuwachs an musealen Einrichtungen gerade im Bereich der privaten Museen der Volksrepublik so auffällig ist.⁶³² Denn durch die starke Ausdehnung der Bandbreite und Vielfalt privater Museen und deren zahlenmäßigen Wachstum, versuchen die früher von hegemonialer Macht unterdrückten und marginalisierten gesellschaftlichen Gruppen und Akteure, nun ihre Forderung nach Repräsentation durch Selbstpräsentation öffentlich zu bekräftigen und zugleich mehr Mitspracherecht in den als Identitätssorte geltenden Museen für sich zu beanspruchen.⁶³³ Sie fungieren dabei auch als Speicher eines alternativen kollektiven Gedächtnisses für die Zukunft und entwickeln sich – indem sie sich von den vermittelten historischen Inhalten der staatlichen Museen distanzieren – somit auch zu Schauplätzen der sog. „Kulturkämpfe“, um schließlich als öffentliche und „gemeinnützige“ Institution für die benachteiligten kulturellen Produkte und unterdrückten Wissensbestände zu plädieren und sie schließlich als alternative Wahrheiten öffentlich präsentieren zu können.⁶³⁴

Der Autor wertet diese Tendenz als ein wichtiges Symptom aktueller gesellschaftlicher und kultureller Transformationsprozesse mit weitreichenden ökonomischen und politischen Auswirkungen, das gleichzeitig auch großen Einfluss auf den jetzigen gesellschaftlichen Strukturwandel ausüben kann.

Eine funktionstüchtige Zivilgesellschaft zeichnet sich dadurch aus, dass sie die speziellen Interessen der verschiedenen sozialen Gruppen anerkennt und gleichberechtigt zu behandeln versucht. In diesem Sinne dürften die Museumsprojekte privater Akteure auch die Entstehung einer Zivilgesellschaft in China positiv beeinflussen, weil die privaten Museumsbetreiber wie vorher schon erwähnt über ihre Museumsprojekte ihre individuellen Rechte und Interessen zum Ausdruck bringen.⁶³⁵ Hier schließt sich der Kreis und ist wieder bei Habermas angelangt, der sich intensiv mit den dynami-

⁶³¹ Vgl. Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch 2006, a. a. O., S. 9.

⁶³² Das „*museum phenomenon*“ bezeichnet das rasante Anwachsen der Zahl an Museen weltweit in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. 95 % der heute bestehenden Museen sollen nach dem Zweiten Weltkrieg gegründet worden sein. S. Gordon Fyfe: *Sociology and the social aspects of museums*, in: Sharon Macdonald (Hrsg.): *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Blackwell 2006, S. 33–49; Steven Hoelscher: *Heritage*, in: Sharon Macdonald (Hrsg.): *A Companion to Museum Studies*, Malden/Oxford: Blackwell 2006, S. 198–218.

⁶³³ Vgl. Katrin Pieper 2010, a. a. O., S. 202.

⁶³⁴ Vgl. Steven C. Dubin: *Incivilities in civil(-ized) places: "Culture wars" in comparative perspective*, in: Sharon Macdonald 2006, a. a. O., S. 477–493.

⁶³⁵ Vgl. Heath B. Chamberlain 1993, a. a. O., S. 208; Edward Shils: *The virtue of civil society*, in: *Government and Opposition*, Nr. 26, 1991, S. 16.

schen Interaktionen zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre und ebenso zwischen der Staatssphäre und Zivilgesellschaft befasst hat. Hinsichtlich seiner Untersuchungen lässt sich die aktuelle Entwicklung in der Museumslandschaft als permanenter Bestandteil eines umfassenden Demokratisierungsprozesses im Land begreifen, der sich inzwischen vor allem durch die Ausdehnung einer verstärkt von der Privatsphäre dominierten Öffentlichkeit charakterisiert.⁶³⁶ Nach Habermas bildete sich die bürgerliche Öffentlichkeit, die sich vorerst als die Sphäre der zum Publikum versammelten Privatleute darstellte, zuerst in öffentlichen Einrichtungen wie Theatern, Museen und Konzerten heraus.⁶³⁷ Daher haben die Museen bei diesem sozialen Prozess der Modernisierung und Demokratisierung schon immer eine wichtige Rolle gespielt, der in China bereits im 19. Jahrhundert begann, in den folgenden Jahrzehnten allerdings mehrere Phasen der beschwerlichen Entwicklung erlebte und bis heute nicht zum Abschluss gebracht werden konnte.

Wenn man auf die historische Entwicklung der gesellschaftlichen Öffentlichkeit in China zurückblickt, gilt die späte Qing-Zeit als ein wichtiger Wendepunkt für diese Entwicklung, wobei sich ein Strukturwandel der damaligen Gesellschaft der stark geschwächten zentralen Staatskontrolle verdankte, die es lokalen Eliten ermöglichte, Führungspositionen in der lokalen Ökonomie zu übernehmen und auf dieser Basis Anspruch auf Schutz des Eigentumsrechts und Eigeninteresses zu erheben. Angesichts der unzureichenden institutionellen Präsenz der offiziellen repräsentativen Regierung der Kaiserdynastie im neuen sozialen Bereich der modernen Dienst- und Verwaltungsleistung auf den kommunalen Ebenen erhielten die Eliten nahezu freie Handlungsspielräume, die sie nach Belieben gestalteten. So erklärt sich die Übernahme öffentlicher Aufgabenbereiche, obwohl diese eigentlich zum konventionellen Pflichtinventar der Regierung gehörten.⁶³⁸ Diese neu entstandenen lokalen Öffentlichkeiten unterschieden sich jedoch von dem von Habermas beschriebenen Typus einer bürgerlichen Öffentlichkeit. Zunächst beschränkten sich diese Öffentlichkeiten allein auf das lokale Umfeld, in dem sie entstanden, sie waren nicht in der Lage, entscheidenden Einfluss auf die Staatspolitik auszuüben; weiterhin entsprangen die an diesem Prozess mitwirkenden Eliten nicht der Bourgeoisie, die sich durch die Anhäufung von Kapital als einflussnehmende Macht etablierte, sondern es handelte sich hierbei vor allem um Gutsherren oder Adlige; und nicht zuletzt kooperierten die lokalen Eliten meistens aktiv mit den staatlichen Behörden, anstatt ihnen aktiven Widerstand entgegen zu setzen.⁶³⁹

Während der späten Qing-Zeit und der frühen Republikzeit wurde eine starke Veränderung der Vorstellung der sozialen Öffentlichkeit unmittelbar durch die drastische Wandlung der gesellschaftlichen Strukturen ausgelöst, welche wiederum durch den

⁶³⁶ Vgl. Philip C.C. Huang 1991, a. a. O., S. 320f.

⁶³⁷ S. Habermas 1990, a. a. O., S. 86, 107.

⁶³⁸ Die Tendenz zur Bildung einer lokalen Autonomie, die vor allem von den lokalen Eliten geleitet wurde und einer lokalen Öffentlichkeit dienen sollte, gab es schon seit der Ming-Zeit und insbesondere im Gebiet südlich des Unterlaufes des Jangtse (*Jiangnan* 江南), die reich und bevölkert war und ein hohes Entwicklungsniveau besaß. In der späteren Qing-Zeit sollte diese Entwicklung weiter fortgesetzt werden. Vgl. Mary Backus Rankin: *Some Observations on a Chinese Public Sphere*, in: *Modern China*, Vol. 19, Nr. 2 (April) 1993, S. 161ff.; Richard. von Glahn: *Municipal reform and urban social conflict in late Ming Jiangnan*, in: *The Journal of Asian Studies*, 50, 2(May) 1991, S. 280–307.

⁶³⁹ S. Mary Backus Rankin 1993, a. a. O., S. 162f.

Bedeutungswandel einer Begrifflichkeit wie etwa „gong“ veranschaulicht werden kann. In seinem Forschungsaufsatz erklärte der Politikwissenschaftler Joseph Fewsmith, dass eine Transformation zwischen den öffentlichen und den privaten Sphären in der späten Qing-Zeit stattgefunden und dass „gong“ sich in dieser Zeit von einer vollständigen Identifikation mit der staatlichen bürokratischen Administration befreit habe. Während die von Privatleuten gegründeten sozialen Gemeinschaften und Zünfte als Interessengruppen in verschiedenen politischen Arenen immer mehr an Legitimation gewannen, sollte das Konzept der sozialen „Öffentlichkeit“ als ein neuer politischer Akteur, der sich von der konventionellen Staatsgewalt differenzierte, allmählich in den Vordergrund rücken.⁶⁴⁰ Allerdings handelt es sich bei dieser Darstellung Fewsmiths um eine stark vereinfachte und unvollständige Zusammenfassung der historischen Ereignisse, obwohl auch die Sinologin Marianne Bastid-Bruguière mit ihrer Forschungsarbeit über die Veränderung der öffentlichen Rhetorik in der späten Qing-Zeit beweisen konnte, dass die staatliche Administration dem Vordringen der werdenden bürgerlichen Öffentlichkeit sehr defensiv gegenübergestanden hat.⁶⁴¹ So bemühten sich die Reformvertreter, darunter Liang Qichao, durch eine Umdeutung des traditionellen Begriffes „gong“ die moderne Öffentlichkeit als eine neue politische Vokabel in die damaligen politischen Diskurse einzuführen und als neues politisches Konzept zu etablieren.⁶⁴²

Die kulturelle Entstehung und der historische Aufstieg einer „modernen Öffentlichkeit“ chinesischer Prägung hatten damals auch ihre speziellen sozialen Fundamente und ihren historischen Auslöser. Die Historikerin Mary Backus Rankin verwendete zur Erläuterung der damaligen vorherrschenden Gesellschaftsstruktur das zuvor bereits erwähnte dreigliedrige Konzept von der staatlichen administrativen Sphäre (*guan*), der öffentlichen Sphäre (*gong*) und der privaten Sphäre (*si*), wobei die neue Öffentlichkeit nun die Gebiete zwischen den „staatlichen Gebieten“ und den „privaten Gebieten“ für sich beanspruchen konnte und nicht mehr, wie in der antiken Zeit, nur eine zugehörige und untergeordnete Rolle spielen und von der absolutistischen Staatsmacht kontrolliert werden musste.⁶⁴³ Dabei deutete Rankin die Verwendung von „gong“ in der späten Qing-Zeit als „*a generally recognized area of community interest in which consensual decisions were articulated by community leaders and services were managed by local men.*“⁶⁴⁴ Das Rückgrat jener neu entstehenden gesellschaftlichen Öffentlichkeit bildeten demnach die lokalen Eliten. Obwohl die nichtadligen Eliteschichten, die sich überwiegend aus Gutsherrn und Intellektuellen zusammensetzten, bereits seit der Tang-Dynastie eine wichtige Rolle in der lokalen

⁶⁴⁰ S. Joseph Fewsmith: *From guild to interest group: the transformation of public and private in late Qing China*, in: *Comparative Studies in Society and History* 25, Nr. 4. 1983, S. 617–640.

⁶⁴¹ S. William T. Rowe 1990, a. a. O., S. 319; Marianne Bastid-Bruguière: *Official conceptions of imperial authority at the end of the Qing dynasty*, in: Stuart Schram (Hrsg.): *Foundations and Limits of State Power in China*, London, Hong Kong: School of Oriental and African Studies and Chinese University of Hong Kong 1987, S. 158, 178.

⁶⁴² S. Hao Chang: *Liang Ch'i-ch'ao and Intellectual Transition in China*, Cambridge: Harvard University Press 1971, S. 104.

⁶⁴³ Eine als ein von der privaten Sphäre geschiedener Bereich fungierende Öffentlichkeit existierte weder in der feudalen Gesellschaft des europäischen Mittelalters noch in der antiken Zeit Chinas. Stattdessen gab es damals überwiegend eine Öffentlichkeit der Herrscherklasse oder die sog. „repräsentative Öffentlichkeit“. S. Habermas 1990, a. a. O., S. 60.

⁶⁴⁴ S. Mary Backus Rankin 1986, a. a. O., S. 15.

Politik und Verwaltung gespielt haben, unterstanden sie aber durch spezielle administrative Systeme – wie beispielsweise das Beamtenprüfungssystem – einer effektiven Kontrolle des Staates und standen somit in Abhängigkeit zum Kaiserhaus, was es ihnen unmöglich machte, eigene politische Standpunkte zu vertreten. Die Lage änderte sich erst in der späten Qing-Zeit, als es einer wachsenden Zahl von Unternehmern (hauptsächlich Kaufmänner und Fabrikbesitzer) gelang, sich durch private wirtschaftliche Erfolge Ansehen zu verschaffen und sich in die lokale Eliteschicht einzugliedern. Dies hatte einen Mentalitätswechsel der Eliten zur Folge, bei dem die individuellen Eigeninteressen verstärkt in den Vordergrund rückten und sich somit allmählich von den nach der dynastischen Tradition offiziell als Staatsinteressen bezeichneten privaten Interessen des Kaiserhauses distanzieren.⁶⁴⁵ Dazu kamen noch einige weitere historische Ereignisse, die diese gesellschaftliche Entwicklung zusätzlich begünstigt haben. Nach dem Taiping-Aufstand (1850–1864) entstand zuerst ein Machtvakuum im unteren Yangtse-Gebiet, welches umgehend von den dortigen lokalen Eliten ausgefüllt wurde,⁶⁴⁶ die die historische Bedeutung dieses machstrukturellen Wandels wohl zu deuten wussten und ihn mit Eifer vorantrieben. Und in der Tat brachten sie innerhalb kurzer Zeit nicht nur die regionale Ökonomie unter ihre Kontrolle, sondern bauten sogar eigene militärische Schutzkräfte auf.⁶⁴⁷ Entsprechend wurden in der Folgezeit immer mehr lokale „öffentliche Funktionen“ von den staatlichen bürokratischen Behörden auf die von lokalen Eliten errichteten Selbstverwaltungsorganisationen übertragen.⁶⁴⁸ Das ging so weit, dass auf kommunaler Ebene manche nichtbehördlichen Selbstverwaltungsorganisationen dazu befähigt wurden, Steuern einzunehmen, obwohl diese an die übergeordnete Behörde abgetreten werden mussten.⁶⁴⁹ Demzufolge ließ sich für diese Zeit ein allmählicher Rückzug der staatlichen Machtapparate beobachten, der freie soziale Räume für eine mögliche öffentliche Sphäre entstehen ließ. Dieser Rückzug fand allerdings keineswegs freiwillig statt, dennoch wurden die durch die Veränderung der Machtverhältnisse zwischen den sozialen Klassen geschwächten kaiserlichen Machtapparate von der aufsteigenden Eliteschicht zurückgedrängt, sodass die bürokratische Machtdomäne der Zentralregierung mehr und mehr an Einfluss in den Provinzen verlor. Obwohl die lokalen Eliten am Anfang

⁶⁴⁵ Vgl. David Strand: *Rickshaw Beijing: City People and Politics in 1920s China*, Berkeley: University of California Press 1989, S. 168.

⁶⁴⁶ Vgl. Mary Backus Rankin 1993, a. a. O., S. 169; Philip A. Kuhn: *Rebellion and Its Enemies in Late Imperial China: Militarization and Social Structure, 1769–1864*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1970.

⁶⁴⁷ Während des Krieges gegen die Taiping-Aufständler haben viele lokale Eliten private Streitkräfte rekrutiert, die damals als *Tuanlian* (团练) bezeichnet wurden, dazu zählten insbesondere die von Zeng Guofan (曾国藩 1811–1872) gegründete *Xiangjun* (Die Armee von Hu'nan 湘军) und von Li Hongzhang (李鸿章) gegründete *Huaijun* (Die Armee von Anhui 淮军), welche bei der endgültigen Niederschlagung der Aufständischen eine entscheidende Rolle gespielt haben.

⁶⁴⁸ Derartige Selbstverwaltungsorganisationen konnten mit den amtlichen Behörden fast ebenbürtig in der öffentlichen Sphäre kooperieren, später entwickelten sie sich teilweise auch zu einer weit verbreiteten Institution der kommerziellen und professionellen Gemeinschaft mit der Bezeichnung „*Fatuan* (法团)“. Vgl. R. Keith Schoppa: *Chinese Elites and Political Change: Zhejiang Province in the Early Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University Press 1982; Philip C. C. Huang: „*Public Sphere*“/ „*Civil Society*“ in *China*? in: *Modern China*, 19, Nr. 2 (April) 1993, S. 230; David Strand: „*Civil society*“ and „*public sphere*“ in modern China: a perspective on popular movements in Beijing, 1919–1989, *Working Papers in Asia/Pacific Studies*, Durham, NC: Asia/Pacific Studies Institute, Duke University 1990.

⁶⁴⁹ S. Prasenjit Duara: *Culture, Power, and the State: North China Villages, 1900–1942*, Stanford: Stanford University Press 1988.

mit den staatlichen Behörden scheinbar gut kooperieren konnten, es sollte eigentlich als taktischer Zug begriffen werden, damit die Eliten die Gelegenheit bekommen konnten, sich in die regionale Politik einzumischen und auf dieser Basis das eigene Machtpotential zu steigern. Solche Grenzverschiebung führte unausweichlich zu einer Umdefinition der Begriffe „*guan*“, „*gong*“ und „*si*“, vor allem im Justizbereich erschien dies notwendig, damit das Recht-Pflicht-Verhältnis unter neuen sozialen Bedingungen klar definiert und geregelt werden konnte.⁶⁵⁰ Diese neue öffentliche Sphäre hatte ihren Ursprung demnach in der privaten Sphäre der lokalen Eliten. Diese einflussreichen Individuen bildeten gemeinsam durch Diskussionen über öffentliche Themen, die als Basis für die „öffentliche Meinung“ dienten, die wiederum anschließend die absolutistische Macht herausfordern konnte.⁶⁵¹ Indem sie mit Hilfe der eingeführten westlichen Produktionstechnologien von der im Land neu aufgebauten frühkapitalistischen Wirtschaft stark profitierten und ihren gesellschaftlichen und politischen Einfluss weiter festigten, entwickelten die lokalen Eliten sich zu einer wichtigen dynamische Quelle für einen gesamtgesellschaftlichen Wandel und traten nicht zuletzt als Hauptakteur im modernen politischen Umwandlungsprozess auf.⁶⁵² Indem ihre Ansprüche auf die Durchsetzung eigener Interesse weiter stieg, wuchs konsequenterweise ihre Unzufriedenheit mit der damaligen Verwaltungsleistung der staatlichen Administration, die dem erwünschten Fortschritt hemmend gegenüberstand.⁶⁵³ Diese sich immer weiter aufheizenden Spannungen entluden sich schließlich in der republikanischen Revolutionsbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wobei die Revolution nicht zufällig in den Provinzen des unteren Yangtse-Gebietes ihren Anfang nahm.⁶⁵⁴

In der Republikzeit stagnierte jedoch die bis dahin rasante Entwicklung der kommunalen Öffentlichkeit und konnte ihr Wachstum nicht weiter fortsetzen. Im Zuge dessen gelang es den Selbstverwaltungsorganisationen der lokalen Eliten nicht, ihre begonnene Institutionalisierung zu einem erfolgreichen Abschluss zu bringen und sich somit gesellschaftlich zu etablieren. Die jüngst geschaffenen Handlungsspielräume zwischen der staatlichen administrativen Sphäre und der privaten Sphäre verengten sich erneut. Der Hauptgrund lag in der deutlichen Stärkung der zentralen Staatsmacht nach der förmlichen Wiedervereinigung des Landes 1928 durch *Kuomintang*, wobei Chiang

⁶⁵⁰ Vgl. R. Keith Schoppa, *Xiang Lake: Nine Centuries of Chinese Life*. New Haven: Yale University Press 1989, S. 197.

⁶⁵¹ S. Jürgen Habermas: *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Trans. By Thomas Burger, Cambridge, MA: MIT Press 1989, S. 27; Philip C. C. Huang 1993, a. a. O., S. 219.

⁶⁵² S. William T. Rowe 1990, a. a. O., S. 321; William T. Rowe, *Hankou: Conflict and Community in a Chinese City, 1796–1895*, Stanford: Stanford University Press 1989.

⁶⁵³ S. Mary Backus Rankin 1993, a. a. O., S. 169..

⁶⁵⁴ Die Xinhai-Revolution (*Xinhai Geming* 辛亥革命), die die Qing-Dynastie schließlich gestürzt hat, wurde unmittelbar durch die sog. „Eisenbahn-Schutz-Bewegung“ (*Bao Lu Yundong* 保路运动) ausgelöst. Es handelte sich hierbei um eine umfangreiche bürgerliche Protestbewegung in den südlichen Provinzen Sichuan, Hubei, Hu'nan und Guangdong, deren Anlass in dem Versuch der Qing-Regierung bestand, die dortigen durch private und öffentliche Mittel finanzierten Eisenbahnprojekte durch Zwangsmaßnahmen zu verstaatlichen. In diesem Sinne kann man diese Protestbewegung auch als eine öffentliche politische Aktion betrachten, obwohl die eigentliche Absicht der dortigen lokalen Öffentlichkeiten wohl darin lag, die eigenen wirtschaftlichen Interessen vor dem staatlichen Zugriff zu schützen. S. Douglas R. Reynolds (Hrsg.): *China, 1895–1912: State-Sponsored Reforms and China's Late-Qing Revolution: Selected Essays from Zhongguo Jindai Shi (Modern Chinese History, 1840–1919)* (Special Studies in Chinese History), New York 1995, S. 135, 141; Mary Backus Rankin 1993, a. a. O., S. 173f.; Mary Backus Rankin 1986, a. a. O., S. 293f.

Kai-shek durch Feldzug das Warlords-Regime in Nordchina besiegen und Staatsmacht ergreifen konnte. Außerdem gelang es der Zentralregierung, die Zahl der ausländischen Konzessionen zu verringern und die Kontrolle über Steuern und Zölle zurückzugewinnen, die während der Qing-Zeit an die ausländischen Mächte und die lokalen Eliten abgetreten worden waren. Mit den aus den Erlösen gewonnenen finanziellen Mitteln wurden die bürokratischen Verwaltungssysteme im Land wieder aufgebaut. Unter der politischen Führung von Chiang Kai-shek wurden die Gebote der Demokratie und der freien Marktwirtschaft, die den lokalen Eliten zu ihrem Aufstieg verholfen hatte, in großem Maße eingeschränkt bzw. abgeschafft und stattdessen eine einparteiliche militärische Diktatur eingeführt, an deren Spitze Chiang als die starke Führerpersönlichkeit wirkte.⁶⁵⁵ Es verwundert nicht, dass die von den Intellektuellen und Eliten in der 1920er Jahren in den Städten geschaffenen neuen diskursiven Räume, die von öffentlichen Akteuren genutzt wurden, um mit Hilfe der modernen Massenmedien, offene Diskussionen und Debatten um die privaten Interessen frei zu führen, Meinungsverschiedenheiten aufzuzeigen und einen konstruktiven Umgang mit Kritik zu praktizieren,⁶⁵⁶ anschließend durch staatliche Intervention eingeschränkt bzw. unterbunden wurden, um auf diesem Weg eine „*centralizing, unifying state power*“⁶⁵⁷ durchzusetzen. Anders ausgedrückt, die staatliche Gewalt eroberte die Räume, in denen sie einen Macht- und Autoritätsverlust hatte hinnehmen müssen, zurück; dabei handelte es sich nicht nur um die soziale Räume in politischen und kulturellen Bereichen, sondern auch die im wirtschaftlichen Bereich.⁶⁵⁸ Die Volksökonomie wurde durch eine Art bürokratisch-kapitalistisches System abgelöst und der Kontrolle von Monopolkapitalen unterstellt, die mit den politischen Machtinhabern eng verbunden waren. Entsprechend wurde die wirtschaftliche Präsenz der früheren lokalen Eliten und Kapitalisten allmählich vom Markt verdrängt und stark geschwächt.⁶⁵⁹ Unter der Führung Chiangs entstand eine von der neuen absolutistischen Staatsmacht stark abhängige Öffentlichkeit, die in ihrer Funktionalität der antiken repräsentativen Öffentlichkeit stark ähnelte. Die mit dem Regierungswechsel und deren drastischer Wandlung des politischen Konzepts verbundenen strukturellen Veränderungen auf allen Ebenen führte zu einem Verlust der kommunalen Selbstverwaltung, die infolge der vorherigen Sozialreformen und des Aufstiegs der lokalen Eliten entstanden war. Ebenso sah sich die aufkeimende bürgerliche Öffentlichkeit neuen Hemmnissen gegenüber, gegen die sie sich nicht durchsetzen konnte; sie wurde von einer neuen systemkonformen Öffentlichkeit abgelöst.

⁶⁵⁵ S. Sabine Dabringhaus: *Geschichte Chinas, 1279–1949*, München 2006, S. 90–93; Mary Backus Rankin 1993, a. a. O., S. 170f.; Die Betonung der nationalistischen Ideologie hat damals auch dazu geführt, die Bildung eines starken Staatsapparates und die Betonung der Verpflichtung der Bürger gegenüber dem Staat zu fördern, während die individuellen Rechte ausgehöhlt wurden. S. Tse-Tung Chow: *The May Fourth Movement*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1960, S. 360; Vera Schwarz: *The Chinese Enlightenment: Intellectuals and the Legacy of the May Fourth Movement*, Berkeley: University of California Press 1986, S. 1; Mary Backus Rankin 1993, a. a. O., S. 174f.; Lenore Barkan: *Patterns of power: forty years of elite politics in a Chinese county*, in: Joseph W. Esherick, Mary Backus Rankin (Hrsg.): *Chinese Local Elites and Patterns of Dominance*, Berkeley: University of California Press 1990, S. 209–215.

⁶⁵⁶ Vgl. David Strand 1989, a. a. O., S. 168.

⁶⁵⁷ S. ebd., S. 222ff.

⁶⁵⁸ S. R. Keith Schoppa 1989, a. a. O.

⁶⁵⁹ Vgl. Lloyd E. Eastman: *The Abortive Revolution. China und Nationalist Rule, 1927–1937*, Cambridge, Mass. 1974; Jürgen Domes: *Vertagte Revolution. Die Politik der Kuomintang in China 1923–1937*, Berlin 1969.

Als Oppositionspartei lehnte die KPCh die Politik des *Kuomintang*-Regimes stets streng ab; sie rief zu Protesten gegen die Diktatur Chiangs auf und forderte mehr demokratische Freiheit und öffentliche Rechte. Hinter diesem Einsatz stand jedoch eine machstrategische Politik zugunsten der eigenen Interessen im Kampf um die Staatsmacht. Es lag der KPCh fern, eine moderne Demokratie mit einer bürgerlichen Öffentlichkeit zu gestalten, die politische Mitbestimmungsrechte einforderte; ihr eigentliches Ziel bestand jedoch darin, die Diktatur der *Kuomintang* durch eine eigene diktatorische Herrschaft abzulösen. Zur Durchsetzung ihrer Interessen nutzten sie museale Kultureinrichtungen als politische Erziehungsstätten, denen jeder Raum für öffentliche Diskussionen und Debatten fehlte, stattdessen erfüllten Ausstellungen lediglich den Zweck der einseitigen Vermittlung von politischen Botschaften, die von ideologischen Geboten stark geprägt wurden.

Zusammenfassend kann man daher sagen, dass das Wesen der öffentlichen Sphäre, welche sich im Zuge ihrer gesellschaftlichen Entwicklung in China herausbildet, sich aufgrund der speziellen historischen, kulturellen und politischen Bedingungen Chinas in vielerlei Hinsicht von der gängigen gesellschaftlichen Öffentlichkeit im Westen unterscheidet,⁶⁶⁰ wobei sie sich trotz ihrer über hundert Jahre langen Entwicklungsgeschichte leider immer noch in einer frühen Entwicklungsphase befindet.

Als führende Figur in der Herausbildung einer neuen kulturellen und gesellschaftlichen Wissensstruktur in lokalen Räumen erinnert Fan Jianchuan in vielerlei Hinsichten an Zhang Jian (张謇 1853–1926) – den Gründer vom ersten privaten Museum Chinas „Museumspark Nantong“, und tatsächlich gibt viele Parallelen im Leben und Wirken den beiden Unternehmerpersönlichkeiten, darunter ihre ähnlichen kurzlebigen politischen Karrieren, die von erfolgreichen Geschäftskarrieren abgelöst wurden, ihr Entschluss, ein eigenes Museum aufzubauen und schließlich ihr gemeinsames starkes gesellschaftliches und historisches Verantwortungsbewusstsein. Beide begannen ihre musealen Aktivitäten auf der lokalen Ebene, was sich positiv auf die größtenteils freie Umsetzung und Gestaltung ihrer Projekte auswirkte. Andererseits sind viele private Unternehmer, darunter auch Fan, durch die zunehmende privatwirtschaftliche Komponente, die seit der Einführung der Reform- und Öffnungspolitik einen stetigen Aufschwung erfuhr, heute zwar dazu in der Lage, mit Hilfe der in den letzten Jahren angewachsenen Kapitalressourcen das mehrfach unterbrochene soziale Projekt der Modernisierung und Demokratisierung wieder aufzunehmen.⁶⁶¹ Trotz dieser neuesten Entwicklungen unterscheiden sich die heutigen privaten Unternehmer und „unabhängigen“ Intellektuellen,⁶⁶² welche momentan die Realisierung einer Zivilgesellschaft in China anstreben, aber noch in anderer Hinsicht von denjenigen sozialen Eliten der späten Qing-Zeit und der Republikzeit, welche sich damals bereits für die Erweite-

⁶⁶⁰ Vgl. Mary Backus Rankin 1993, a. a. O., S. 158; Daniel Chirot: *What happened in Eastern Europe in 1989?* in: Jeffrey N. Wasserstrom, Elizabeth J. Perry (Hrsg.): *Popular Protest and Political Culture in Modern China: Learning from 1989*, Boulder, CO: Westview 1992, S. 234.

⁶⁶¹ Vgl. Heath B. Chamberlain 1993, a. a. O., S. 203.

⁶⁶² In den neunziger Jahren distanzieren sich manche Intellektuellen zunehmend von Staat und Partei und entscheiden sich für alternative ideologische Orientierungen mit anderen kulturellen Identitäten. S. Merle Goldman, Perry Link, Su Wei: *China's Intellectuals in the Deng Era: Loss of Identity with the State*, in: Lowell Dittmer, Samuel S. Kim (Hrsg.): *China's Quest for National Identity*, New York: Cornell University Press 1993, S. 153.

rung einer modernen öffentlichen Sphäre engagierten und dabei entscheidende Rolle spielten. Denn die privaten Unternehmer und Intellektuellen der heutigen Zeit gehören größtenteils weder zu den herrschenden politischen Schichten noch sind sie in der Lage, das Sozialleben entscheidend zu beeinflussen und die aktuelle Politik zu lenken. Sie dürfen daher noch nicht als „soziale Eliten“ bezeichnet werden, obwohl ihre sozialen Intentionen zukunftsorientiert sind und sie sich um den Ausbau ihres gesellschaftlichen Einflusses bemühen. Zur „Elite“ zählen heute stattdessen die Parteifunktionären und diejenigen neuen Reichen, die bewusst mit der KPCh und dem Staatsapparat eng kooperieren und eventuell sogar Interessengemeinschaften bilden. Im Grunde stehen diese aktuellen „sozialen Eliten“ einer Zukunftsvision, die durch den Aufbau einer gleichberechtigten Zivilgesellschaft bestimmt sein könnte, überaus skeptisch und zurückhaltend gegenüber, da sie ihre Monopolmachtstellung durch eine solche Entwicklung gefährdet sehen.⁶⁶³ Deswegen befinden sich die reformorientierten gesellschaftlichen Akteure heute in einer möglicherweise noch ungünstigeren Position als vor einem Jahrhundert, weil sie nun einem verhältnismäßig viel stärkeren zentralistischen Staatsapparat entgegentreten müssen, was neben einer kritischen Einstellung vor allem auch Entschlossenheit zu Durchsetzung ihrer Interessen fordert.⁶⁶⁴ Obwohl die museale Praxis privater Museumsmacher bereits wie schon geschildert teilweise oppositionellen Charakter besitzt, können sie in der Öffentlichkeit längst noch nicht die Funktion einer oppositionellen Partei ausüben, zumal die aktuellen politischen Umstände es erschweren oder einfach verbieten, sich oppositionell zu positionieren. Insofern können sie zunächst nur versuchen, durch eigene Sozialhandlungen sowie kulturelle Aktivitäten die Rahmenbedingungen einer neuen gesellschaftlichen Öffentlichkeit zu schaffen, die die Existenz von oppositionellen gesellschaftlichen Kräften zulässt und eventuell mit Gesetzen legitimiert bzw. schützt. Das setzt ein starkes Interesse an der Formung und Durchsetzung einer neuen gesellschaftlichen Öffentlichkeit voraus, die sich entlang gesellschaftlicher und politischer Bedingungen herausbilden muss. Der hier entwickelte Ansatz kann allerdings nur Theorie sein. Es bleibt abzuwarten, in welche Richtung sich die gesellschaftliche Öffentlichkeit Chinas in den nächsten Jahren tatsächlich entwickeln wird.

Im 19. Jahrhundert gab es in Europa und den USA eine ähnliche gesellschaftliche Entwicklung, die wesentliche Reformen und Gesetzesentwürfe schuf, die sich unmittelbar auf das Museum als Kultur- und Bildungseinrichtung auswirkten und für die Bildung einer modernen bürgerlichen Öffentlichkeit sowie der Entstehung einer Zivilgesellschaft wichtigen Beitrag geleistet haben.⁶⁶⁵ In der Geschichte der Volksrepublik gab es jedoch einen ganz anderen Entwicklungsablauf. Viele der einstigen privaten Museen wurden seit der Gründung der Volksrepublik in staatliche Institutionen überführt, sodass ihre Museumsarbeit anschließend ebenfalls dazu diente, eine überwiegend von der staatlich-administrativen Macht dominierte Öffentlichkeit zu gestalten und zu regeln. Unter den neuen sozialen Bedingungen im 21. Jahrhundert weisen

⁶⁶³ Vgl. Flora Edouways. S. Kaplan, *Introduction*, in: Kaplan 1994, a. a. O., S. 3; Wolfgang Kubin, a.a.O., S. 13.

⁶⁶⁴ Vgl. Alfred L. Chan, Paul Nesbitt-Larking: *Critical Citizenship and Civil Society in Contemporary China*, in: *Canadian Journal of Political Science*, Vol. 28, Nr. 2, 1995, S. 293–309.

⁶⁶⁵ S. Tony Bennett: *Museum and the People*, in: Robert Lumley (Hrsg.): *The Museum Time Machine: Putting Cultures on Display*, London 1988, S. 63.

diese staatlichen Institutionen wie bereits geschildert immer öfter strukturelle Unzulänglichkeiten auf, die private Museen aber aufgrund ihrer Flexibilität und Verwaltungsautonomie im eigenen Museumsbetrieb effektiv beseitigen können. Ihre neuen musealen Konzepte können sich dabei als innovativ erweisen und ihm beim Ausbau eines überregionalen Renommées helfen. Nach der Meinung des Autors sollen die privaten Museen sich in ihrer künftigen Entwicklung stärker für die Konstruktion einer neuen Öffentlichkeit oder Zivilgesellschaft einsetzen, welche sich dann verstärkt an Interesse der privaten Sphäre und gesellschaftlichen Individuen orientieren sollen, damit sie ihre Funktion als moderne öffentliche Einrichtung im neuen Zeitalter richtig entfalten können.

Die aktuellen Reformkonzepte der privaten Museen auf dem Festland Chinas sind durchaus geeignet, stärkere Resonanz und größere Anerkennung beim breiten Publikum und in der Mehrheit der Bevölkerung zu finden; das Beispiel des „Museum Cluster“ zeigt, dass Kreativität und Innovation bei der Wissensvermittlung, die sich nicht auf die Wiederholung konventioneller historischer Präsentationen beschränkt, sondern diesen einen historischen Pluralismus entgegen setzt, eine mehrheitlich positive Rückmeldung in der Gesellschaft erfahren. Es geht den privaten Kulturinstitutionen nicht mehr um die Imaginierung und Inszenierung von Mythen und Utopien, sondern sie streben vor allem neu regulierte Binnenbeziehungen und Machtstrukturen der gesellschaftlichen Individuen an, die auf öffentlicher Anerkennung der Interessenvielfalt in der Gesellschaft basieren sollte. Wie dieser gesellschaftliche Entwicklungsprozess in China fortgeführt wird, wie groß ist die Chance der Herausbildung einer funktionstüchtigen Zivilgesellschaft in China ist und schließlich die große Frage nach dem Wann, mit diesen Problematiken wird sich zukünftig weiter in den sinologischen, kulturwissenschaftlichen und sozialwissenschaftlichen Forschungen auseinandergesetzt werden müssen.

Zusammenfassung

Nach den konkreten Analysen der entsprechenden Fallbeispiele, soll nun abschließend eine Systematisierung und Veranschaulichung der Untersuchungsergebnisse in komprimierter und – soweit möglich – in generalisierender Form, vorgenommen werden. In den vorherigen Kapiteln wurden die charakteristischen Merkmale von vier Museumstypen, die sich für die Volksrepublik China herausstellen lassen, aufgeführt: Hauptmerkmale für das Nationalmuseum, für Museen als Kulturdenkmäler, schließlich für regionale Zentralmuseen und private Museen. Der Forschungsschwerpunkt lag auf den Präsentationskonzepten der in diesen Einrichtungen vorgenommenen Geschichtsausstellungen. Nach Meinung des Autors können die während der Untersuchung entdeckten und erläuterten Erkenntnisse über die Merkmale der unterschiedlichen musealen Präsentationskonzepte eventuell auch als spezielle Kulturerscheinungen im aktuellen gesellschaftlichen Struktur- und Diskurswandel der Volksrepublik angesehen werden.

Bei dem hier vorgestellten Beispiel des Nationalmuseums konnte aufgezeigt werden, wie die Museumsleitung und die Ausstellungsmacher ihre musealen Präsentationen nach staatlichen, bzw. politischen Vorgaben ausrichten. Vermittelt wird hierbei jenes Geschichtsverständnis, das die Kulturinstanzen mithilfe ihrer hegemonialen Machtstellung bislang als „standardisiertes Wissen“ in öffentlichen Diskursen durchgesetzt haben. Die museale Institution dient den Behörden dabei als eine Kultureinrichtung mit pädagogischer Funktion. Das in den staatlichen Museen vermittelte „standardisierte Wissen“ kann als bedeutender Bestandteil der aktuellen öffentlichen Bildungspolitik betrachtet werden, die gegenwärtig eine entsprechende Geschichtserzählung als Konstrukt mit kulturpolitischer Funktion gestaltet und benutzt.⁶⁶⁶ Die Analyse der musealen Präsentationsstrategien mittels des „Narrativ-Funktion-Real“-Konzeptes, das die Beziehungen der drei Dimensionen untersucht, hat ergeben, dass in der Darstellung der zu vermittelnden Geschichtsbilder in den untersuchten Ausstellungen eine übermäßige Betonung der funktionalen Ebene stattfindet. Kennzeichen bzw. Ausdruck dafür ist die häufige kritiklose Übernahme und Zitierung der Dogmen und Thesen der vorherrschenden politischen Ideologie. Dies dient offenbar dem Zweck der Legitimation und Untermauerung der politischen Ordnung des Ein-Parteien-Staates. Anders ausgedrückt: Die zentralen im Museum vermittelten Aussagen können mit der Staatsdoktrin gleichgesetzt werden. Diese starke Ausrichtung der Geschichtsdarstellung nach politischen Vorgaben erklärt sich aus dem Umstand heraus, dass es die kulturellen Aufsichtsinstanzen der KPCh selbst sind, denen die Museumsleitung obliegt. Für sie ist es eine Selbstverständlichkeit, die museale Verwaltung und Präsentation nach den Interessen der Partei aus zu richten. Es darf demnach nicht verwundern, wenn sich die im Nationalmuseum (re)präsentierte Interpretation der historischen

⁶⁶⁶ Vgl. „Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllt bildet.“ Walter Benjamin: *Illuminationen*, Frankfurt/M. 1977, S. 258.

Vergangenheit an den gegenwärtigen Bedürfnissen im politischen Leben orientiert.⁶⁶⁷ Neben der funktionalen Dimension spielt die narrative Dimension eine auffällige Rolle: Eine sorgfältig konstruierte Geschichtsnarration wird von einem semiotischen Zeichensystem mit stark mythischem Charakter und verschiedenen ästhetischen Aufmachungen mit theatralischen Elementen unterstützt. Die gezielte Befriedigung der emotionalen Bedürfnisse des Publikums dient dabei der kognitiven Vermittlung von Wissensbeständen, die sich dauerhaft im Gedächtnis des Publikums festsetzen sollen. Eine effektive Verinnerlichung der politisch intendierten Botschaften und mythischen Aussagen legitimiert das politische System. Dazu ist eine Beschränkung der Dekodierungsmöglichkeiten der Ausstellungsobjekte notwendig. Um diese Einengung zu erreichen, wurde von den Ausstellungsgestaltern ein spezielles Konzept für die Verwendung der verschiedenen Präsentationsmedien entwickelt: die Reduktion der Ausstellungsobjekte auf ihre bloße Zeichenhaftigkeit, auf ihre Symbolkraft, mit der Folge, dass die Ausstellungsobjekte vor allem den Zweck einer Beleg- und Illustrationsfunktion verfolgen. Dies illustriert die Auswahl der ausgestellten Bilder und Fotografien, deren zeichenhafter Charakter von besonderer Aussagekraft ist und denen gegenständliche historische Objekte nachgeordnet sind. Weiterhin ließ sich durch die Untersuchung der Geschichtsausstellung des Nationalmuseums eine „Verdrängung der Bilder durch Texte“⁶⁶⁸ herausstellen: Das Textmedium, zudem oft mit politischen Botschaften beladene Texte, dominiert gegenüber den eigentlichen Ausstellungsobjekten – was zu einer weiteren starken Einschränkung der Dekodierungsmöglichkeiten der Objekte führt. Man kann in diesem Fall durchaus von einem „Prozess der Ausschließung“ sprechen, der eine Vielzahl an Deutungsmöglichkeiten, wie sie historische Objekte oftmals hergeben, systematisch eliminiert, sodass schließlich die politisch-ideologisch motivierten Botschaften, die den Besuchern in der Ausstellung vermittelt werden sollen, als einzige Dekodierungs- bzw. Narrationsmöglichkeit zur Verfügung stehen.

Werden der funktionalen und narrativen Dimension in diesem musealen Konzept besondere Aufmerksamkeit geschenkt, so lässt sich für die „reale“ Dimension überwiegend eine Vernachlässigung konstatieren. Die Bearbeitung und Interpretation der präsentierten historischen Gegebenheiten geschieht zumeist nur aus einer ideologisch-politischen Perspektive heraus, die auf der vom Staat legitimierten und verbreiteten Geschichtsschreibung basiert. Das bedeutet auch die Tabuisierung, wenn nicht sogar das Verbot der Darstellung von historischen Ereignissen, die sich nicht in die vorherrschende Sinnordnung des politischen Geschichtsbildes einfügen. Die Folge ist eine Verzerrung der historischen Wahrnehmung der dargestellten Geschichtsbilder sowie eine willkürlich konstruierte Wissensvermittlung, die von den Besuchern selbstständig

⁶⁶⁷ Vgl. David Lowenthal: *The Past is a Foreign Country*, Cambridge 1985, S. 224. Obwohl Beschreibung und Darstellung der historischen Vergangenheit in der Praxis schon immer auf gegenwärtigem Wissen und Ordnungssystemen basieren, existiert im kollektiven Gedächtnis dennoch eine Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart, die bei der unmittelbaren Auseinandersetzung mit Geschichte keine Vernachlässigung erfahren sollte. Das hier aufgeführte Beispiel zeigt jedoch ebenso auf, wie willkürlich mit dieser Grenze verfahren werden kann – wie in diesem Fall anschaulich anhand der Kulturinstanzen demonstriert, indem der Leitsatz „*Using the Past to Serve the Present*“ oftmals als eine Art Selbstverständlichkeit erschien, nach dem man seine Geschichtsdarstellungen ausrichtete.

⁶⁶⁸ S. Jana Scholze 2004, a. a. O., S. 131f.

vorgenommene Interpretationen und Reflektionen unerwünscht erscheinen lässt. Die ungleiche Gewichtung der drei methodischen Dimensionen, die für die Darstellungspraxis des Nationalmuseums herausgestellt wurde, erklärt sich durch die enge behördliche Bindung der Kulturinstitution an staatliche Kontrollorgane. Die öffentliche Sphäre der Gesellschaft der Volksrepublik wird überwiegend vom Staatsapparat kontrolliert, der öffentliche kulturelle Institutionen wie Museen zu Staatsorganen umgedeutet hat, die vorrangig staatliche Interessen vermitteln und dessen politische Botschaften vermitteln sollen. Wie geschildert, spielt das Museum bei der Konstruktion und Etablierung „erfundener Traditionen“ der modernen Nationalstaaten eine bedeutende Rolle, indem es auf der Basis des konstruierten Kollektivgedächtnisses eine identitätsstiftende Funktion erfüllt. Dazu werden in Ausstellungen Elemente der Wiedererkennbarkeit produziert, welche eine zeitliche und logische Verbindung zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit herstellen, darüber hinaus die Zukunft projizieren und die eigene kulturelle, historische und soziale Identität konturieren.⁶⁶⁹

Auf dem Hintergrund dieser Theorien lässt sich sagen: Während der Konstruktion der „eigenen“ Vergangenheit und Tradition der Volksrepublik haben die Museumsmacher des Nationalmuseums die KPCh stets als einen Hauptvertreter des historischen Kollektivgedächtnisses und der nationalen kulturellen Werte angesehen, insofern die KPCh die historische Entwicklung Chinas als Nationalstaat maßgeblich geprägt und seine Fortexistenz überhaupt erst ermöglicht hat. Diesem Verständnis nach sind die aktuellen kulturellen Werte des Nationalstaates geradezu mit der politischen Ideologie der Partei zu identifizieren, sodass sich die Volksrepublik in letzter Konsequenz selbst in erheblichem Maße mit der kulturellen Selbstdarstellung der Partei identifizieren soll. Die nationale Identität Chinas basiert heute vor allem auf einem inzwischen inhaltlich von der Ideologie der Partei dominierten Kollektivgedächtnis und der Selbstidentität der Partei. Die Analyse des Nationalmuseums mit seinen historischen Ausstellungen zeigte auf, wie Grenzen zwischen Staat und Partei aufgeweicht werden. Das Museum erscheint als bloßes Instrument einer politischen Strategie zur Stabilisierung und Legitimation von parteilichen Interessen. Obwohl die Museumsmacher des Nationalmuseums in letzter Zeit selbst auch die dringende Notwendigkeit erkannt haben, sich dem Publikum aktiv zu nähern und den bisherigen Kurs ihrer Museumsarbeit zu korrigieren, ist es bisher aufgrund der bestehenden strengen Aufsicht der staatlichen Instanzen allerdings noch nicht gelungen, eine merkliche Kursänderung zu realisieren.

In einem zweiten Kapitel wurde das Palastmuseum mit seinen historischen Ausstellungen in den Mittelpunkt der Betrachtungen gerückt. Seine Präsentationskonzepte unterscheiden sich deutlich von denen des Nationalmuseums. So lässt sich bei den Ausstellungen, die in unterschiedlichen historischen Epochen veranstaltet wurden, ein Entwicklungsprozess der Präsentationskonzepte beobachten. Neben denjenigen Ausstellungen, die nach modernen Darstellungsprinzipien und –konzepten ausgerichtet wurden, gibt es dort noch einige relativ früh gestaltete Ausstellungen mit erzieherischer Intention, die der Geschichtsausstellung des Nationalmuseums konzeptionell

⁶⁶⁹ Vgl. Susan M. Pearce 1992, a. a. O., S. 141.

stark ähneln und auf die vorherrschende politische Ideologie ausgerichtet sind, doch spielen diese Ausstellungen unter den vielfältigen neuen Ausstellungen des Palastmuseums keine prominente Rolle mehr – sie haben auch quantitativ abgenommen, was sich wahrscheinlich mit ihrer Unbeliebtheit beim Publikum erklären lässt. Sie besitzen zumeist nur eine geringe museale Aussagekraft und erscheinen den Besuchern fragwürdig, weil die willkürlich hinzugefügten ideologischen Botschaften häufig nicht überzeugend mit der historischen Aura der ausgestellten Objekte der Palastsammlung und der historischen Räume des Palastes in Einklang gebracht werden konnten. Der Fokus der Museumsmacher liegt nun zunehmend auf den Ausstellungen, die sich mit dem sog. „originalen Zustand“ des Palastes auseinandersetzen und sich als Charakteristikum für die museale Präsentation des Palastmuseums etablieren konnten. Die erlebte und erlebbare Geschichte ist dabei zentraler Bestandteil des Ausstellungskonzeptes. Anstatt ideologische Wissensbestände zu vermitteln, wurde sich auf die „realitätsnahe“ Rekonstruktion von ausgewählten Räumen des Palastgebäudes konzentriert. Die Museumsmacher begründen ihre Entscheidung mit dem Schutz der kulturellen Tradition und des nationalen Kulturerbes, was wiederum für die Bildung einer nationalen Kulturidentität von Bedeutung sein sollte. Im Rahmen der Untersuchungen wurde jedoch ebenso festgestellt, dass es sich bei den rekonstruierten historischen Räumen oft nur um Vermutungen bzw. Imaginationen handelt, da deren historische Wirklichkeit wegen unzureichender historischer Quellen hinterfragt werden kann. Hinterfragt werden müssen auch die ideologischen Intentionen der Ausstellungsgestalter, die in den Prozess der Rekonstruktion von historischen Räumen eingeflossen sind und den „originalen Zustand“ merklich beeinflusst haben. So erfahren bei der Präsentation z.B. die ästhetischen und technischen Informationen durch den Einfluss des „anti-feudalistischen“ Gebots eine primäre Vermittlung, während politische und historische Elemente oft bewusst ausgeklammert werden. Daher sollten solche Ausstellungen nicht als im strengen Wortsinne treue Wiedergabe einer „originalen historischen Realität“ bezeichnet werden, sondern eher als eine zeitgenössische museale Konstruktion, der es nur in einem relativen Maße gelingen kann, Vergangenheit wirklichkeitstreu zu imitieren.⁶⁷⁰

Neben den rekonstruierten Palasträumen gibt es die schon erwähnten objektorientierten und konzeptorientierten Ausstellungen, deren Themen aus dem Sammlungsbestande heraus generiert worden sind und die eine Multiperspektivität anstreben. Dabei werden zum einen besondere ästhetische, technische, materielle oder wissenschaftliche (etwa archäologische oder volkskundliche) Gegebenheiten der ausgewählten und gruppierten Objekte erläutert, zum anderen der jeweilige historische Kontext als Hintergrundinformation aufbereitet und oftmals fragmentarisch präsentiert. Eine abgeschlossene narrative Struktur, die eine vollständige Geschichtserzählung beschreibt, lässt sich für diese Ausstellungen nicht feststellen, ebenso wenig die Bewertung des Dargestellten anhand ideologischer Dogmen. Hier werden nur vereinzelte historische Gegebenheiten sachlich wiedergegeben, die Konstruktion einer kompletten Ge-

⁶⁷⁰ Vgl. „Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllt bildet.“ Walter Benjamin 1977, a. a. O., S. 258. Deswegen bleibt jegliche „realistische Darstellung“ der historischen Vergangenheit im Grunde immer nur eine Behauptung, eine artifizielle Konstruktion.

schichtserzählung und deren ideologische Beurteilung dagegen bewusst vermieden. Anders ausgedrückt, die Ausstellungsmacher enthalten sich bei der musealen Präsentation einer eigenen Stellungnahme und überlassen die Bewertung der Ausstellungsinhalte den Besuchern.⁶⁷¹

Ein weiteres Merkmal kristallisierte sich bei der Analyse der historischen Ausstellungen des Palastmuseums heraus: die Hervorhebung der sog. „exzellenten nationalen Kulturtradition“, die vor allem mit der historischen und kulturellen Antike Chinas in Verbindung steht und die Aktivitäten der KPCh ausspart, indem aktuelle Bezüge vermieden werden. Auf der ideologischen Ebene wird hingegen vor allem der Grundsatz des Patriotismus – Vaterlandsliebe und Wertschätzung der kulturellen und historischen Tradition des „eigenen“ Volks – bekräftigt, der neben üblichen moralischen Geboten (sowie moralische Pflichten gegenüber dem Vaterland) jedoch überwiegend inhaltsleer ist, denn der Patriotismus und dessen Gebote basieren im Grunde auf der kulturellen und emotionalen Verbundenheit mit einer imaginären politischen Gemeinschaft (der Nation) und einem vorgestellten kulturellen Eigenen. In den hiesigen musealen Präsentationen gewährt ein solcher Grundsatz keine marxistisch orientierte ideologische Überformung der Ausstellungsinhalte mehr, wie es demgegenüber beim Nationalmuseum noch der Fall ist.

In der unmittelbaren Ausstellungsgestaltung werden die originalen historischen Objekte bei der Präsentation in den Vordergrund gestellt, bei den rekonstruierten Palasträumen bilden sie sogar das Zentrum der ganzen Ausstellung. Dagegen tritt das Textmedium in den Hintergrund, die Vermittlung politisch-ideologischer Botschaften erfolgt nur noch in einem stark eingeschränkten Maße oder wird gänzlich außer Acht gelassen. Den Besuchern wird somit mehr Freiraum und Selbstständigkeit bei der musealen Wahrnehmung ermöglicht, eine Beschränkung der Dekodierungsmöglichkeiten der Ausstellungsobjekte, wie sie im Nationalmuseum vorgenommen wurde, findet sich hier nicht – mit Ausnahme der rein auf pädagogische Zwecke ausgerichteten Ausstellungen, deren Status und Bedeutung für die historische Geschichtsdarstellung im Palastmuseum jedoch sekundär ist. In dem musealen Ausstellungskonzept des Palastmuseums findet man ein ausbalanciertes Verhältnis zwischen den drei Dimensionen – „Narrativ“, „Funktional“ und „Real“; weder wird eine der drei Dimensionen unterdrückt, noch übermäßig betont. Die Ursache für die Herstellung eines Gleichgewichts zwischen den drei Dimensionen der musealen Präsentation lässt sich auf den gesellschaftlichen Strukturwandel zurückführen: Die Reformpolitik der letzten Jahrzehnte führte zu einem Wandel der Machtverhältnisse im Land – besonders im ökonomischen Bereich. Aufgrund der sich stetig steigernden Beteiligung von Privatunternehmern an der Volkswirtschaft sicherten sich die betreffenden Akteure in der öffentlichen Sphäre kontinuierlich immer mehr Mitsprachrechte, mit der Folge, dass es dem Staatsapparat zunehmend schwer fiel, seinen Alleinanspruch auch im kulturellen, hier dem musealen, Bereich zu behaupten. Unter diesen neuen gesellschaftlichen Bedingungen haben die Mitarbeiter des Palastmuseums damit begonnen, sich vom frü-

⁶⁷¹ Vgl. „Eine Ausstellung ist immer mehr als nur die Zurschaustellung von Objekten. Sie ist immer Aussage, Interpretation von Vorstellungen über die jeweiligen vergangenen Wirklichkeiten, sie ist ein Modell dieser Wirklichkeiten.“ Katharina Flügel 2005, a. a. O., Darmstadt, S. 106. Die Vielfältigkeit der Ausstellungen des Palastmuseums ist vor allem durch die Unterschiedlichkeit der musealen Aussagen charakterisiert.

hen Kurs der Museumsarbeit zu distanzieren und die früheren Mängel ihrer Öffentlichkeitsarbeit zu korrigieren.⁶⁷² Man betrachtete sich nicht länger als „Erzieher“ des Publikums, sondern als „Dienstleister“, der sich verpflichtet fühlt, dem Publikum einen guten Service zu bieten. Diese Neuausrichtung erfolgt auch aus einem anderen Grund: Die Museumsmacher des Palastmuseums ordnen ihrer Einrichtung nicht länger nur die Funktion einer Kulturinstitution zu, sondern betrachten sie darüber hinaus als Bestandteil der aufstrebenden Tourismuswirtschaft und der damit verbundenen Konkurrenz in den Einrichtungen der Freizeitkultur. Die Besucher verstehen sich hier vornehmlich als Touristen, die angemessene touristische Dienstleistungen erwarten. Dies führte zu einer Ausbildung einer serviceorientierte Einstellung, die allerdings in der Praxis nur schwer mit dem überkommenen bürokratischen Arbeitsstil vereinbar ist, der die hiesigen Museumstätigkeiten lange Zeit geprägt hat. Hinzu kommt die nach wie vor starke Einflussnahme der staatlich-administrativen Sphäre als ein generelles Problem kultureller Einrichtungen in China, die sich hemmend auf die Steigerung der Flexibilität der Arbeitsprozesse und die Optimierung der Öffentlichkeitsarbeit und Serviceleistungen auswirkt. Darüber hinaus weisen auch die Präsentationen deutliche Schwächen auf. So erscheinen die ausgestellten historischen Gegebenheiten aufgrund fehlender narrativ-struktureller Zusammenhänge oft als bruchstückhaft und uneinheitlich, sie zeichnen keine klaren Geschichtsbilder. Zugleich arbeitet die museale Vermittlung mit unkonkreten, inhaltsleeren Begriffen wie „exzellente nationale Kulturtradition“ oder „Patriotismus“, deren historische Kontextualisierung den Besuchern überlassen wird. Das führt oft dazu, dass die Möglichkeiten der musealen Präsentation als nicht vollständig ausgeschöpft erscheinen, was – wie der Vergleich mit den nächsten Museumsbeispielen zeigen wird – zu einer Qualitätssteigerung der Ausstellungen hätte beitragen können.

Dagegen kann die museale Praxis des Hauptstadt museums, wie aufgezeigt, durchaus als eine Weiterentwicklung, wenn nicht sogar als Beschleunigung der vorgenommenen Kursänderung der Museumsarbeit bezeichnet werden. Mit der Neueröffnung des Hauptstadt museums wurden zugleich bedeutende Änderungen in der Ausstellungspraxis umgesetzt. Ebenso wurde die Öffentlichkeitsarbeit erfolgreich ausgebaut. Neben umfassenden Serviceleistungen bietet das Hauptstadt museum neue Präsentationskonzepte der Geschichtsausstellung, in denen zahlreiche multimediale Präsentationstechniken und interaktive Kommunikationstechniken zum Einsatz kommen. Die historische Dauerausstellung des Hauptstadt museums ist von einem durchdachten Präsentationskonzept mit multiperspektivischer Gestaltung gekennzeichnet. Hier werden zwei historische Prozesse mittels einer doppelten narrativen Linie für die Besucher nachvollziehbar aufbereitet. Somit umfasst diese Ausstellung eine wesentlich breitere zeitliche und räumliche Dimension als jene im National- und Palastmuseum. Darüber hinaus besteht die Ausstellung aus einer umfassenden chronologischen Geschichtserzählung, die zusätzlich durch mehrere historische Szenarien veranschaulicht wird. Bei dieser Darstellungsmethode wird eine historische Szene mit Hilfe unterschiedlicher medialer Techniken reproduziert, sodass die Besucher einen unmittelba-

⁶⁷² Vgl. Jana Scholze 2004, a. a. O., S. 119.

ren Eindruck von der damaligen Zeit und ihren Gegebenheiten erhalten. Solche Szenarien besitzen meist einen stark interaktiven Charakter; der museale Wahrnehmungsprozess erfordert und fördert die Eigenaktivität des Besuchers. Die Ausstellung basiert demnach nicht allein auf einer sorgfältig konstruierten narrativen Struktur, sie berücksichtigt außerdem die Breite und Tiefe, die Vollständigkeit und wechselhafte Dynamik der historischen Erzählung. Den Besuchern wird nicht nur ein geschichtlicher Überblick geboten, sie sind zugleich dazu eingeladen, sich mit den historischen Inhalten auseinanderzusetzen. Wesentlich für die Ausstellungsgestaltung ist dabei der Einfluss von ausländischen Fachkräften, deren Erfahrungen in das Präsentationskonzept des Hauptstadt museums eingeflossen sind und zu einer merklichen Qualitätssteigerung der musealen Präsentation geführt haben. Das Hauptstadt museum gehört heute zu den wenigen staatlichen Museen der Volksrepublik, die dem internationalen Wissensaustausch offen gegenüberstehen und so von der Zusammenarbeit mit ausländischen Spezialisten profitieren.

Untersucht man die funktionale Ebene der Ausstellung, so zeigt sich, dass im Hauptstadt museum im Gegensatz zum Nationalmuseum kaum politisch-ideologische Botschaften vermittelt werden, sondern dass das Ziel der musealen Präsentation im Hauptstadt museum vor allem darin besteht, die kulturellen und historischen Besonderheiten der lokalen Geschichtsentwicklung umfassend aufzubereiten und darzustellen. Wissensvermittlung erscheint hier als Priorität und erfährt eine qualitativ hochwertige Umsetzung, die sich in erster Linie auf die Qualität der wissenschaftlichen Verarbeitung vorhandener historischer Quellen gründet. Diese erscheinen meist in Form von gesammelten „realen“ historischen Objekten, Dokumenten und anderen historischen Zeugnissen. In dieser Ausstellung wurde also eine enge Verbindung zwischen der funktionalen Dimension musealer Präsentation und der realen Dimension geschaffen; es gelingt, eine effektive gegenseitige Stärkung beider Dimension herbeizuführen, die der Wissensvermittlung zugute kommt.

Eine besondere, wenn nicht sogar wegweisende, Stellung muss dem Präsentationskonzept, das der temporären Ausstellung über den historischen Wandel des städtischen Privathaushaltes vorweist, zugesprochen werden. Hier nimmt das Hauptstadt museum aller Wahrscheinlichkeit nach eine Pionierrolle unter den staatlichen Museen der Volksrepublik ein und es dürfte nicht übertrieben sein, dieses Konzept als einen bedeutenden Durchbruch in der Museumsentwicklung Chinas zu werten. Wesentlich für diese Ausstellung ist der Verzicht auf die konventionelle Konstruktion und Repräsentation der allgemeinen Kollektivgeschichte einer spezifischen sozialen Gemeinschaft, stattdessen konzentrieren sich die Ausstellungsmacher vornehmlich auf das Alltagsleben der historischen Individuen und ihrer subjektiven Wahrnehmung. Es gelingt den Ausstellungsgestaltern, so einen simplen und zugleich verlässlichen Zugang zur Präsentation der historischen Wirklichkeit zu finden und gleichzeitig die herkömmliche, mit imaginärem und mythischem Charakter aufgeladene Geschichtsdarstellung zu vermeiden. Insofern darf diese Ausstellung als experimentell gelten. Dabei weist sie in der Umsetzung durchaus auch Unzulänglichkeiten auf. Diese zeigen sich in der Präsentation der Ausstellungsobjekte: Sie rekonstruieren und repräsentieren keine spezielle individuelle Geschichte, sondern erscheinen lediglich als zusammen-

gestellte Alltagsgegenstände, weil ihnen keine erklärenden Anmerkungen zu ihrer Herkunft und Zugehörigkeit beigelegt sind. Anders ausgedrückt: Die Exponate stehen für sich allein, sie stellen keine individuellen Kontexte zu ihren ehemaligen Besitzern und deren historischen Wirklichkeit her. Dies mit der Folge, dass die Ausstellung als Ganzes weder eine abgeschlossene narrative Struktur noch eine vollständige Geschichtserzählung aufweisen kann. Gleichzeitig bilden die Exponate aber einen narrativer Rahmen, in dem zwar keine konkrete individuelle Geschichte erzählt und präsentiert wird, vielmehr die Besucher dazu ermutigt werden, an der musealen Kommunikation mitzuwirken und sich mit der dargestellten Geschichte aktiv auseinanderzusetzen. Die Betrachtung der ihnen vertrauten Gegenstände zielt darauf ab, die individuellen Erinnerungen der Besucher zu wecken und den leeren Raum der historischen Wirklichkeit innerhalb des narrativen Rahmens mit den persönlichen Lebensgeschichten der Besucher auszufüllen. Wahrscheinlich ist diese Intention der Ausstellungsgestalter auch der Grund für die Art und Weise der musealen Präsentation; nicht durch sie wird Geschichte wiedergegeben, sondern durch die museale Wahrnehmung und Kommunikation der Rezipienten. Im musealen Wahrnehmungsprozess findet somit eine lebendige Kommunikation statt; die Partizipation an der Ausstellung gewinnt an Dynamik. Der Museumsbesuch wird für die Besucher zu einem Erlebnis.⁶⁷³ Bewirkt wird dies durch sachliche Darstellung der historischen Wirklichkeit und die Hervorhebung der kulturellen Werte des Alltagslebens der einfachen Leute. Reale und funktionale Dimension musealer Präsentation fördern und befruchten hier einander. Dieser Prozess kann bei dieser temporären Ausstellung beobachtet werden.

Wie zuvor die Ausstellungsmacher des Palastmuseums, haben sich die Ausstellungsgestalter des Hauptstadtmuseums auch auf der narrativen Ebene der historischen Präsentation bewusst zurück gehalten; dem Besucher wird ein Großteil des narrativen Raumes überlassen, damit er die Chance geboten bekommt, die geschichtliche Darstellung und ihr museal aufbereitete Narration eigenständig zu interpretieren und zu reproduzieren. Mit anderen Worten: Der Prozess der musealen Wahrnehmung und Vermittlung wird überwiegend vom Besucher selbst gesteuert. Die narrative Dimension der musealen Präsentation wird mit den anderen beiden Dimensionen verbunden und auf die besucherorientierte Zielsetzung des Hauptstadtmuseums ausgerichtet. Diese Merkmale zeigen sich übrigens auch bei der Verwendung der Präsentationsmedien, dem Einsatz von unterschiedlichen Medien, die vom Besucher zudem oft interaktiv zu nutzen sind, haben die einst dominante Stellung des Textmediums aufgehoben und das historische Objekt wieder in den Mittelpunkt der musealen Präsentation gerückt. Das Ausstellungsobjekt hat damit seine eigene mediale Selbstständigkeit zurückerlangt. Gleichzeitig fördern multiperspektivische narrative Struktur und pluralistische Kontextualisierung eine Erweiterung der Vielfalt an Dekodierungsvarianten der Ausstellungsobjekte, die im offenen diskursiven Raum durch unterschiedliche Kontextualisierungsmöglichkeiten kanalisiert werden. Hier zeigt sich erneut die Abkehr von den früheren Präsentationskonzepten, die noch heute etwa im Nationalmuseum zu finden sind. Nicht zuletzt definiert sich das Hauptstadtmuseum als ein regionales Zentralmuseum, dessen Aufgabe eben nicht die Konstruktion einer nationalen Kul-

⁶⁷³ Vgl. Jörn Rüsen 1989, a. a. O., S. 119.

turidentität, sondern die Wissens- und Geschichtsvermittlung mit regionalem Rahmen und internationalen Bezügen ist. In den einzelnen Ausstellungen werden regionale Kulturidentitäten präsentiert, deren Heterogenität sich von den im Nationalmuseum und Palastmuseum konstruierten nationalen Kulturidentitäten unterscheidet, insofern sie vor allem auf den Besonderheiten der lokalen kulturellen Gegebenheiten und dem individuellen Gedächtnis des einzelnen Besuchers basiert.

Diese Umstellung in der Schwerpunktsetzung bei Geschichtsausstellungen weg von der Vermittlung ideologisch-politischer Inhalte hin zu einer Wissens- und Besucherorientierung lässt sich mit dem Blick auf die gesellschaftliche Entwicklung Chinas der letzten Jahre erklären, der auch die Ausstellungsgestalter unterworfen sind.

Auslöser für diesen Mentalitätswandel dürften vor allem der wachsende Einfluss der privaten Sphäre auf das soziale Leben und zunehmende Machtansprüche der Individuen in der öffentlichen Sphäre sein. Symbolisch dafür steht die Neueröffnung des Hauptstadtmuseums mit seinem veränderten Präsentationskonzept. Die Erfolgsgeschichte des neuen Hauptstadtmuseums verdankt sich demnach einer Kursänderung, die auf eine aktive Teilnahme am gesellschaftlichen Entwicklungsprozess verweist. Mit der Neukonzeptionierung des Hauptstadtmuseums positionierte sich die Museumsdirektion damit auf der Seite einer neu entstehenden und zunehmend von privaten Akteuren dominierten gesellschaftlichen Öffentlichkeit und distanzierte sich gleichzeitig von den starren Strukturen des hegemonialen politischen Systems, ein Schritt, der dem Palastmuseum noch nicht zur Gänze gelungen ist. Die Frage nach dem Warum lässt sich mit den strukturellen, regionalen Umständen und Bedingungen beantworten: Die aus dem Zusammenwirken von privaten Unternehmern und einflussreichen sozialen Akteuren entstandene neue Öffentlichkeit ist auf regionaler und lokaler Ebene deutlich handlungsfähiger, als auf der staatlichen Ebene. Gegen lokale Aufsichtsinstanzen und lokale Behörden, deren Wirkungsmacht begrenzt ist, lassen sich die Interessen der neuen Öffentlichkeit leichter durchsetzen, als gegen übergeordnete mächtige staatliche Instanzen und Behörden. Handlungsfähige Öffentlichkeiten sind daher nicht zufällig zuerst in denjenigen Regionen und Metropolen entstanden, die über ein höheres gesellschaftliches und ökonomisches Entwicklungsniveau verfügen.

Die Tendenz der Entwicklung neuartiger musealer Konzepte, die mit der Abkehr von früheren Präsentations- und Vermittlungsstrategien einhergeht, setzt sich in den Privatmuseen fort. Anhand des Beispiels des Jianchuan „Museum Cluster“ wurde gezeigt, wie seine Ausstellungsgestalter eine Art Widerstandsdiskurs in den öffentlichen Geschichtsdiskurs einführen, indem sie gezielt diejenigen historischen Themen und Materialien geschichtskritisch behandeln, welche in der staatlich legitimierten Geschichtsdarstellung kaum (oder wenn, dann nur mythisch verschleiert) Berücksichtigung finden. In diesen Ausstellungen wird das gängige Geschichtsverständnis der Besucher bewusst problematisiert. Während viele bislang tabuisierte historische Themen in den Ausstellungen durch die Darstellung und Heraushebung von Einzelschicksalen historischer Akteure und deren individuellen Lebensgeschichten wahrheitsgemäß behandelt und lebensnah präsentiert werden, schaffen gerade derartige Strategien zur Betonung des Einzelnen und der Verminderung einer Darstellung des

Allgemeinen einen freien Interpretationsraum außerhalb der Reichweite der vorherrschenden diskursiven Ordnungen, die von den Ausstellungsgestaltern dabei geschickt instrumentalisiert werden, um die staatliche Zensur zu umgehen. Gleichzeitig erscheinen die, in den Geschichtspräsentationen bewusst bevorzugten historischen Informationen als wesentlich verlässlichere historische Fakten, die eine neue Perspektive auf die öffentlich vermittelte Geschichtsschreibung ermöglichen und die in früheren Geschichtspräsentationen dominierenden mythischen Darstellungen zurückdrängen. Dazu bedienen sich die Ausstellungen im „Museum Cluster“ der gleichen Strategie wie das Hauptstadtmuseum: Die Vermeidung generalisierender Aussagen und bewusste Zurücknahme eigener expliziter Deutungsangebote – die Dekodierung von Sinnzusammenhängen wird den Besuchern überlassen. Auf diese Weise wird versucht, den politischen Einschränkungen auszuweichen und die von den Ausstellungsgestaltern entwickelten alternativen Denksysteme in den öffentlichen Diskurs einzubringen. Im Falle des Jianchuan „Museum Cluster“ wird sich darüber hinaus noch weiterer Strategeme bedient; Tarnung, Täuschung, Verharmlosung und Selbstlegitimation bringen dabei komplexe museale Erscheinungen mit einem speziellen kulturellen Charakter hervor, wie er in seiner Ausprägung und Umsetzung einzigartig in der Volksrepublik ist.

Besonders deutlich zeigt sich dies in der Themenserie über den Antijapanischen Krieg. Auf der narrativen Ebene wurden in öffentlichen Diskursen bislang stark marginalisierte oder tabuisierte historische Elemente ins Zentrum der Ausstellung gestellt und dabei zugleich derart massenhaft präsentiert, dass, zumindest in den musealen Räumen, die Stellung des konventionellen Geschichtsverständnisses durch die Präsenz des neu konstruierten alternativen Geschichtsverständnisses deutlich geschwächt und relativiert wird. Die vorrangige Thematisierung individueller Schicksale fördert bewusst das aktive Mitdenken und Umdenken der Besucher mittels der erhöhten Komplexität und der daraus resultierenden Vielfalt der Dekodierungsmöglichkeiten der musealen Bedeutungen. Der hier praktizierte Ansatz eines historischen Pluralismus stellt die vorherrschenden hegemonialen diskursiven Ordnungen einer „eindimensionalen“ Geschichtsschreibung in Frage.⁶⁷⁴

Auf der funktionalen Ebene findet von Seiten der Ausstellungsgestalter die Bekräftigung einer sog. „stillschweigenden“ Haltung statt; den Besuchern wird suggeriert, dass außer der wahrheitsgetreuen Wiedergabe der historischen Vergangenheit keine weiteren Aussagen gemacht werden, während in der musealen Vermittlung tatsächlich zum einen die konventionellen musealen Darstellungen mit ihrem stark mythischem Charakter und mit ihrer politischen Aussage durch den Einsatz neuer semiotischer und rhetorischer Strategien entzaubert und entmachtet werden – was politisch gesehen einer Befürwortung und Unterstützung des Widerstandsdiskurs zu Gute kommt. Zum anderen wird die Verwendung des Gestaltungsmittels der Multiperspektivität zu einer kritischen Distanzierung vom traditionellen Geschichtsbild genutzt. Die Legitimität der bislang öffentlich vermittelten Geschichtsschreibung wird dekonstruiert, indem konkrete individuelle Erlebnisse und historische Belegstücke ihre eigene Geschichte

⁶⁷⁴ Die Mängel dieser linearen und „eindimensionalen“ Geschichtsnarration wurden von mehreren Wissenschaftlern, darunter auch Lowenthal, kritisiert. S. David Lowenthal 1985, a. a. O., S. 223.

erzählen und neue historische Tatsachen vermitteln, die sich nicht problemlos in das bestehende Bild der konventionellen Geschichtsdarstellung einfügen lassen. Im Rahmen der Ausstellungen wird anschließend eine neue, realitätsnahe historische Wirklichkeit rekonstruiert und repräsentiert. In diesem Sinne dienen sowohl die narrative Dimension als auch die funktionale Dimension der Stärkung der realen Dimension. Zu beachten ist dabei natürlich der Selbstzweck der Institution, der sich mit der Ausstellungskonstruktion erschließt, die in diesem Sinne der Durchsetzung des hier deklamierten Geschichtsverständnisses gegenüber der konventionellen historischen Narration dient. Hinter diesen Bestrebungen steht das Ideal einer neuen Geschichtsanschauung mit zukunftsorientiertem Charakter, einer Geschichtsanschauung, die auf einer wahrheitsorientierten historischen Überlieferung basiert und sich zugleich von jeder bewussten Verschleierung, Mythologisierung und Instrumentalisierung von Geschichte distanziert. Spätere Generationen, so impliziert es dieses Ideal, sollen aus den überlieferten, zuverlässigen historischen Informationen nützliche Erkenntnisse gewinnen und sie als objektive Referenz nehmen, um auf dieser Basis die Zukunft vernünftig zu gestalten. Das im „Museum Cluster“ vertretene Fortschrittsethos stützt sich auf eine Rekonstruktion der historischen Wirklichkeit, die zugleich als Argument im Widerstandsdiskurs verwendet wird, um mit der Problematisierung der konventionellen Geschichtsschreibung eine Destabilisierung des hegemonialen Ordnungssystems zu bewirken und alternative Denksysteme zu etablieren. In dieser Hinsicht vertritt das „Museum Cluster“ durchaus eine politische Haltung, die sich gegen den vorherrschenden kulturpolitischen Kurs wendet.⁶⁷⁵

Bei den Museen, die unter der Themenserie „Kulturrevolution“ stehen, wurde zumeist ein ähnliches Präsentationskonzept wie bei der zuletzt beschriebenen Themenserie über den Antijapanischen Krieg verwendet. Auf der narrativen Ebene der Ausstellungspräsentation haben die Ausstellungsmacher vor allem durch die sachliche Darstellung des ehemaligen Alltagslebens der gesellschaftlichen Individuen umfassende historische Themen über die Kulturrevolution behandelt und präsentiert, somit wird eine andere Art von aktuellem politischem Tabu gebrochen. Gleichzeitig ermutigen die Ausstellungsmacher durch die Konfrontation der Besucher mit vertrauten Gebrauchsgegenständen dazu, private Erinnerungen zu beleben, und damit aktiv am semiotischen Dekodierungsprozess teilzunehmen und anschließend multidimensionale Geschichtsbilder und pluralistische Wahrheitsvorstellungen zu konstruieren.⁶⁷⁶ Auf der funktionalen Ebene der Geschichtspräsentation verhalten die Ausstellungsmacher sich zwar scheinbar weiterhin zurückhaltend, in Wirklichkeit ermuntern sie die Besucher aber durch die Förderung von Polysemie der Ausstellungsobjekte mit ihrer individuellen musealen Wahrnehmung zu denjenigen Schlussfolgerungen mit pluralistischem oder widerständigem Charakter zu kommen, die von den Ausstellungsmachern beabsichtigt wurden. Somit spielen die narrative Dimension und die funktionale Dimension der musealen Präsentation hier auch eine dienende Rolle, beide dem Ziel der Stärkung der

⁶⁷⁵ Dieser Konflikt zwischen verschiedenen kulturpolitischen Richtungen, die eingeschlagen werden, kann auch als Konflikt zwischen verschiedenen kulturellen Diskursen und den hinter ihnen stehenden politischen Mächten begriffen werden. Vgl. Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. I. – *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt/M. 1977, übersetzt von Walter Seitter und Ulrich Raulf, S. 122f.

⁶⁷⁶ Vgl. Jörn Rüsen 1989, a. a. O., S. 116.

realen Dimension verpflichtet.

Als privates Museum genießt das Jianchuan „Museum Cluster“ eine deutlich höhere Unabhängigkeit und Handlungsfreiheit als staatliche Museen, zugleich untersteht es den Mechanismen der Marktwirtschaft. Hier muss es sich in der Konkurrenz mit anderen Kultur- und Freizeitangeboten behaupten, um die eigene Existenz zu sichern. Daraus resultiert eine zielgerichtete effektive Öffentlichkeitsarbeit, wie sie so in den staatlichen Museen noch nicht betrieben wird. Eine enge Kooperation mit Medien, Werbung und die Generierung von (Medien)Events zur Aufmerksamkeitssteigerung, auch die Serviceleistungen des Museums erscheinen ambitioniert und vielfältig. Das „Museum Cluster“ erinnert in gewissem Sinne an einen Freizeitpark mit Übernachtungsangeboten, Teehäusern und Restaurants; und tatsächlich wird das Museum teilweise kommerzialisiert, um seine Attraktivität für Besucher zu steigern. Zugleich werden die ökonomischen Ressourcen ausgebaut, die eine Weiterführung des noch un abgeschlossenen Museumsprojektes gewährleisten. Mit anderen Worten: Um überleben zu können, strebt man danach, sich sowohl die Gunst des Publikums, als auch die der Kulturinstanzen zu sichern.

Ohnehin lässt sich in der aktuellen Museumsszene Chinas eine Tendenz der schnellen Vermehrung und Etablierung von privaten Museen beobachten. Die in dieser Arbeit aufgestellte These eines Strukturwandels der chinesischen Öffentlichkeit liefert ein Deutungsangebot für dieses Phänomen: Es weist darauf hin, dass private Akteure bestrebt sind, ihren Geltungsbereich weiter auszubauen, nachdem es ihnen durch die Anhäufung von ökonomischen, sozialen und kulturellem Kapital gelungen ist, in die öffentliche Sphäre vorzudringen, wo sie ein stärkeres Mitspracherecht beanspruchen und eigene Meinungen bereits relativ uneingeschränkt äußern. Während die Akteure des Hauptstadt-museums in gewissem Sinne reformierend an dem Wandel der Museumsarbeit im Land mitwirken, erscheinen die Akteure der privaten Museen dagegen als Avantgarden oder Wegweiser, wobei sie diese Kursänderung durch ihre Bestrebungen nicht nur stark vorangetrieben, sondern womöglich sogar maßgeblich inspiriert haben. Hier wirken die sozialen Akteure demnach als Individuen, die neben einem starken sozialen und kulturellen Verantwortungsbewusstsein auch großen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Einfluss besitzen, mit dem sie sich zugleich politisch aktiv für eine umfassende Reformierung und Demokratisierung ihrer Region engagieren.⁶⁷⁷ Damit distanzieren sie sich gleichzeitig von dem bisherigen kulturpolitischen Kurs des Parteienstaates, der sich bislang gegen jegliche politische Dezentralisierungs- und Demokratisierungstendenzen zu wehren versucht. Somit leisten privaten Museen durch ihre Ausstellungsprojekte und ihr kulturelles Engagement einen Beitrag zum Strukturwandel der gesellschaftlichen Öffentlichkeit: Sie fordern öffentliche Rechte für die gesellschaftlichen Individuen und wirken an der Gestaltung einer funktionstüchtigen Zivilgesellschaft mit, wobei sie sich inzwischen zu Schauplätzen der aktuellen „Kulturkämpfe“ entwickelt haben.

⁶⁷⁷ Vgl. Habermas 1990, a. a. O., S. 121; nicht zuletzt können die privaten Akteure meistens auch schneller als die Machtorgane des Staates auf die aktuellen gesellschaftlichen Probleme reagieren und entsprechende Forderungen stellen. Vgl. Jürgen Habermas: Faktizität und Geltung - Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaates, Frankfurt/M. 1992, S. 460.

Folgende Schlussfolgerungen lassen sich aus den bisherigen Untersuchungen der ausgewählten Museumsbeispiele ziehen: In den aktuellen historischen Ausstellungen kann eine allgemeine Kursänderung des musealen Präsentationskonzeptes und der Öffentlichkeitsarbeit des Museums beobachtet werden. Diese Veränderungen führen auf einen tiefgehenden Diskurswandel der politischen Kultur zurück, der durch einen rasanten Strukturwandel der gesellschaftlichen Öffentlichkeit ausgelöst worden ist und der die aktuelle gesellschaftliche Entwicklung Chinas prägt. Mit Hilfe der Ausstellungsanalysen wurden neue Präsentationskonzepte aufgezeigt, derer sich die Museen in unterschiedlicher Weise und Ausprägung bedienen und die auf eine veränderte Beziehung zwischen den „Narrativ-Funktion-Real“-Dimensionen schließen lässt. So erfolgte eine Reduktion, wenn nicht sogar Vermeidung von hoch dramatisierten ästhetischen Aufmachungen und mythischen Darstellungen, wie sie in der konventionellen Geschichtsnarration der letzten Jahrzehnte häufig verwendet wurden, um die politisch-ideologische Funktion der Ausstellungen zu stärken und die vorherrschenden politischen Ordnungen zu legitimieren. Demgegenüber treten die Ausstellungsgestalter heute auf der narrativen und funktionalen Ebene zunehmend mit eigenen Aussagen und Deutungsvorgaben des in der Ausstellung Gezeigten zurück, mit der Folge, dass die früher stark vernachlässigte reale Ebene allmählich in den Vordergrund rückt. Indem historische Objektivität zum neuen Grundsatz der Ausstellungsgestaltung avanciert, werden immer mehr historische Themen, die noch vor wenigen Jahren eine politische und gesellschaftliche Tabuisierung erfuhren, ins Zentrum der historischen Aufarbeitung gestellt und über das Ausstellungsmedium an die Öffentlichkeit gebracht. Die Betonung der realen Dimension sollte dabei allerdings nicht als Selbstzweck der Museumsakteure aufgefasst werden; im Gegenteil: In der musealen Aufarbeitung spezifischer Geschichtsfelder wird die neu aufbereitete historische Narration von der früheren kulturpolitischen Ideologie und Mythologisierung befreit und der staatlich legitimierten Geschichtsschreibung als Widerstandsdiskurs entgegengesetzt. Die „realitätsnahe“ Darstellung der historischen Wirklichkeit erfüllt damit eine neue politische Funktion, die sich vom bisherigen Zweck von Museumsausstellungen – der Legitimation staatlicher Ordnung über die Geschichte – unterscheidet. Zugleich erfolgte eine Ausrichtung auf Publikums- und Besucherinteressen.

Die Kursänderung der musealen Praxis spiegelt zugleich das gewandelte Machtverhältnis zwischen der staatlich-administrativen Sphäre, der öffentlichen Sphäre und der privaten Sphäre der sozialen Akteure im Land wider. Der Handlungsraum, in dem die privaten Akteure (inter)agieren können, wurde ausgeweitet; inzwischen positionieren sich die privaten Akteure auch in der öffentlichen Sphäre, wo sie eine günstigere Machtposition für sich beanspruchen und den Geltungsbereich administrativer Behörden zuerst im regionalen Raum allmählich zurückdrängen. In Bezug auf die Museen lässt sich zugespitzt formulieren, dass der neue Kurs in der musealen Praxis sich an dem Interesse einer zukünftigen politischen Ordnung orientiert, die sich in Form einer demokratischen Zivilgesellschaft präsentieren könnte. Durch die aktive Mitwirkung der Museumsakteure an diesem Wandlungsprozess setzen sie sich für die Entstehung einer neuen Zivilgesellschaft ein und unterstützen die Etablierung einer umgestalteten gesellschaftlichen Öffentlichkeit Chinas, an der sich in zunehmendem

Maße relativ gleichberechtigte gesellschaftliche Akteure beteiligen.

In den im Rahmen dieser Arbeit durchgeführten Untersuchungen wurde mehrmals auf die aktuellen „Kulturkämpfe“ innerhalb der verschiedenen musealen Kontaktzonen verwiesen. Und diese beschränken sich nicht allein auf den regionalen Raum; auf nationaler Ebene gewähren sie einen Einblick in den gegenwärtigen gesellschaftlichen Strukturwandel, der einen kulturhistorischen Diskurs initiierte, an dem die Museen sich mit ihren Ausstellungsprojekten beteiligen, um einen Wandel voranzutreiben. Jedoch lassen sich auch auf internationaler Ebene derartige „Kulturkämpfe“ in musealen Kontaktzonen beobachten, die sich beständig weiter ausdehnen und auch einen transnationalen Kontext einbeziehen können.⁶⁷⁸

Der dynamische Struktur- und Diskurswandel ist demnach nicht allein auf Spannungsverhältnisse innerhalb der inländischen Gesellschaftsstruktur, sondern auch auf transnationale Interaktion und Kommunikation zurückzuführen. Indem verschiedene ausländische kulturelle Errungenschaften und gesellschaftliche Entwicklungsmodelle in dem Wandlungsprozess der chinesischen Kultur und Gesellschaft oft als Archetyp angesehen oder sogar als Vorbild nachgeahmt wurden, können diese gleichfalls als wichtiger Auslöser des Strukturwandels angesehen werden. Gerade die Entwicklungsgeschichte der Museumsinstitutionen in China zeigt sich als ein gutes Beispiel für das Ergebnis eines solchen transnationalen Wissenstransfers und Erfahrungsaustausches; immerhin ist das Museum als Kultureinrichtung erst durch ausländische Kulturschaffende in China eingeführt worden. Damit lassen sich die verschiedenen gegenwärtigen kulturellen Wandlungen vielleicht auch als historische Abschnitte eines langfristigen und umfassenden Globalisierungsprozesses begreifen, der unter neuen ökonomischen Konditionen weltweit eine Tendenz der Homogenisierung und Standardisierung aufweist.⁶⁷⁹ Andererseits gibt es in der aktuellen Museumspraxis Chinas Anstrengungen, durch Betonung der eigenen, speziellen, kulturellen Eigenschaften und Traditionen, eine nationale kulturelle Identität zu konstruieren, die sich zwangsläufig von den anderen „fremden“ kulturellen Gegebenheiten unterscheiden muss, um dem Einfluss der Globalisierungstendenz strategischen Widerstand entgegenzusetzen und die Stabilität des bestehenden Ordnungssystems des Nationalstaates zu sichern. Während Museumseinrichtungen um einen internationalen Austausch bestrebt sind, versucht man in den Ausstellungen zugleich aber oft eine nationale Identität herauszustellen oder zu konstruieren. Gerade in der musealen Praxis kann das Spannungsfeld der Nationalisierung, Internationalisierung und Globalisierung nachvollzogen werden; der Einfluss der Globalisierungstendenz und der Druck, der dadurch auf die nationale Machtstruktur ausgeübt wird, erfährt im musealen Raum eine Veranschaulichung.⁶⁸⁰ Allerdings bleibt es meistens bei einem Versuch der nationalen Identitätsbildung in musealen Räumen, da es oft nicht gelingt, die betreffenden kulturellen Gegebenheiten wirklichkeitsgetreu und lückenlos darzustellen, denn „*The per-*

⁶⁷⁸ Vgl. Clifford, a. a. O., S. 214f.

⁶⁷⁹ Vgl. ebd., S. 8f.; vgl. Stefan Kramer 2006a, a. a. O., S. 7.

⁶⁸⁰ Das interkulturelle Spannungsverhältnis, das durch die beiden Prozesse der Internationalisierung und Globalisierung ausgelöst worden ist, kann nicht nur auf transnationaler Ebene beobachtet werden, sondern ebenso innerhalb verschiedener nationaler und lokaler Systeme. Vgl. Stefan Kramer, *Władza i tożsamość* (Körper und Differenz), in: Andrzej Gwozdź (Hrsg.): *Media ciała mamieć. o współczesnych tożsamościach kulturowych* (Medien, Körper, Gedächtnis. Über zeitgenössische Kulturidentitäten), Warschau 2006, S. 88f.

*formance of culture involves processes of identification and antagonism that cannot be fully contained, that overflow national and transnational structures.*⁶⁸¹ Die dort artifiziellen Strukturen der nationalen und transnationalen Kontexte sind nicht in der Lage, die Kulturdomäne in ihrer Gänze zu umfassen, allein deren Komplexität und Pluralität macht ein Gelingen unmöglich. Auch werden die reale und narrative Dimension der musealen Präsentation bei der Konstruktion und Darstellung einer nationalen kulturellen Identität oft durch die übermäßige Betonung der politisch motivierten, funktionalen Dimension geschwächt. Hier zeigt sich, wie stark die lokalen und nationalen kulturellen Gegebenheiten bislang von den transnationalen und globalen Einflüssen geleitet worden sind und welche wichtige Rolle der transnationale Kontext beim Wandel der lokalen gesellschaftlichen Struktur, der interkulturellen Diskurse und der musealen Präsentationskonzepte gespielt hat. Obwohl kulturelle und historische Gegebenheiten zum Thema der ausländischen Akteure und Einflüsse in der jeweiligen behandelten musealen Kontaktzone ebenfalls im Rahmen dieser Forschungsarbeit untersucht wurden, führt eine weitergehende Bearbeitung dieses Themenfeldes jedoch über die zentrale Fragestellung dieser Arbeit hinaus. Dennoch darf diese Dimension bei der Untersuchung der Museumskultur Chinas und deren Wandlungsprozessen nicht völlig aus den Augen verloren werden. Eine Analyse der chinesischen musealen Praxis und Kultur auf transnationaler oder globaler Ebene steht noch aus und soll durch künftige Forschungsarbeiten ergänzt werden.

⁶⁸¹ Clifford, a. a. O., S. 9.

Literaturverzeichnis

- ANDERSON, Benedict: Die Erfindung der Nation – Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, Erweiterte Neuausgabe, Frankfurt/M. 1996.
- ASSMANN, Aleida/Assmann, Aleida: *Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis*, in: Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt, Siegfried Weischenberg (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, Opladen 1994, S. 114–140.
- ASSMANN, Aleida: *Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien*, in: Kurt Wettengl (Hrsg.): Das Gedächtnis der Kunst – Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart, Frankfurt/M. 2000, S. 21–27.
- Aleida Assmann 2006a: ASSMANN, Aleida: Soziales und kollektives Gedächtnis. Vortrag zu „Kulturelles Gedächtnis. China zwischen Vergangenheit und Zukunft. Internationale Konferenz zum künstlerischen und politischen Umgang mit der eigenen Geschichte in China“ im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 24. bis 26. März 2006.
- Aleida Assmann 2006b: ASSMANN, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 2006.
- ASSMANN, Aleida: *Aufmerksamkeit im Medienwandel*, in: Christina Lechtermann, Kirsten Wagner, Horst Wenzel (Hrsg.): Möglichkeitsräume: Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung, Berlin 2007, S. 209–227.
- ASSMANN, Jan/Assmann, Aleida: *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in: Jan Assmann, Tonio Hölscher (Hrsg.): Kultur und Gedächtnis, Frankfurt/M. 1988, S. 9–15.
- ASSMANN, Jan: Das kulturelle Gedächtnis, Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1997.
- BAECKER, Dirk: *Wozu Kultur?* Berlin 2000.
- BAL, Mieke: *Kulturanalyse*, Frankfurt/M. 2006.
- BARKAN, Lenore: *Patterns of power: forty years of elite politics in a Chinese county*, in: Joseph W. Esherick, Mary Backus Rankin (Hrsg.): Chinese Local Elites and Patterns of Dominance, Berkeley: University of California Press 1990, S. 209–215.
- BARMÉ, Geremie: *History for the Masses*, in: Jonathan Unger (Hrsg.): Using the Past to Serve the Present: Historiography and Politics in Contemporary China. Armonk, NY: ME Sharpe, 1993, S. 260–286.
- BARTKE, Wolfgang: *Who's Who in the People's Republic of China*, Hamburg 1981.
- BARTHES, Roland: *Mythen des Alltags*, (Deutsch von Helmut Scheffel), Frankfurt/M. 1964.
- BARTHES, Roland: *Rhetorik des Bildes (1964)*, in: W. Kemp (Hrsg.): Theorie der Photographie III. 1945–1980, München 1983, S. 138–149.
- BARTHES, Roland: *Die Sprache der Mode*, Frankfurt/M. 1985.
- BARTHES, Roland: *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/M. 1988.
- BARTHES, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn - Kritische Essays 3*, Frankfurt/M. 1990.
- BASTID, Marianne: *Educational Reform in Early 20th-Century China*, trans. Paul J. Bailey, Ann Arbor, University of Michigan 1988.
- BASTID-BRUGUIÈRE, Marianne: *Official conceptions of imperial authority at the end of the Qing dynasty*, in: Stuart Schram (Hrsg.): Foundations and Limits of State Power in China, London, Hong Kong: School of Oriental and African Studies and Chinese University of Hong Kong 1987,

S. 147–185.

BAUR, Joachim: *Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands*, in: Joachim Baur (Hrsg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, S. 15–48.

BAUR 2010: BAUR, Joachim (Hrsg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010.

BÄUMLER, Christine: *Bildung und Unterhaltung im Museum. Das museale Selbstbild im Wandel*, Münster 2004.

Beijing Bowuguan Xuehui 北京博物馆学会 (*Beijing Society of Museums*) (Hrsg.): *Beijing Bowuguan Nianjian, 1912–1987* 北京博物馆年鉴 1912–1987 (*The Yearbook of Beijing Museums, 1912–1987*), Peking: *Beijing Yanshan Chubanshe* 1989.

BEIER-DE HANN, Rosmarie (Hrsg.): *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*, Frankfurt, New York: Campus 2000.

BEIL, Christine: *Der ausgestellte Krieg. Präsentationen des Ersten Weltkriegs 1914–1939*, Tübingen 2004.

BENEWICK, Robert: *Icons of Power: Mao Zedong and the Cultural Revolution*, in: Harriet Evans, Stephanie Donald (Hrsg.): *Picturing Power in the People's Republic of China – Posters of the Cultural Revolution*, Lanham, Maryland 1999, S. 123–138.

BENJAMIN, Walter: *Goethes Wahlverwandtschaften*, in: Siegfried Unseld (Hrsg.): *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt/M. 1961, S. 70–147.

BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit – Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt/M. 1966.

BENJAMIN, Walter: *Illuminationen*, Frankfurt/M. 1977,

BENJAMIN, Walter: *Kleine Geschichte der Photographie*, in: ders.: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt/M. 2002.

Tony Bennett: *Museum and the People*, in: Robert Lumley (Hrsg.): *The Museum Time Machine: Putting Cultures on Display*, London 1988, S. 63–85.

BENNETT, Tony: *The Birth of the Museum. History, Politics, Theory*, London: Routledge 1995.

BERGÈRE, Marie-Claire: *The Golden Age of the Chinese Bourgeoisie, 1911–1937*. Trans. By Janet Lloyd, Cambridge: Cambridge University Press 1989.

BHABHA, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*, Deutsche Übersetzer: Michael Schiffmann, Jürgen Freudl, Tübingen 2000.

BICKERS, A. Robert/ Wasserstrom, N. Jeffrey: *Shanghai's "Dogs and Chinese Not Admitted" Sign: Legend, History and Contemporary Symbol*, in: *The China Quarterly*, Vol. 142, Cambridge: Cambridge University Press (June) 1995, S. 444–466.

BOGEN, Steffen: *Einführung in die Bildsemiotik*, Manuskript des Vortrags im Rahmen der Ringvorlesung „Konzepte der Literatur- und Medientheorie“ im Wintersemester 1999/2000, Universität Konstanz.

BÖHME, Gernot: *Theorie des Bildes*, München 1999.

BÖHME, Gernot: *Asthetik, Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001.

BORRIES, Bodo von: *Geschichtsdidaktik am Ende des 20. Jahrhunderts. Eine Bestandaufnahme zum Spannungsfeld zwischen Geschichtsunterricht und Geschichtspolitik*, in: Hans-Jürgen Pandel: Gerhard Schneider (Hrsg.): *Wie weiter? Zur Zukunft des Geschichtsunterrichts*, Schwalbach 2001,

S. 7–32.

BOURKE, Joanne: *Introduction 'Remembering' War*, in: *Journal of Contemporary History*, Vol. 39, Nr. 4, Okt. 2004, S. 473–485.

BRANDT, Ahasver von: *Werkzeug des Historikers. Eine Einführung in die Historische Wissenschaft*, Stuttgart, Berlin, Köln 1996.

BUSCHMANN, Heike: *Geschichten im Raum, Erzähltheorie als Museumsanalyse*, in: Joachim Baur (Hrsg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, S. 149–170.

BRAUERHOCH, Frank-Olaf: *Das Museum und die Stadt*, Münster 1993.

BUSCHMANN, Heike: *Geschichten im Raum, Erzähltheorie als Museumsanalyse*, in: Joachim Baur (Hrsg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, S. 149–170.

CERTEAU, Michel de: *Die Geschichte, Wissenschaft und Fiktion*, in: Georg. Schmid (Hrsg.): *Die Zeichen der Historie*, Wien, Köln 1986, S. 29–49

CHAMBERLAIN, Heath B.: *On the Search for Civil Society in China*, in: *Modern China*, Vol. 19, Nr. 2 (April) 1993, S. 199–215.

CHAN, Alfred L. / NESBITT-LARKING, Paul: *Critical Citizenship and Civil Society in Contemporary China*, in: *Canadian Journal of Political Science*, Vol. 28, Nr. 2, 1995, S. 293–309.

CHANG, Hao: *Liang Ch'i-ch'ao and Intellectual Transition in China*, Cambridge: Harvard University Press 1971.

CHEN Boda: *Wei Shenme Yao Pingfan? 为什么要平反? (Why is Rehabilitation Necessary)*, in: Luo Jicai (罗吉彩): *Zhonggong Wenge Hou de Fan'an Kuangfeng 中共文革后的翻案狂风 (The Communist Party's Fierce Wind of Rehabilitation After the Cultural Revolution)*, Taipei: *Youshi Wenhua Shiye Gongsi* 1983.

CHENG Yi: *Meine Vorschläge zu den Prinzipien der Erstellung von Partei- und „Staats“geschichten*, in: *Lishi Jiaoxue 历史教学 (Geschichtsdidaktik)*, Tianjin Nr. 6, 1959, S. 7ff.

CHIROT, Daniel: *What happened in Eastern Europe in 1989?* in: Jeffrey N. Wasserstrom, Elizabeth J. Perry (Hrsg.): *Popular Protest and Political Culture in Modern China: Learning from 1989*, Boulder, CO: Westview 1992, S. 215–243.

CHOW, Tse-Tung: *The May Fourth Movement*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1960.

CHU, Samuel C.: *Reformer in Modern China: Chang Chien, 1853–1926*, New York: Columbia University, 1965.

CLIFFORD, S. James: *Routes – Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge Mass. , London: Harvard University Press, 1997.

COHEN, Paul A.: *Remembering and Forgetting: National Humiliation in Twentieth-Century China*, in: *Twentieth-Century China* 27, Nr. 2 (April) 2002, S. 1–39.

CONFINO, Alon: *Collective Memory and Cultural History: Problems of Method*, in: *The American Historical Review*, Vol. 102, Nr. 5, Dez. 1997, S. 1386–1403.

CONN, Steven: *Museums and American Intellectual Life, 1876–1926*, Chicago: University of Chicago Press 1998

COOKE, Johnson L.: *Shanghai from Market Town to Treaty Port, 1074–1858*, Stanford: Stanford University Press 1995.

CROUWEL, Wim: *He who loves art has no reason to fear it but ...*, in: Rob van Zoest (Hrsg.): *Generators of Culture – The Museum as a Stage*, Amsterdam: AHA Books, 1989, S. 95–100.

- CROW, Carl: Handbook for China. Hong Kong: Kelly and Walsh Limited. 1933.
- CUI Haidong (崔海东): *Shoudu bowuguan xinguan sheji zongjie* 首都博物馆新馆设计总结(Eine Zusammenfassung der Designs im neuen Hauptstadtmuseum), in: *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆 (Hauptstadtmuseum) (Hrsg.): *Shoudu Bowuguan Congkan* 首都博物馆丛刊 (Hauptstadtmuseumsjournal), Nr. 19–20, 2005–2006, Peking: *Beijing Yanshan Chubanshe* 2006, S. 42–47.
- DABRINGHAUS Sabine: Geschichte Chinas, 1279–1949, München 2006.
- DECH, Uwe Christian: Sehenlernen im Museum – Ein Konzept zur Wahrnehmung und Präsentation von Exponaten, Bielefeld 2003
- DENG Xiaoping: *Deng Xiaoping Wenxuan* 邓小平文选 (*Selected Writings of Deng Xiaoping* 1975–1982), Hongkong: *Sanlian Shudian* 1983.
- DENNERT, Dorothee/ Wersche, Helena von: *Direkte Kommunikation mit dem Besucher – Struktur und Aufgaben eines Besucherdienstes*, in: Bernd Günter, Hartmut John (Hrsg.): Besucher zu Stammgästen machen! Neue und kreative Wege zur Besucherbindung, Tagungsband zur gleichnamigen Veranstaltung des Fortbildungszentrums Abtei Brauweiler/Rheinisches Archiv- und Museumsamt, Bielefeld 2000, S. 54–63.
- DENTON, Kirk A.: *Museums, Memorial Sites and Exhibitionary Culture in the People's Republic of China*, in: *The China Quarterly*, Vol. 183, Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 565–586.
- DENTON, Kirk A.: *Heroic Resistance and Victims of Atrocity: Negotiating the Memory of Japanese Imperialism in Chinese Museums*, in: *Japan Focus*, posted Oct. 17, 2007.
- DICKENSON, J. P.: *Nostalgia for a Gilded Past? Museums in Minas Gerais, Brazil*, in: Flora Edouways S. Kaplan (Hrsg.): *Museums and the Making of "Ourselves": The Role of Objects in National Identity*, London, New York: Leicester University Press 1994, S. 221–245.
- DING, X. L.: *The Decline of Communism in China: Legitimacy Crisis, 1977–1989*, Cambridge: Cambridge University Press 1994.
- DIRLIK, Arif: *Chinese Historians and the Marxist Concept of Capitalism: A Critical Examination*, in: *Modern China*, Vol. 8, Nr. 1. (Jan.) 1982, S. 105–132.
- DOMES, Jürgen: *Vertagte Revolution. Die Politik der Kuomintang in China 1923–1937*, Berlin 1969.
- DOMES, Jürgen: *Politische Soziologie der Volksrepublik China*, Wiesbaden 1980.
- DROYSEN, Gustav: *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*, München 1958.
- DU Ying (杜莹): *Qian Tan Zhenghe Yingxiao Chuanbo Guannian xia Shoudu Bowuguan de Yuning* 浅谈整合营销传播观念下首都博物馆的运营 (Eine prägnante Schilderung über den Betrieb des Hauptstadtmuseums unter der Idee der medialen Vermittlung durch das sog. Integrated Marketing), in: *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆 (Hauptstadtmuseum) (Hrsg.): *Xiandai Bowuguan Guanli de Lilun Yu Shijian* 现代博物馆管理的理论与实践 (Die Theorien und Praxis der Verwaltung eines modernen Museums), Peking: *Beijing Chubanshe* 2007, S. 201–214.
- Duan Yong (段勇): *Guwu chenlie suo de xingshuai jiqi lishi diwei shuping* 古物陈列所的兴衰及其历史地位述评 (The Rise and Fall of The Gallery of Ancient Relics (Guwu Chenliesuo) and a Discussion of Its Historical Position), in: *Gugong Bowuyuan yuankan* 故宫博物院院刊(Palace Museum Journal), Peking 2004, Nr. 5 All of Number 115, S. 14–39.
- DUARA, Prasenjit: *Culture, Power, and the State: North China Villages, 1900–1942*, Stanford:

- Stanford University Press 1988.
- DUARA, Prasenjit: *De-Constructing the Chinese Nation*, in: Australian Journal of Chinese Affairs, Nr. 30, July 1993, S. 1–26.
- DUBIN, Steven C.: *Displays of Power. Memory and Amnesia in the American Museum*, New York, London: New York University Press 1999.
- DUBIN, Steven C.: *Incivilities in civil(-ized) places: "Culture wars" in comparative perspective*, in: Sharon Macdonald (Hrsg.): *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Blackwell 2006, S. 477–493.
- DUNCAN, Carol/ Wallach, Alan: *The Universal survey museums*, in: Art History, Vol. 3, 1980, Nr. 4, S. 448–469.
- EASTMAN, Lloyd E.: *The Abortive Revolution. China und Nationalist Rule, 1927–1937*, Cambridge, Mass. 1974.
- ECO, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. Autorisierte dt. Ausg., 8., unveränd. Aufl./ dt. von Jürgen Trabant, München 1994.
- EDMONDS Jr., Clifford: *The Politics of Historiography: Jian Bozan's Historicism*, in: Merle Goldman, Timothy Cheek, Carol Lee Hamrin (Hrsg.): *China's Intellectuals and the State: In Search of a New Relationship*, Cambridge, Mass, London: The Council on East Asian Studies, Harvard University, 1987, S. 69–85.
- ENGELS, Friedrich: *Dialektik der Natur*, in: Karl Marx, Friedrich Engels: *Werke*, Band 20. Berlin/DDR. 1962, S. 305–570.
- ERLING, Johnny: *China KP gängelt die Jugend*, in: Die Welt, Berlin 02. März 2006, S. 7.
- ERNST, Peter: *Pragmalinguistik: Grundlagen, Anwendungen, Probleme*, Berlin 2002.
- ERNST, Wolfgang: *Entstellung der Historie? – Museale Spuren(t)sicherung zwischen déjà vu und Wahrnehmungsschock*, in: Jörn Rüsen, Wolfgang Ernst, Heinrich Theodor Grütter (Hrsg.): *Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen*, Pfaffenweiler 1988, S. 21–35.
- EYO, Ekpo: *Repatriation of Cultural Heritage: The African Experience*, in: Flora Edouways. S. Kaplan (Hrsg.): *Museums and the Making of "Ourselves": The Role of Objects in National Identity*, London, New York: Leicester University Press 1994, S. 330–350.
- FAIRBANK, John King.: *Tributary Trade and China's Relations with the West*, in: The Far Eastern Quarterly, Vol. 1, 1942 Nr. 2, S. 129–149.
- FALK, John/ Dierking, Lynn/ Adams, Marianna: *Living in a learning society: museums and free-choice learning*, in: Sharon Macdonald (Hrsg.): *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Blackwell 2006, S. 323–339.
- FAN Jianchuan (樊建川): *Yi Ge Ren de Kangzhan 一个人的抗战 (Der Verteidigungskrieg einer einzigen Person)*, Peking: *Zhongguo Duiwai Fanyi Chuban Gongsì* 2000.
- FAN Jianchuan (樊建川) (Hrsg.): *Kangfu 抗俘 (Widerstand leistender Kriegsgefangener)*, Peking: *Zhongguo Duiwai Fanyi Chubangongsì* 2006.
- FAN Jianchuan (樊建川): *Vorwort*, in: Shi Yonggang (师永刚), Liu Qiongiong (刘琼雄) (Hrsg.): *Guoren Dao Ci, Ditou Zhijing 国人到此 低头致敬 (An diesem ort muss jeder Staatsbürger Kopf senken und eigene Hochachtung zeigen)*, Peking: *Xinxing Chubanshe* 2008, S. 13–19.
- FAN Jianchuan (樊建川) (Hrsg.): *Museumskatalog: Jianchuan Bowuguan Juluo 建川博物馆聚落 (Jianchuan Museum Cluster)*, nicht öffentlich publiziert.
- FEHR, Michael: *Aufklärung oder Verklärung*, in: Jörn Rüsen, Wolfgang Ernst, Heinrich Theodor Grütter (Hrsg.): *Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen*, Pfaffenweiler 1988,

S. 110–123.

FEHR, Michael: *Zur Konstruktion von Geschichte mit dem Museum – fünf Thesen*, in: Martina Padberg, Martin Schmidt (Hrsg.): *Die Magie der Geschichte - Geschichtskultur und Museum*, Bielefeld 2010, S. 39–52.

FEWSMITH, Joseph: *From guild to interest group: the transformation of public and private in late Qing China*, in: *Comparative Studies in Society and History* 25, Nr. 4. 1983, S. 617–640.

FLEIB, Jürgen/ Höllinger, Franz/ Kuzmics, Helmut: *Nationalstolz zwischen Patriotismus und Nationalismus? Empirisch-methodologische Analysen und Reflexionen am Beispiel des International Social Survey Programme 2003 „National Identity“*, in: *Berliner Journal für Soziologie* 19 (3), 2009, S. 409–434.

FLUSSER, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie*, in: Hubertus von Amelunxen (Hrsg.): *Theorie der Fotografie IV*, München 2000, S. 49–64.

FLÜGEL, Katharina: *Einführung in die Museologie*, Darmstadt 2005.

FOUCAULT, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M. 1973

FOUCAULT, Michel: *Dispositive der Macht*, Berlin 1976.

FOUCAULT, Michel: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. I. – *Der Wille zum Wissen*, übersetzt von Walter Seitter und Ulrich Raulf, Frankfurt/M. 1977.

FOUCAULT, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt/M. 2003.

FOULKES, A. Peter: *Literature and Propaganda*, Methuen, London und New York 1983.

FRANZKE, Jürgen: *Sakral und schockierend – Die Darstellung historischer Wirklichkeit im Museum*, in: Jörn Rüsen, Wolfgang Ernst, Heinrich Theodor Grütter (Hrsg.): *Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen*, Pfaffenweiler 1988, S. 69–81.

FYFE, Gordon: *Sociology and the social aspects of museums*, in: Sharon Macdonald (Hrsg.): *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Blackwell 2006, S. 33–49.

GENETTE, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/M. 1993.

GERHARDS, Jürgen: *Diskursive versus liberale Öffentlichkeit, Eine empirische Auseinandersetzung mit Jürgen Habermas*, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 49, 1997, S. 1–34.

GIEBELHAUS, Michaela (Hrsg.): *The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts*, Manchester 2003.

GLAHN, Richard. von: *Municipal reform and urban social conflict in late Ming Jiangnan*, in: *The Journal of Asian Studies*, 50, 2(May) 1991, S. 280–307.

GOEPPER, Roger: *Chinesische Malerei – Die ältere Tradition*, Stuttgart 1978.

GODAU, Sigrid: *Inszenierung oder Rekonstruktion? Zur Darstellung von Geschichte im Museum*, in: Michael Fehr, Stefan Grohé (Hrsg.): *Geschichte Bild Museum: Zur Darstellung von Geschichte im Museum*. Köln 1989, S. 194–211.

GOLD, Thomas B.: *The resurgence of civil society in China*, in: *Journal of Democracy*, Washington DC. Vol. 1, Nr. 1, 1990, S. 18–31.

GOLDMAN, Merle: *The Role of History in Party Struggle, 1962–4*, in: *The China Quarterly*, Nr. 51, (July–September) Cambridge: Cambridge University Press 1972, S. 500–519.

GOLDMAN, Merle/ Cheek, Timoty/ Hamrin, Carol Lee (Hrsg.): *China's Intellectuals and the State: In Search of a New Relationship*, Cambridge, Mass, London: The Council on East Asian Studies, Harvard University, 1987.

GOLDMAN, Merle/ Link, Perry/ Wei, Su: *China's Intellectuals in the Deng Era: Loss of Identity*

- with the State, in: Lowell Dittmer, Samuel S. Kim (Hrsg.): *China's Quest for National Identity*, New York: Cornell University Press 1993, S. 125–153.
- GRABES, Herbert/ Sichert, Margit: *Literaturgeschichten als Instrumente literarischer Kanonbildung und nationaler Identitätsbildung*, in: Günter Oesterle (Hrsg.): *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen: Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Göttingen 2005, S. 377–404.
- GROYS, Boris: *The struggle against the museums; or, the display of art in totalitarian space*, in: Dainal J. Sherman und Irit Rogoff (Hrsg.): *Museum Culture: Histories, Discourse, Spectacles*, Minneapolis 1994.
- Gugong Bowuyuan* 故宫博物院 (Palastmuseum) (Hrsg.): *Gugong Bowuyuan Bashi Nian* 故宫博物院八十年 (Die 80-jährige Chronologie des Palastmuseums), Peking: *Zijingcheng Chubanshe* 2005.
- Gugong Bowuyuan* 故宫博物院 (Palastmuseum) (Hrsg.): *You Gugong Zizhu Shouce* 游故宫自助手册 (Handbuch für die Besichtigung des Palastmuseums), Peking: *Zijin Cheng Chubanshe* 2006.
- GUI Dizi (桂第子) (Redaktion und Übersetzung vom klassischen Chinesisch): *Xuanhe Shupu* 宣和书谱 (Der Sammlungskatalog zur Kalligraphie von Xuanhe), Changsha: *Hunan Meishu Chubanshe* 1999.
- GÜNTER, Bernd/ John, Hartmut (Hrsg.): *Besucher zu Stammgästen machen! Neue und kreative Wege zur Besucherbindung*, Tagungsband zur gleichnamigen Veranstaltung des Fortbildungszentrums Abtei Brauweiler/Rheinisches Archiv- und Museumsamt, Bielefeld 2000.
- Guojia wenwenju* 国家文物局 (Das Amt für Kulturgegenstand- und Kulturdenkmalschutz) (Hrsg.): *Huiyi Wang Yeqiu* 回忆王冶秋 (*Remembering Wang Yeqiu*), Peking: *Wenwu chubanshe* 1995.
- HABERMAS, Jürgen: *Öffentlichkeit*. Stichwort in: E. Fraenkel u. K. D. Bracher (Hrsg.): *Lexikon „Staat und Politik“*, Frankfurt/M. 1957, S. 220ff.
- HABERMAS, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt/M. 1985.
- HABERMAS, Jürgen: *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Trans. By Thomas Burger, Cambridge, MA: MIT Press 1989.
- HABERMAS, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit - Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1990.
- HABERMAS, Jürgen: *Faktizität und Geltung - Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaates*, Frankfurt/M. 1992.
- HAMLISH, Tamara: *Preserving the Palace: Museums and the Making of Nationalism(s) in Twentieth-Century China*, in: *Museum Anthropology*, 19, Nr. 2, 1995, S. 20–30.
- HALBWACHS, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt/M. 1985.
- HALBWACHS, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt/M. 1991.
- HALL, Stuart: *Cultural Identity and Diaspora*, in: Jonathan Rutherford (Hrsg.): *Identity. Community, Culture, Difference*, London: Lawrence and Wishart 1990, S. 222–237.
- HALL, Stuart: *Rassismus und kulturelle Identität*, Hamburg 1994.
- HALL, Stuart: *Ideologie, Identität, Repräsentation*, *Ausgewählte Schriften* 4, Hamburg 2004.
- HAN Yong (韩永)/ Zhu Kai (朱锴): *Shi Xi Bowuguan de Fazhan yu Shichang Yingxiao* 试析博物馆的发展与市场营销 (Ein Analyseversuch der Museumsentwicklung und des Marketing), in: *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆 (Hauptstadtmuseum) (Hrsg.): *Xiandai Bowuguan Guanli de Lilun Yu Shijian* 现代博物馆管理的理论与实践 (Die Theorien und Praxis der Verwaltung eines mo-

- dernen Museums), Peking: *Beijing Chubanshe* 2007, S. 125–139.
- HARRISON, James P.: *Chinese Communist Interpretations of the Chinese Peasant Wars*, in: Albert Feuerwerker (Hrsg.): *History in Communist China*, Cambridge: Mass./ London, M. I. T. Press 1968.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Frankfurt/M. 1972.
- HEIN, Hilde S.: *The Museum in Transition. A Philosophical Perspective*. Washington/London 2000.
- Severin Heinisch 1988a: HEINISCH, Severin: *Objekt und Struktur – Über die Ausstellung als einen Ort der Sprache*, in: Jörn Rüsen, Wolfgang Ernst, Heinrich Theodor Grütter (Hrsg.): *Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen*, Pfaffenweiler 1988, S. 82–87.
- Severin Heinisch 1988b: HEINISCH, Severin: *Ausstellungen als Institution (post-)historischer Erfahrung*, in: *Zeitgeschichte* Heft 8, Mai 1988, S. 337–342.
- HENSE, Heide: *Das Museum als gesellschaftlicher Lernort. Aspekte einer pädagogischen Neubestimmung*. Aus dem Nachlass Hrsg. Von Gerd Koch und Angelika Schmidt. Frankfurt/M. 1985.
- HERBST, Wolfgang: *Die Aufgaben der Geschichtsmuseen der DDR in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft: ein Beitrag zur ideologischen Wirksamkeit der sozialistischen Geschichtsmuseen*. Berlin, Institut für Gesellschaftswissenschaften, Diss. 1971.
- HERBST, Wolfgang/ Levykin, K.G.: *Museologie. Theoretische Grundlagen und Methodik in den Geschichtsmuseen*, Berlin 1988.
- HESS, Daniel: *Kulturgeschichte im Germanischen Nationalmuseum*, in: Martina Padberg, Martin Schmidt (Hrsg.): *Die Magie der Geschichte - Geschichtskultur und Museum*, Bielefeld 2010, S. 137–150.
- Eric Hobsbawm 1983: HOBSBAWM, Eric /Ranger, Terence (Hrsg.): *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press 1983.
- Eric Hobsbawm 1983a: HOBSBAWM, Eric: *Introduction: Inventing Traditions*, in: ders., Terence Ranger (Hrsg.): *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press 1983, S. 1–14.
- Eric Hobsbawm 1983b: HOBSBAWM, Eric: *Mass-Producing Traditions: Europe, 1870–1914*, in: ders., Terence Ranger (Hrsg.): *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press 1983. S. 263–307.
- HOCHREITER, Walter: *Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800–1914*, Darmstadt 1994.
- HOELSCHER, Steven: *Heritage*, in: Sharon Macdonald (Hrsg.): *A Companion to Museum Studies*, Malden/Oxford: Blackwell 2006, S. 198–218.
- HOFFMANN, Detlev: *Lasst Objekte sprechen*, in: Ellen Spickernagel, Brigitte Walbe (Hrsg.): *Das Museum: Lernort kontra Musentempel*. Gießen 1976, S. 101–120.
- HOMBERGER, Dietrich: *Sachwörterbuch zur Sprachwissenschaft*, Stuttgart 2000.
- HOOPER-Greenhill, Eilean: *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London, New York 2000.
- HU Hua: *Zenyang Jiangshu Zhongguo Xin Minzhu-zhuyi Gemingshi 怎样讲述中国新民主主义革命史 (How to Lecture on the History of the New Democratic Revolution)*, in: *Xin Jianshe 新建设 (New Construction)*, Peking 1953, Nr. 1,
- HU Jintao (胡锦涛): *Zai Quandang Dali Hongyang Qiuzhen Wushi Jingshen, Daxing Qiuzhen Wushi zhi Feng 在全党大力弘扬求真务实精神, 大兴求真务实之风 (2004年1月12日)*

(Innerhalb der ganzen Partei den wahrheitssuchenden und sachlichen Geist kräftig zu fördern, dem wahrheitssuchenden und sachlichen Ambiente einen kräftigen Impuls zu geben. Die Rede am 12.01.2004), in: *Zhonggong Zhongyang Wenxian Yanjiushi* 中共中央文献研究室 (Das Büro für die Dokumentationsforschung des Zentralkomitees der KPCh) (Hrsg.): *Shiliu-da yilai Zhongyao Wenxian Xuanbian* 十六大以来重要文献选编 (上) (Die ausgewählten wichtigen Dokumente seit dem 16. Parteitag der KPCh) Vol. 1, Peking: *Zhongyang Wenxian Chubanshe* 2005.

HU Jintao (胡锦涛): *Zai Zhongyang Renkou Ziyuan Huanjing Gongzuo Zuotanhui shang de Jianghua* 在中央人口资源环境工作座谈会上的讲话 (2004年3月10日) (Die Rede bei der Besprechung des Zentralkomitees der KPCh über die Bevölkerungs-, Ressourcen- und Umweltarbeit am 10. 03. 2004), in: *Zhonggong Zhongyang Wenxian Yanjiushi* 中共中央文献研究室 (Das Büro für die Dokumentationsforschung des Zentralkomitees der KPCh) (Hrsg.): *Shiliu-da yilai Zhongyao Wenxian Xuanbian* 十六大以来重要文献选编 (上) (Die ausgewählten wichtigen Dokumente seit dem 16. Parteitag der KPCh) Vol. 1, Peking: *Zhongyang Wenxian Chubanshe* 2005.

Hu Jintao zai jinian kangri zhanzheng shengli liushi zhounian dahui shang de jianghua 胡锦涛在纪念抗日战争胜利60周年大会上的讲话 (Die Rede von Hu Jintao auf der Großveranstaltung zu 60.Jahrestag des Sieges des antijapanischen Kriegs), in: *Renmin ribao* 人民日报 (People's Daily), Peking 04.09.2005, S. 1.

HU Qiaomu (胡乔木): *Zhongguo Gongchandang de Sanshi Nian* 中国共产党的三十年 (Thirty Years of the Communist Party of China), Peking: *Renmin Chubanshe* 1951.

HUANG Baozhong (黄保忠): *Qian Tan Shoudu Bowuguan Shuzihua Jianshe Yingyong Jishu* 浅谈首都博物馆数字化建设应用技术 (Eine prägnante Schilderung über die verwendeten Techniken im digitalen Projekt des Hauptstadtmuseums), in: *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆 (Hauptstadtmuseum) (Hrsg.): *Xiandai Bowuguan Guanli de Lilun Yu Shijian* 现代博物馆管理的理论与实践 (Die Theorien und Praxis der Verwaltung eines modernen Museums), Peking: *Beijing Chubanshe* 2007, S. 256–265.

HUANG, Philip C. C.: "Public Sphere"/ "Civil Society" in China? in: *Modern China*, 19, Nr. 2 (April) 1993, S. 216–240.

HUANG Zhangjin (黄章晋): *Bai Nian Xinshi de Minjian Budaozhe* 百年信史的民间布道者 (Der Volksprediger der hundertjährigen glaubwürdigen Geschichte), in: Shi Yonggang (师永刚), Liu Qiongxiong (刘琼雄) (Hrsg.): *Guoren Dao Ci, Ditou Zhijing* 国人到此 低头致敬 (An diesem ort muss jeder Staatsbürger Kopf senken und eigene Hochachtung zeigen), Peking: *Xinxing Chubanshe* 2008, S. 224–228.

HUNG, Chang-tai (洪长泰): *The Red Line: Creating a Museum of the Chinese Revolution*, in: *The China Quarterly*, Vol. 184, Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 914–933.

HUNG, Wu: *Tiananmen Square: a political history of monuments*, in: *Representations*, University Presses of California 1991, Nr. 35, S. 84–117.

HUTTON, Patrick H.: *Collective Memory and Collective Mentalities: The Halbwachs-Ariès Connection*, in: *Historical Reflections. Réflexions Historiques*, Vol. 15, Nr. 2, Sommer 1988, S. 311–322.

JAMIN, Mathilde: „Über Leben im Krieg“ im Essener Ruhrlandmuseum, in: Ulrich Borsdorf, Mathilde Jamin (Hrsg.) *Über Leben im Krieg. Kriegserfahrungen in einer Vorkriegsregion 1939–1945*. (Katalogbuch) Hamburg 1989.

JASPERS, Karl: *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*, München, Zürich 1949.

JEISMANN, Karl-Ernst: *Geschichtsbewusstsein-Theorie*, in: Klaus Bergmann, Annette Kuhn,

- Jörn Rösen, Gerhard Schneider (Hrsg.): Handbuch der Geschichtsdidaktik, Seelze-Velber 1997. S. 42–44.
- JIAN Bozan (翦伯赞): *Canguan Sulian Bowuguan de Yinxiang* 参观苏联博物馆的印象 (Impressions upon visiting Soviet museums), in: *Wenwu Cankao Ziliao* 文物参考资料 (Referenzmaterialien für Kulturgegenstände), Peking 1953, Nr. 4.
- JOHN, Hartmut: „Top oder Flop?“ *Die Branding-Welle die Museumswelt. Eine Einführung*, in: ders., Bernd Günter (Hrsg.): *Das Museum als Marke. Branding als strategisches Management-Instrument für Museen*, Bielefeld 2008, S. 9–28.
- KAISER, Brigitte: *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen – Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, Bielefeld 2006.
- KAPLAN, Flora Edouways S. (Hrsg.): *Museums and the Making of “Ourselves”*: The Role of Objects in National Identity, London, New York: Leicester University Press 1994.
- KARP, Ivan/ Lavine, Steven D. (Hrsg.): *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington DC: Smithsonian 1991.
- KARP, Ivan/ Kraemer, Christine Mullen / Lavine, Steven D. (Hrsg.): *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, Washington DC: Smithsonian 1992.
- KARP, Ivan: *Introduction: Museums and Communities: The Politics of Public Culture; On civil Society and Social Identity*, in: ders., Christine Müllen Kraemer, Steven D. Lavine (Hrsg.): *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, Washington D.C., London: Smithsonian Institution Press 1992, S. 1–18.
- KARP, Ivan: *On Civil Society and Social Identity*, in: ders., Christine Müllen Kraemer, Steven D. Lavine (Hrsg.): *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, Washington D.C., London: Smithsonian Institution Press 1992, S. 19–33.
- KIRCHBERG, Volker: *Das Museum als öffentlicher Raum in der Stadt*, in: Joachim Baur (Hrsg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, S. 171–186.
- KIRCHHOFF, Heike/ Schmidt, Martin (Hrsg.): *Das magische Dreieck. Die Museumsausstellung als Zusammenspiel von Kuratoren, Museumspädagogen und Gestaltern*. Bielefeld 2007.
- KLOTZ, Heinrich: *Moderne und Postmoderne: Architektur der Gegenwart. 1960–1980*, Braunschweig 1984.
- KÖCKRITZ, Angela: *Sammeln, was sonst untergeht*, in: *Die Zeit*, Ausgabe 39, Hamburg 22.09.2011, S. 9.
- KORFF, Gottfried: *Objekt und Information im Widerstreit*, in: *Museumskunde*, Nr. 49, 1984, Heft 2, S. 83–93.
- KORFF, Gottfried/ Roth, Martin: *Einleitung*, in: dies. (Hrsg.): *Das historische Museum: Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt/M. 1990.
- KORFF, Gottfried: *Trench Art. Projektnotizen zur Kreativität des Schützengrabens*, in: *Kleines aus dem Großen Krieg. Metamorphosen militärischen Mülls. Ausstellungskatalog*, Tübingen 2002, S. 6–21.
- KORFF 2007: KORFF, Gottfried: *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, hrsg. v. Marina Eberspächer, Gudrun Marlene König, Bernhard Tschofen, Köln, Weimer, Wien 2007.
- KORFF, Gottfried: *Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum*, in: Ders., *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, hrsg. v. Marina Eberspächer, Gudrun Marlene König, Bernhard Tschofen, Köln, Weimer, Wien 2007, S. 167–178.

- KOSELLECK, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M. 1989.
- KÖSTERS, Klaus: *Arminius und die Varusschlacht – wie man einen Mythos macht*, in: Martina Padberg, Martin Schmidt (Hrsg.): *Die Magie der Geschichte - Geschichtskultur und Museum*, Bielefeld 2010, S. 151–158.
- KRAMER, Stefan: *Vom Eigenen und Fremden. Fernsehen und kulturelles Selbstverständnis in der Volksrepublik China*, Bielefeld 2004.
- KRAMER, Stefan: *Bilder des Anderen und der kulturelle Ort des Fernsehens*, in: A. Assmann, U. Gaiert, G. Trommsdorff (Hrsg.): *Zwischen Literatur und Anthropologie. Diskurse, Medien, Performanzen*, Tübingen 2005, S. 227–240.
- Stefan Kramer 2006a: KRAMER, Stefan: *Das chinesische Fernsehpublikum - Zur Rezeption und Reproduktion eines neuen Mediums*, Bielefeld 2006.
- Stefan Kramer 2006b: KRAMER, Stefan: *Władza I tożsamość (Körper und Differenz)*, in: Andrzej Gwozdz (Hrsg.): *Media ciato mamieć. o współczesnych tożsamościach kulturowych (Medien, Körper, Gedächtnis. Über zeitgenössische Kulturidentitäten)*, Warschau 2006, S. 86–96.
- KROTZ, Friedrich: *Stuart Hall: Encoding/Decoding und Identität*, in: Andreas Hepp, Friedrich Krotz und Tanja Thomas (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*, Wiesbaden 2009, S. 210–223.
- KUBIN, Wolfgang: *Gedächtnis, aber keine Erinnerung – Zur Instrumentalisierung von Geschichte im modernen China*, in: *Orientierungen – Zeitschrift zur Kultur Asiens*, Nr. 1, München 2011, S. 1–13.
- KUHN, Philip A.: *Rebellion and Its Enemies in Late Imperial China: Militarization and Social Structure, 1769–1864*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1970.
- Kulturministerium der chinesischen Zentralregierung (*Zhongguo Zhongyang Renmin Zhengfu Wenhuabu* 中国中央人民政府文化部): *Dui Difang Bowuguan de Fangzhen, Renwu, Xingzhi yiji Fazhan Fangxiang de Yijian* 对地方博物馆的方针、任务、性质以及发展方向的意见 (Die Stellungnahme über die Richtlinie, Aufgabe, Eigenschaft und Entwicklungsrichtung der regionalen Museen), 27.10.1951.
- KÜTTLER, Wolfgang: *Zur Frage der methodologischen Kriterien historischer Formationsbestimmung*, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, Band 22. 10, 1974, S. 1029–1048.
- LAMNEK, Siegfried: *Qualitative Sozialforschung*, Weinheim, Basel 2005.
- LATOUR, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen – Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt/M. 2008.
- LEDDEROSE, Lothar: *Die Kunstsammlungen der Kaiser von China*, in: ders. (Hrsg.): *Palastmuseum Peking – Schätze aus der Verbotenen Stadt*, Ausstellungskatalog, Frankfurt/M. 1985, S. 41–47.
- LEDDEROSE, Lothar (Hrsg.): *Palastmuseum Peking – Schätze aus der Verbotenen Stadt*, Ausstellungskatalog, Frankfurt/M. 1985.
- LEDDEROSE, Lothar: *Über die Absicht der Ausstellung*, in: LEDDEROSE, Lothar, Adele Schlombs (Hrsg.): *Jenseits der Großen Mauer. Der erste Kaiser von China und seine Terrakotta-Armee*, Gütersloh, München 1990. S. 21–26.
- LEDDEROSE, Lothar/ Schlombs, Adele (Hrsg.): *Jenseits der Großen Mauer. Der erste Kaiser von China und seine Terrakotta-Armee*, Gütersloh, München 1990.
- LI Changchun (李长春): *Cong San Tiejin Rushou, Gaijin he Jiaqiang Xuanchuan Sixiang Gong-*

zuo 从“三贴近”入手,改进和加强宣传思想工作 (Beginnen mit der Politik der „Drei Nähen“, um die ideologische Propagandaarbeit zu verbessern und zu verstärken.), in: *Qiushi* 求是 (Suche nach der Wahrheit), Peking 2003, Nr. 10.

LI Fumin (李福敏): *Gugong Bowuyuan Dashiji* 故宫博物院大事记 (Eine prägnante Chronik des Palastmuseums), in: *Gugong Bowuyuan* 故宫博物院 (Palastmuseum) (Hrsg.): *Gugong Bowuyuan Bashi Nian* 故宫博物院八十年 (Die 80-jährige Chronologie des Palastmuseums), Peking: *Zijingcheng Chubanshe* 2005, S. 21–227.

LI Tiehu (李铁虎)/ Zhu Kai (朱锴): *Gudu Beijing, Lishi Wenhua Pian, Minguo Bufen Chenlie Shuping* 《古都北京-历史文化篇》— 民国部分陈列述评 (Ancient Capital: Chapter on the History and Culture of Beijing – Der Kommentar über die Abschnitte der Republik-Zeit), in: *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆 (Hauptstadtmuseum) (Hrsg.): *Shoudu Bowuguan Congkan* 首都博物馆丛刊(Hauptstadtmuseumsjournal), Nr. 19–20, 2005–2006, Peking: *Beijing Yanshan Chubanshe* 2006, S. 98–102.

LICENT, Émile: A Guide to Huang ho Pai ho Museum. Publications du Musée Huang ho Pai ho, Tianjin 1937.

LIU Beisi(刘北汜): *Gugong Cangsang* 故宫沧桑 (Die stürmischen Veränderungen des Palastmuseums), Peking: *Zijingcheng Chubanshe* 2005.

LIU Gao (刘高)/ Zhu Kai (朱锴): *Beijing Jindaishi Zhanlan Qianyi* 北京近代史展览浅议 (Eine prägnante Diskussion über die Ausstellung der Geschichte der Neuzeit Pekings), in: *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆 (Hauptstadtmuseum) (Hrsg.): *Shoudu Bowuguan Congkan* 首都博物馆丛刊(Hauptstadtmuseumsjournal), Nr. 19–20, 2005–2006, Peking: *Beijing Yanshan Chubanshe* 2006, S. 86–97.

LIU, Hongyu: Sozialistische Bildpropaganda in China zwischen 1949 und 1979, Saarbrücken 2008.

LIU Shaoqi (刘少奇): *Liu Shaoqi Xuanji* 刘少奇选集 (Ausgewählte Werke von Liu Shaoqi), Peking: *Renmin Chubanshe* 1982

LIU Xiubing (刘修兵): *Xin Guobo: Neiwai Jianxiu, Dazao Yiliu* 新国博: 内外兼修 打造一流 (Das neue chinesische Nationalmuseum: Von außen und Innen die Arbeitsleistung erhöhen und das erstklassige Museum schaffen), in: *Renmin Ribao Haiwaiban* 人民日报海外版 (People's Daily Oversea's Edition), Peking 05.06.2009, S. 15.

LOWENTHAL David: *The Post is a Foreign Country*. Cambridge 1985.

LOWENTHAL David: „History“ und „Heritage“. *Widerstreitende und konvergente Formen der Vergangenheitsbetrachtung*, in: Rosmarie Beier (Hrsg.): *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*, Frankfurt, New York: Campus 2000, S. 71–94.

LÜ Jimin (吕济民), *Zhongguo Bowuguan Shilun* 中国博物馆史论 (Aufsätze über die chinesische Museumsgeschichte), Peking: *Zijingcheng Chubanshe* 2004.

LÜBBE, Hermann: *Die Aufdringlichkeit der Geschichte: Herausforderungen der Moderne vom Historismus bis zum Nationalismus*, Graz 1989.

LÜCKEN, Sven: *Deutsche Geschichte in Bildern und Zeugnissen – die neue ständige Ausstellung des Deutschen Historischen Museums im Berliner Zeughaus*, in: Martina Padberg, Martin Schmidt (Hrsg.): *Die Magie der Geschichte - Geschichtskultur und Museum*, Bielefeld 2010, S. 159–164.

MACDONALD, Sharon: *Theorizing Museums. An Introduction*, in: Dies, Gordon Fyfe (Hrsg.): *Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity in a Changing World*, Oxford, Cambridge: Blackwell 1996, S. 1–20.

- MACDONALD, Sharon: *Nationale, postnationale und transnationale Identitäten und das Museum*, in: Rosmarie Beier-de Haan (Hrsg.): *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*, Frankfurt/M. 2000, S. 123–148.
- MACDONALD, Sharon (Hrsg.): *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Blackwell 2006.
- MACDONALD, Sharon: *Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung*, in: Joachim Baur (Hrsg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, S. 49–72.
- MADSEN, Richard: *The Public Sphere, Civil Society, and Moral Community*, in: *Modern China*, Vol. 19, Nr. 2 (April) 1993, S. 183–198.
- MAKINO, Uwe: *Nanking-Massaker 1937/38. Japanische Kriegsverbrechen zwischen Leugnung und Überzeichnung*, Norderstedt 2007.
- MALRAUX, André: *Das imaginäre Museum*, Frankfurt/M. 1987.
- MAO Zedong: *Mao Zedong Xuanji* 毛泽东选集(Ausgewählte Werke Mao Zedong) (D. Übers.), Bd. I–IV, Peking 1968–69,
- MAO Zedong, *Analyse der Klassen in der chinesischen Gesellschaft*, in: ders.: *Xuanji* 毛泽东选集(Ausgewählte Werke Mao Zedong) (D. Übers.), Bd.I, Peking 1968.
- MAO Zedong, *Die chinesische Revolution und die kommunistische Partei Chinas*, in: ders.: *Xuanji* 毛泽东选集(Ausgewählte Werke Mao Zedong) (D. Übers.), Bd.II, Peking 1968.
- MAO Zedong, *Über die neue Demokratie*, in: ders.: *Xuanji* 毛泽东选集(Ausgewählte Werke Mao Zedong) (D. Übers.), Bd.II, Peking 1968.
- MAO Zedong: *Reden bei der Aussprache in Yanan über Literatur und Kunst*, in: ders.: *Xuanji* 毛泽东选集(Ausgewählte Werke Mao Zedong) (D. Übers.), Bd. III, Peking 1969, S. 75–110
- MATTL, Siegfried: *Texte sehen. Bilder lesen*, in: Gottfried Fliedl, Roswitha Muttenthaler, Herbert Posch (Hrsg.): *Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens. (Museum zum Quadrat 5)*, Wien 1995, S. 13–26.
- MAURER, Michael: *Bilder repräsentieren Geschichte. Repräsentieren Bilder Geschichte? Zur Funktion historischer Bildquellen in Wissenschaft und Öffentlichkeit*, in: Klaus Fußmann, Heinrich Theodor Grütter, Jörn Rüsen (Hrsg.): *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*, Weimar, Köln, Wien 1994, S. 61–89.
- MÄDING, Klaus: *Tributsystem und Weltherrschaftsanspruch Chinas*, in: *Zeitschrift für Weltgeschichte*, Vol. 4, 2003 Nr. 2, S. 41–54
- MCLUHAN, Marshall: *Die magischen Kanäle - Understanding Media*, Düsseldorf 1968.
- MEIER, Helmut/ Schmidt, Walter (Hrsg.): *Geschichtsbewusstsein und sozialistische Gesellschaft: Beitrag zur Rolle der Geschichtswissenschaft, des Geschichtsunterrichts und der Geschichtspromaganda bei der Entwicklung des sozialistischen Bewusstseins*. Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Lehrstuhl Geschichte der Arbeitsbewegung, Berlin 1970.
- MEYER, Thomas: *Identitätspolitik: Vom Missbrauch des kulturellen Unterschieds*, Frankfurt/M. 2002.
- MITTER, Rana: *Behind the Scenes at the Museum: Nationalism, History and Memory in the Beijing War of Resistance Museum, 1987–1997*, in: *The China Quarterly*, Vol. 161, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 279–293.
- MORALES-MORENO, Luis Gerardo: *History and Patriotism in the The National Museum of Mexico*, in: Flora Edouways. S. Kaplan (Hrsg.): *Museums and the Making of "Ourselves": The Role of Objects in National Identity*, London, New York: Leicester University Press 1994, S.

171–191.

MUTTENTHALER, Roswitha/ Wonisch, Regina: *Gesten des Zeigens - Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2006.

Nantong Bowuyuan 南通博物苑 (Museumspark Nantong) (Hrsg.): *Nantong Bowuyuan Bai Nian Yuanqing Jinian Wenji* 南通博物苑百年苑庆纪念文集 (Sammelband der Schriften zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Museumsparks Nantong), Peking: *Wenwu Chubanshe* 2005.

NAQUIN, Susan: *The Forbidden City Goes Abroad: Qing History and the Foreign Exhibitions of the Palace Museum, 1974–2004*, in: T'oung Pao, Vol. XC, Leiden 2004, S. 341–397.

National Palace Museum (Hrsg.): *Great National Treasures of China: Masterworks in the National Palace Museum*, Taipei 1983.

NING Ke (宁可): *Shenme Shi Lishi Kexue Lilun – Lishi Kexue Lilun Xueke Jianshe Shentao zhi Yi* 什么是历史科学理论 – 历史科学理论学科建设深讨之一 (*What is the Theory of the Science of History – an Exploration into the Development of a Study Course on the Theory of the Science of History*), in: *Lishi Yanjiu* 历史研究 (Geschichtsforschung), Peking Nr. 3, 1984.

NIU Zhaolin (牛兆林): *Bowuguan Cezhanren Chu Tan* 博物馆策展人初探 (Eine unreife Forschung über den Museumskurator), in: *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆 (Hauptstadtmuseum) (Hrsg.): *Xiandai Bowuguan Guanli de Lilun Yu Shijian* 现代博物馆管理的理论与实践 (Die Theorien und Praxis der Verwaltung eines modernen Museums), Peking: *Beijing Chubanshe* 2007, S. 175–187.

NOLLER, Peter: *Globalisierung, Stadträume und Lebensstile. Kulturelle und lokale Repräsentationen des globalen Raums*, Opladen 1999.

NORA, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin 1990.

NÖTH, Winfried: *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart 1985.

OLICK, Jeffrey K./ Robbins, Joyce: *Social Memory Studies. From “Collective Memory” to the Historical Sociology of Mnemonic Practices*, in: *Annual Review of Sociology*, 24, 1998, S. 105–140.

ORWELL, George: 1984, Neu übersetzt von Michael Walter, Frankfurt/M. 1984.

PAATSCH, Ulrich: *Konzept Inszenierung: Inszenierte Ausstellungen – einer neuer Zugang für Bildung im Museum? Ein Leitfaden*. Heidelberg 1990.

PADBERG, Martina/ Schmidt, Martin (Hrsg.): *Die Magie der Geschichte - Geschichtskultur und Museum*, Bielefeld 2010.

PARKIN, Frank: *Class Inequality and Political Order. Social Stratification in Capitalist and Communist Societies*, London 1971.

PEARCE, Susan M.: *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, Leicester: Leicester University Press, Washington, DC: Smithsonian Institution Press 1992.

PEARCE, Susan M.: *Collecting reconsidered*, in: dies. (Hrsg.): *Interpreting Objects and Collections*, London: Routledge 1994, S. 193–204.

PEIRCE, Charles Sanders: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Pape, 2. Auflage, Frankfurt/M. 1993.

PERRY, Elizabeth J./ Fuller, Ellen V.: *China's long march to democracy*, in: *World Policy Journal*, Nr. 4, 1991, S. 663–685.

PIEPER, Katrin: *Resonanzräume: Das Museum im Forschungsfeld Erinnerungskultur*, in: Joachim Baur (Hrsg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, S. 187–212.

- PILZ, Erich: Gesellschaftsgeschichte und Theoriebildung in der marxistischen chinesischen Historiographie, Wien 1991.
- POHL, Karl Heinrich: *Wann ist ein Museum „historisch korrekt“? „Offenes Geschichtsbild“, Kontroversität, Multiperspektivität und „Überwältigungsverbot“ als Grundprinzipien musealer Geschichtspräsentationen*, in: Olaf Hartung (Hrsg.): *Museum und Geschichtskultur. Ästhetik – Politik – Wissenschaft*, Bielefeld 2006, S. 273–286.
- POMIAN, Krzysztof: *Was macht ein Museum erfolgreich*, in: *Museumskunde*, 72/2, 2007, S. 16–25.
- POPPER, Karl R.: *Logik der Forschung*, Tübingen 1994.
- PRATT, Mary Louise: *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London and New York: Routledge 1992.
- PRIDDAT, Birger P.: *Kunst als Avantgarde der Ökonomie? Alte und neue Allianzen zwischen Wirtschaft und Kultur*, in: Ute Canaris, Jörn Rüsen (Hrsg.): *Kultur in Nordrhein-Westfalen*, Stuttgart, Berlin, Köln 2001, S. 195–205.
- QI Mei (齐玫): *Shoubo Xin Guan Beijing Tongshi Jiben Chenlie Ganwu, Gudu Beijing Lishi Wenhua Pian Ming-qing Bufen* 首博新馆北京通史基本陈列感悟—《古都北京-历史文化篇》明清部分 (Der Eindruck von der ständige Ausstellung der allgemeinen Geschichte Pekings im neuen Hauptstadtmuseum – Die Abschnitte der Ming-Zeit und Qing-Zeit der Ausstellung mit Titel „Ancient Capital: Chapter on the History and Culture of Beijing“), in: *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆 (Hauptstadtmuseum) (Hrsg.): *Shoudu Bowuguan Congkan* 首都博物馆丛刊 (Hauptstadtmuseumsjournal), Nr. 19–20, 2005–2006, Peking: *Beijing Yanshan Chubanshe* 2006, S. 77–85.
- RAFFLER, Marlies: *Museum – Spiegel der Nation? Zugänge zur Historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseen in der Habsburgermonarchie*, Wien, Köln, Weimar 2007.
- RANKIN, Mary Backus: *Elite Activism and Political Transformation in China: Zhejiang Province, 1865–1911*. Stanford: Stanford University Press 1986.
- RANKIN, Mary Backus: *Some Observations on a Chinese Public Sphere*, in: *Modern China*, Vol. 19, Nr. 2 (April) 1993, S. 158–182.
- REN Zhongping (任仲平): *Lun San Tiejin* 论三贴近 (Die Erläuterung der Politik der „Drei Nähen“), in: *Renmin Ribao* 人民日报 (People's Daily), Peking 17.12.2004, S. 1.
- REYNOLDS, Douglas R. (Hrsg.): *China, 1895–1912: State-Sponsored Reforms and China's Late-Qing Revolution: Selected Essays from Zhongguo Jindai Shi (Modern Chinese History, 1840–1919) (Special Studies in Chinese History)*, New York 1995.
- RINGBECK, Birgitta: *Dorfsammlung - Haus der Heimat - Heimatmuseum. Aspekte zur Geschichte einer Institution seit der Jahrhundertwende*, in: Edeltraud Klüeting (Hrsg.): *Antimodernismus und Reform. Zur Geschichte der deutschen Heimatbewegung*, Darmstadt 1991. S. 288–319.
- RITTER, Joachim: *Subjektivität. Aufsatz Nr.5, Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft(1963)*. Frankfurt/M.1974
- ROHLFES, Joachim: *Eine bilanzierende Einführung. Zu den Beiträgen in diesem Buch*, in: Olaf Hartung (Hrsg.): *Museum und Geschichtskultur. Ästhetik – Politik – Wissenschaft*, Bielefeld 2006, S. 11–20.
- ROTH, Martin: *Heimatmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution* (Berliner Schriften zur

- Museumskunde Band 7). Berlin 1990.
- ROTHER, Rainer: *Die bittere Wahrheit hinter dem propagierten Schein. Bilder des Ersten Weltkriegs*, in: ders. (Hrsg.): *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges*. Ausstellungskatalog, Berlin 1994.
- ROWE, William T.: *Hankou: Conflict and Community in a Chinese City, 1796–1895*, Stanford: Stanford University Press 1989.
- ROWE, William T.: *The Public Sphere in Modern China*, in: *Modern China*, Vol. 16, Nr. 3 (July) 1990, S. 303–329.
- ROWE, William T.: *The Problem of "Civil Society" in Late Imperial China*, in: *Modern China*, University of California, Los Angeles, Vol. 19, Nr. 2 (April) 1993, S. 139–157.
- RÜSCHOFF-THALE, Barbara: *Lebendiges Museum – lebendige Geschichte*, in: Martina Padberg, Martin Schmidt (Hrsg.): *Die Magie der Geschichte - Geschichtskultur und Museum*, Bielefeld 2010, S. 165–176.
- RÜSEN, Jörn: *Kunst und Geschichte. Theoretische Überlegungen zur Präsentation menschlicher Vergangenheit*, in: Ellen Spickernagel, Brigitte Walbe (Hrsg.): *Das Museum: Lernort contra Musentempel*, Gießen 1976, S. 7–17.
- RÜSEN, Jörn/ Ernst, Wolfgang/ Grütter, Heinrich Theodor (Hrsg.): *Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen*, Pfaffenweiler 1988.
- RÜSEN, Jörn: *Für eine Didaktik historischer Museen*, in: ders., Wolfgang Ernst, Heinrich Theodor Grütter (Hrsg.): *Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen*, Pfaffenweiler 1988, S. 9–20.
- RÜSEN, Jörn: *Die Rhetorik des Historischen*, in: Michael Fehr; Stefan Grohé (Hrsg.): *Geschichte Bild Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum*, Köln 1989, S. 113–126.
- RÜSEN, Jörn: *Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art, über Geschichte nachzudenken*, in: Klaus Fußmann, Heinrich Theodor Grütter, ders. (Hrsg.): *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*, Weimer, Köln, Wien 1994, S. 3–26.
- RÜSEN, Jörn: *Was heißt: Sinn der Geschichte?* in: Klaus Müller, ders. (Hrsg.): *Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien*, Reinbek 1997, S. 17–47.
- RÜSEN, Jörn: *Kann gestern besser werden? Zum Bedenken der Geschichte*, Berlin 2003.
- RYCKMANS, Pierre: *The Chinese Attitude Towards the Past*, in: *Far Eastern History*, Nr. 39, 1989, S. 1–16.
- SAUERLÄNDER, Willibald: *Die Luft auf der Spitze des Pinsels. Kritische Spaziergänge durch Bildsäle*, München 2002.
- SAUSMIKAT, Nora: *Kulturrevolution, Diskurs und Erinnerung: eine Analyse lebensgeschichtlicher Erzählungen von chinesischen Frauen*, Frankfurt/M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien 2002.
- SAUSMIKAT, Nora: *Erinnerungsmarkt, Monumentalisierung der Erinnerung und persönliche Korrektur*, Vortrag zu „Kulturelles Gedächtnis. China zwischen Vergangenheit und Zukunft. Internationale Konferenz zum künstlerischen und politischen Umgang mit der eigenen Geschichte in China“ im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 24. bis 26. März 2006.
- SAUSSURE, Ferdinand de: *Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft*. Deutsch von H. Lommel, 3. Auflage, Berlin 2001.
- SCHMIDT, Martin: *Das magische Dreieck. Zur Einführung*, in: Heike Kirchhoff, ders. (Hrsg.):

- Das magische Dreieck. Die Museumsausstellung als Zusammenspiel von Kuratoren, Museumspädagogen und Gestaltern. Bielefeld 2007, S. 11–26.
- SCHMIDT-GLINTZER, Helwig: Kleine Geschichte Chinas, München 2008.
- SCHMITZ, Hermann: Adolf Hitler in der Geschichte, Bonn 1999.
- SCHNEIDER, Axel: Wahrheit und Geschichte, zwei chinesische Historiker auf der Suche nach einer modernen Identität für China, Wiesbaden 1997.
- SCHÖBER, Anna: Montierte Geschichten. Programmatrisch inszenierte historische Ausstellungen, Wien 1994.
- SCHOPPA, R. Keith: Chinese Elites and Political Change: Zhejiang Province in the Early Twentieth Century, Cambridge: Harvard University Press 1982.
- SCHOPPA, R. Keith/ Lake, Xiang: Nine Centuries of Chinese Life. New Haven: Yale University Press 1989.
- SCHOLZE, Jana: Medium Ausstellung – Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld 2004.
- SCHOLZE, Jana: *Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen*, in: Joachim Baur (Hrsg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 121–148.
- SCHÖNE, Albrecht: Emblematik und Drama – Im Zeitalter des Barock, München 1964.
- SCHUBERT, Gunter: Chinas Kampf um die Nation – Dimensionen nationalistischen Denkens in der VR China, Taiwan und Hongkong an der Jahrtausendwende, Hamburg 2002.
- SCHÜTZ, Alfred/ Luckmann, Thomas: Strukturen der Lebenswelt, Band 1, Frankfurt/M. 1979.
- SCHWARCZ, Vera: The Chinese Enlightenment: Intellectuals and the Legacy of the May Fourth Movement, Berkeley: University of California Press 1986.
- SCHWEDES, Martin: Museumsgeschichte Chinas – Von den Anfängen bis zur Gründung der Volksrepublik, Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin 2005.
- SENGER, Harro von: Strategeme, Die berühmten 36 Strategeme der Chinesen – lange als Geheimwissen gehütet, erstmals im Westen vorgestellt, Bd. 1 und 2, Bern, München, Wien: Scherz Verlag 2000.
- SENGER, Harro von: Strategeme: Lebens- und Überlebenslisten der Chinesen - die berühmten 36 Strategeme aus drei Jahrtausenden, München 2000.
- SERRES, Michel: *Der Parasit*, Frankfurt/M. 1987.
- SHAO, Qin: *Exhibiting the Modern: The Creation of the First Chinese Museum, 1905–1930*, in: The China Quarterly, Vol. 179, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 684–702.
- SHEEHAN, James: Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung, München 2002.
- Shejiao Kaifangbu* 社教开放部 (Die Abteilung der Sozialerziehung und Öffnung): *Nuli Dazao Gaoxiao Wushi de Fuwuxing Tuandui* 努力打造高效务实的服务型团队 (Durch Anstrengung hocheffektive und pragmatische Serviceteams bilden), in: *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆 (Hauptstadtmuseum) (Hrsg.): *Xiandai Bowuguan Guanli de Lilun Yu Shijian* 现代博物馆管理的理论与实践 (Die Theorien und Praxis der Verwaltung eines modernen Museums), Peking: *Beijing Chubanshe* 2007, S. 35–46.
- SHI Yuankang (石元康): *Shimin Shehui yu Zhong Ben Yi Mo – Zhongguo Xiandaihua Daolu Shang de Zhang'ai* 市民社会与重本抑末 – 中国现代化道路上的障碍 (Civil society and the policy of ‚emphasizing the fundamental and repressing the secondary‘ – an obstacle in China’s

- road to modernization), in: *Ershiyi Shiji* (二十一世纪 21. Jahrhundert), Hongkong Nr. 6 (August) 1991, S. 105–120.
- SHI Yonggang (师永刚)/ Liu Qiongxiang (刘琼雄) (Hrsg.): *Guoren Dao Ci, Ditou Zhijing* 国人到此 低头致敬 (An diesem ort muss jeder Staatsbürger Kopf senken und eigene Hochachtung zeigen), Peking: *Xinxing Chubanshe* 2008.
- SHILS, Edward: *The virtue of civil society*, in: *Government and Opposition*, Nr. 26, 1991, S. 3–20.
- Shoudu Bowuguan 2006a: *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆 (Hauptstadtmuseum) (Hrsg.): *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆(Hauptstadtmuseum), Peking: *Beijing Chubanshe* 2006.
- Shoudu Bowuguan 2006b: *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆 (Hauptstadtmuseum) (Hrsg.): *Shoudu Bowuguan Congkan* 首都博物馆丛刊 (Hauptstadtmuseumsjournal), Nr. 19–20, 2005–2006, Peking: *Beijing Yanshan Chubanshe* 2006.
- Shoudu Bowuguan* 首都博物馆 (Hauptstadtmuseum) (Hrsg.): *Xiandai Bowuguan Guanli de Lilun Yu Shijian* 现代博物馆管理的理论与实践 (Die Theorien und Praxis der Verwaltung eines modernen Museums), Peking: *Beijing Chubanshe* 2007.
- SIEPMANN, Eckhard: Räume gegen die Beschleunigung. Zu einer Poetik des Museums.(Ergänzung zum Ausstellungskatalog: Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte: Walter Benjamin, Theoretiker der Moderne. Gießen: 1990) 1995.
- SOLINGER, Dorothy J.: *China's Transients and the State: a Form of Civil Society?* Hong Kong: Hong Kong Institute of Asia-Pacific Studies, the Chinese University of Hong Kong 1991.
- SPAKOWSKI, Nicola: *Helden, Monumente, Traditionen. Nationale Identität und historisches Bewusstsein in der VR China*, Hamburg 1999.
- SPICKERNACHEL, Ellen/ Walbe, Brigitte (Hrsg.): *Das Museum. Lernort contra Musentempel*, Gießen 1976.
- SONTAG, Susan: *Über Fotografie*, München 1978.
- SONTAG, Susan: *In Platons Höhle*, in: Susan Sontag: *Über Fotografie*, München 1978, S. 9–28.
- SONTAG, Susan: *Regarding the Pain of Other*, New York 2003.
- SPICKERNAGEL, Ellen: *Präsentationsformen der Postmoderne*, in: Ekkehard Nüssli, Ulrich Paatsch, Christa Schulze (Hrsg.): *Wege zum lebendigen Museum*. Heidelberg, Tagungsbericht, Bd.5 1987.
- STRAND, David: *Rickshaw Beijing: City People and Politics in 1920s China*, Berkeley: University of California Press 1989.
- STRAND, David: "Civil society" and "public sphere" in modern China: a perspective on popular movements in Beijing, 1919–1989, *Working Papers in Asia/Pacific Studies*, Durham, NC: Asia/Pacific Studies Institute, Duke University 1990.
- STURM, Eva: *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung*, Berlin 1991.
- SULLIVAN, Lawrence R.: *The Controversy over "Feudal Despotism": Politics and Historiography in China, 1978–82*, in: Jonathan Unger (Hrsg.): *Using the Past to Serve the Present: Historiography and Politics in Contemporary China*. Armonk, NY: ME Sharpe, 1993, S. 174–204.
- SU Donghai (苏东海): *Bowuguan de Chensi – Su Donghai Lunwenxuan* 博物馆的沉思—苏东海论文选 (Meditation of Museums in China – Selected Museology Papers of Su Donghai), Peking: *Wenwu Chubanshe* Vol. 1 1998, Vol. 2 2006.
- SU Donghai (苏东海): *Bowuguan Yanbian Shigang* 博物馆演变史纲 (Die historische Entwicklung des Museums), in: ders. (苏东海), *Bowuguan de Chensi – Su Donghai Lunwenxuan Juan Er* 博物馆的沉思—苏东海论文选卷二 (Meditation of Museums in China – Selected Museology

- Papers of Su Donghai Vol. 2), Peking: *Wenwu Chubanshe* 2006, S. 379–403.
- SUN Tingxin (孙挺信): *Zhong-ri Changjiang Da Juezhuan* 中日长江大决战 (*China-Japan: The Final Conflict*), Chengdu: *Chengdu Chubanshe* 1991.
- SZYMANSKI, Rolf: *Protokoll der Anhörung zum „Forum für Geschichte und Gegenwart“, Teil 1*, Senator für kulturelle Angelegenheiten (Hrsg.): Berlin 1983.
- TAKEMOTO, Tadao/ Ohara, Yasuo: *The Alleged "Nanking Massacre" – Japan's rebuttal to China's forged claims*, Tokyo 2000.
- TAN Xiaoling (谭晓玲): *Gudu Beijing, Lishi Wenhua Pian, Liao-jin-yuan Duan de Shouhuo he Sikao* 古都北京-历史文化篇—辽金元段的收获和思考 (*Ancient Capital: Chapter on the History and Culture of Beijing – Die Früchte und Überlegungen über die Abschnitte der Liao-Zeit, Jin-Zeit und Yuan-Zeit*), in: *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆 (Hauptstadtmuseum) (Hrsg.): *Shoudu Bowuguan Congkan* 首都博物馆丛刊(Hauptstadtmuseumsjournal), Nr. 19–20, 2005–2006, Peking: *Beijing Yanshan Chubanshe* 2006, S. 73–76.
- TANG Guoyao (唐国尧): *Gudu Beijing – Xiandai Bowuguan Chenlie Yuyan de Shijian* 古都北京—现代博物馆陈列语言的实践 (*Die alte Hauptstadt Peking – die Praxis der Verwendung des Ausstellungstextes im modernen Museum*), in: *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆 (Hauptstadtmuseum) (Hrsg.): *Shoudu Bowuguan Congkan* 首都博物馆丛刊(Hauptstadtmuseumsjournal), Nr. 19–20, 2005–2006, Peking: *Beijing Yanshan Chubanshe* 2006, S. 63–66.
- Thomas Thiemeyer 2010a: THIEMEYER, Thomas: *Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle*, in: Joachim Baur (Hrsg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, S. 73–94.
- Thomas Thiemeyer 2010b: THIEMEYER, Thomas: *Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. Die beiden Weltkriege im Museum*, Paderborn 2010.
- TOWNSEND, James: *Chinese Nationalism*, in: *Australian Journal of Chinese Affairs*, Nr. 27, Jan. 1992, S. 97–130.
- TOWNSEND, James: *Chinese Nationalism*, in: Jonathan Unger (Hrsg.): *Chinese Nationalism*, Armonk/ New York 1996, S. 1–30.
- TREINEN, Heiner: *Ansätze zu einer Soziologie des Museums*, in: Günter Albrecht, Hans-Jürgen Daheim, Fritz Sack (Hrsg.): *Soziologie. René König zum 65. Geburtstag*, Opladen 1973, S. 336–353.
- TWITCHETT, Denis/ Fairbank, John K. (Hrsg.): *The Cambridge History of China, Vol. 10: Late Ch'ing, 1800–1911, Part 1*, Cambridge, 1978.
- TWITCHETT, Denis/ Fairbank, John K. (Hrsg.): *The Cambridge History of China, Vol. 11: Late Ch'ing, 1800–1911, Part 2*, Cambridge, 1980.
- UNGER, Jonathan (Hrsg.): *Using the Past to Serve the Present: Historiography and Politics in Contemporary China*. Armonk, NY: ME Sharpe, 1993.
- URRY, John: *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London 1990.
- VIRAPHOL, Sarazin: *Tribute and Profit: Sino-Siamese Trade, 1652–1853*, Cambridge 1977.
- WAKEMAN, Jr. Frederick: *The Civil Society and Public Sphere Debate: Western Reflections on Chinese Political Culture*, in: *Modern China*, Vol. 19, Nr. 2 (April) 1993, S. 108–138.
- WALDER, Andrew G.: *The political sociology of the Beijing upheaval of 1989*, in: *Problems of Communism*, (September–October) 1989, S. 30–40.
- WALDRON, Arthur: *Representing China: The Great Wall and Cultural Nationalism in the Twentieth Century*, in: Harumi Befu (Hrsg.): *Cultural Nationalism in East Asia: Representation and*

- Identity*, Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of California Press 1993, S. 36–60.
- WALDRON, Arthur: *China's new remembering of World War II: the case of Zhang Zizhong*, in: *Modern Asia Studies*, Cambridge: Cambridge University Press 1996, Vol. 30, Nr. 4, S. 945–978.
- WANG Hongjun (王宏钧) (Hrsg.): *Zhongguo Bowuguanxue Jichu* 中国博物馆学基础 (The Basis of Chinese Museology), Shanghai: *Shanghai Guji Chubanshe* 2001.
- WANG Jianmin (王健民): *Zhongguo Gongchandang Shigao* 中国共产党史稿 (Outline History of the CCP), Taipei: *Zhengzhong Shuju* 1965.
- WANG Shaoguang (王绍光): *GuanYu Shimin Shehui de Ji Dian Sikao* (关于市民社会的几点思考 Reflections on the notion of 'civil society'), in: *Ershiyi Shiji* (二十一世纪 21. Jahrhundert), Hongkong Nr. 8 (Dezember) 1991, S. 102–114.
- WANG Yequ (王冶秋): *Sulian Guoli Geing Bowuguan* 苏联国立革命博物馆 (Das sowjetische nationale Museum der Revolution), in: *Wenwu Cankao Ziliao* 文物参考资料 (Referenzmaterialien für Kulturgegenstände), Peking 1950, Nr. 10. S. 115–120.
- WANG Yequ (王冶秋): *Fang Su Guangan* 访苏观感 (Impressions of a visit to the Soviet Union), in: *Wenwu Cankao Ziliao* 文物参考资料 (Referenzmaterialien für Kulturgegenstände), Peking 1950, Nr. 12. S. 115–125.
- WATSON, Andrew: *Social Science Research and Economic Policy Formulation in China: the Academic Side of Economic Reform*, in: Michael Yahuda (Hrsg.): *New Directions in the Social Sciences and Humanities in China*, New York 1986, S. 67–88.
- WATSON, Rubie: *Palaces, Museums, and Squares: Chinese National Spaces*, in: *Museum Anthropology* 19, Nr. 2, 1995, S. 7–19.
- WATSON, Rubie: *Tales of Two "Chinese" History Museums: Taipei and Hong Kong*, in: *Curator: The Museum Journal*, Vol. 41, Nr. 3 Sept. 1998, S. 167–177.
- WATTERS, T.: *Chinese Notions about Pigeons and Doves*, in: *Journal of the North-China Branch of the Royal Asiatic Society*, Shanghai: Kelly&Walsh u.a. 1867, S. 225–246.
- WATZLAWICK, Paul: *Menschliche Kommunikation*, Bern 1969.
- WEBER, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft, Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen 1980.
- WEGGEL, Oskar: *Die chinesischen Revolutionskomitees oder der Versuch, die Große Kulturrevolution durch Parzellierung zu retten*, in: *Mitteilungen des Instituts für Asienkunde* Nr. 25, Hamburg 1968.
- WEIGELIN-SCHWIEDRZIK, Susanne: *Parteigeschichtsschreibung in der VR China – Typen, Methoden, Themen und Funktionen*, Wiesbaden 1984.
- WEIGELIN-SCHWIEDRZIK, Susanne: *Party Historiography*, in: Jonathan Unger (Hrsg.): *Using the Past to Serve the Present: Historiography and Politics in Contemporary China*. Armonk, NY: ME Sharpe, 1993, S. 151–173.
- WEIGELIN-SCHWIEDRZIK, Susanne: *Die chinesische Historiographie in den 90er Jahren: Zwischen Erkenntnistheorie und Marktwirtschaft*, in: Hartmut Kaelble, Dietmar Rothermund (Hrsg.): *Comparativ. Leipziger Beiträge zur Universalgeschichte und vergleichenden Geschichtsforschung*, 11. Jahrgang, Heft 4: *Nichtwestliche Geschichtswissenschaften seit 1945*, Leipzig 2001, S. 53–79.
- WEIGELIN-SCHWIEDRZIK, Susanne: *History and Truth in Chinese Marxist Historiography*, in: Helwig Schmidt-Glintzer, Achim Mittag, Jörn Rüsen (Hrsg.): *Historical Truth, Historical Criticism, and Ideology – Chinese Historiography and Historical Culture from a New Comparative*

- Perspective, Leiden, Boston: Brill Academic Publisher 2005, S. 421–464.
- WELSCH, Wolfgang: *Ästhetik und Anästhetik*, in: ders. *Ästhetisches Denken*. Stuttgart 1990, S. 9–40.
- Wenhuabu Wenwuju 文化部文物局 (Das Amt der Kulturgegenstände des Kulturministeriums) (Hrsg.): *Zhongguo Bowuguanxue Gailun* 中国博物馆学概论 (*The Conspectus of Chinese Museology*), Peking: *Wenwu Chubanshe* 1985.
- Wenhuabu Wenwuju Jiaoyuchu, Nankai Daxue Lishixi 文化部文物局教育处, 南开大学历史系 (Die Erziehungsabteilung des Amtes der Kulturgegenstände des Kulturministeriums, die Geschichtsfakultät der Nankai-Universität) (Hrsg.): *Bowuguanxu cankao ziliao* 博物馆学参考资料 (Arbeitsmaterial zur Museologie), Peking 1986.
- Wenhuabu Wenhua Shichangsi 文化部文化市场司 (Das Amt für Kulturmarkt des Kulturministeriums): *2010 Zhongguo Yishupin Shichang Niandu Baogao* 2010 中国艺术品市场年度报告 (Der jährliche Bericht des chinesischen Kunstmarktes 2010), Peking 2011.
- WIEGAND, Wlfried (Hrsg.): *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt/M. 1981.
- WOHLFROMM, Anja: *Museum als Medium - Neue Medien in Museen. Überlegungen zu Strategien kultureller Repräsentation und ihre Beeinflussung durch digitale Medien*, Köln 2002.
- WOLFRUM, Edgar: *Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Der Weg zur bundesrepublikanischen Erinnerung 1948–1990*, Darmstadt 1999.
- WRIGHT, Tim: *“The Spiritual Heritage of Chinese Capitalism”: Recent Trends in the Historiography of Chinese Enterprise Management*, in: Jonathan Unger (Hrsg.): *Using the Past to Serve the Present: Historiography and Politics in Contemporary China*. Armonk, NY: ME Sharpe, 1993. S. 205–238.
- WU Jinsheng: *40 Years After: Reassessing the War in China*, in: *Beijing Review*, 12. August 1985.
- XIAO Shu (笑蜀): *Liu Wencai Zhenxiang* 刘文彩真相 (Die Wahrheit über Liu Wencai), Xi’an: *Shaanxi Shifan Daxue Chubanshe* 1999.
- XU Wei (徐伟): *Gudu Yishu Diantang – Shoubo Jingpin Zhan Chenlie Yishu* 古都艺术殿堂—首博精品展陈列艺术 (Der Kunstpalastr der alten Hauptstadt – die Ausstellungskunst bei den ausgewählten Kunstwerken im Hauptstadtmuseum), in: *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆 (Hauptstadtmuseum) (Hrsg.): *Shoudu Bowuguan Congkan* 首都博物馆丛刊 (Hauptstadtmuseumsjournal), Nr. 19–20, 2005–2006, Peking: *Beijing Yanshan Chubanshe* 2006, S. 184–187.
- YANG Dandan (杨丹丹): *Qianghua Fuwu Yishi, Guifan Fuwu Guanli – Shoudu Bowuguan Kaifang Guanli Gongzuo Chu Tan* 强化服务意识 规范服务管理—首都博物馆开放管理工作初探 (Das Servicebewusstsein zu verstärken und die Serviceverwaltung zu standardisieren – eine unreife Forschung über die Verwaltung der alltäglichen Arbeit der Besucherbetreuung des Hauptstadt museums), in: *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆 (Hauptstadtmuseum) (Hrsg.): *Shoudu Bowuguan Congkan* 首都博物馆丛刊 (Hauptstadtmuseumsjournal), Nr. 19–20, 2005–2006, Peking: *Beijing Yanshan Chubanshe* 2006, S. 213–220.
- YANG, Daqing: *The Challenges of the Nanjing Massacre. Reflections on Historical Inquiry*, in: Joshua A. Fogel (Hrsg.): *The Nanjing Massacre in History and Historiography*, Berkeley: University of California Press 2000, S. 133–179.
- YANG, Mei-hui: *Between state and society: the construction of corporateness in Chinese socialist factory*, in: *Australian Journal of Chinese Affairs*, Canberra 22, 1989, S. 31–60.

YANG Min (杨敏): *Qian Tan Bowuguan Dangan de Shuzihua Jianshe* 浅谈博物馆档案的数字化建设 (Eine prägnante Schilderung über das digitalen Projekt der Museumsarchive), in: *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆(Hauptstadtmuseum) (Hrsg.): *Xiandai Bowuguan Guanli de Lilun Yu Shijian* 现代博物馆管理的理论与实践 (Die Theorien und Praxis der Verwaltung eines modernen Museums), Peking: *Beijing Chubanshe* 2007, S. 311–314.

YANG, Xianhui: *Die Rechtsabweichler von Jiabianguo - Berichte aus einem Umerziehungslager*, Frankfurt/M., 2009.

YU Jian: *Zhou Yang yu Bowuguan* 周扬与博物馆 (Zhou Yang and museums), in: *Zhongguo Wenwubao* 中国文物报 (Chinese Cultural Relics Press), Peking 1989, Nr. 42, S. 2.

YU Jian: *Shencha Zhongguo Geming Bowuguan Chenlie* 审查中国革命博物馆陈列 (Inspecting the exhibitions of the Museum of the Chinese Revolution), in: *Zhongguo Renmin Zhengzhi Xieshang Huiyi Beijing Shi Weiyuanhui Wenshi Ziliao Weiyuanhui* 中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料委员会 (Hrsg.): *Zhou Enlai yu Beijing* 周恩来与北京 (Zhou Enlai and Beijing), Peking: *Zhongyang Wenxian Chubanshe* 1998.

YUE Ren (岳仁) (Redaktion und Übersetzung vom klassischen Chinesisch): *Xuanhe Huapu* (宣和画谱 Der Sammlungskatalog zur Malerei von *Xuanhe*), Changsha: *Hunan Meishu Chubanshe* 2004.

ZHANG Wenbin (张文彬): *Vorwort*, in: *Zhongguo Bowuguan Xuehui* 中国博物馆学会(Chinese Society of Museums) (Hrsg.): *Huigu yu Zhanwang: Zhongguo Bowuguan Fazhan Bai Nian – 2005 Nian Zhongguo Bowuguan Xuehui Xueshu Taolunhui Wenji* 回顾与展望: 中国博物馆发展百年 – 2005 年中国博物馆学会学术讨论会文集 (Rückblick und Aussicht: die hundertjährige Entwicklungsgeschichte der chinesischen Museen – Sammelband der Schriften auf dem Forschungsforum der Chinese Society of Museums 2005), Peking: *Zijincheng Chubanshe* 2005, S. I–VI.

ZHAO Mingyuan (赵明远): *Nantong dui Zhongguo Bowuguan Shiye de Gongxian* 南通对中国博物馆事业的贡献 (Der Beitrag der Stadt Nantong zur Entwicklung der chinesischen Museen), in: *Zhongguo Bowuguan Xuehui* 中国博物馆学会 (Chinese Society of Museums) (Hrsg.): *Huigu yu Zhanwang: Zhongguo Bowuguan Fazhan Bai Nian – 2005 Nian Zhongguo Bowuguan Xuehui Xueshu Taolunhui Wenji* 回顾与展望: 中国博物馆发展百年 – 2005 年中国博物馆学会学术讨论会文集 (Rückblick und Aussicht: die hundertjährige Entwicklungsgeschichte der chinesischen Museen – Sammelband der Schriften auf dem Forschungsforum der Chinese Society of Museums 2005), Peking: *Zijincheng Chubanshe* 2005, S. 36–45.

ZHAO Xueqing (赵学清) (Hrsg.): *Kexue Fazhangan Xuexi Duben* 科学发展观学习读本 (Das Lesebuch für das Studium der wissenschaftlichen Anschauung über die Entwicklung), Peking: *Renmin Ribao Chubanshe* 2008.

ZHEN Shuonan (甄朔南): *Zhen Shuonan Bowuguanxue Wenji* 甄朔南博物馆学文集 (Museologische Aufsätze von Zhen Shuonan), Peking: *Zhongguo Da Baikequanshu Chubanshe* 2004.

ZHEN Shuonan (甄朔南): *Siren yu Qiye Ban Bowuguan Wenti de Sikao* 私人与企业办博物馆问题的思考 (Die Überlegung über die von privaten Personen und Unternehmen gegründeten Museen), in: Zhen Shuonan (甄朔南): *Zhen Shuonan Bowuguanxue Wenji* 甄朔南博物馆学文集 (Museologische Aufsätze von Zhen Shuonan), Peking: *Zhongguo Da Baikequanshu Chubanshe* 2004, S. 142–148.

Zhongguo Bowuguan Xuehui 中国博物馆学会 (Chinese Society of Museums) (Hrsg.): *Huigu yu Zhanwang: Zhongguo Bowuguan Fazhan Bai Nian – 2005 Nian Zhongguo Bowuguan Xuehui*

Xueshu Taolunhui Wenji 回顾与展望: 中国博物馆发展百年 – 2005 年中国博物馆学会学术讨论会文集 (Rückblick und Aussicht: die hundertjährige Entwicklungsgeschichte der chinesischen Museen – Sammelband der Schriften auf dem Forschungsforum der Chinese Society of Museums 2005), Peking: *Zijin Cheng Chubanshe* 2005.

Zhongguo Geming Bowuguan Wushi Nian Bianweihui 中国革命博物馆五十年编委会 (*Editorial Committee of The 50 Years of the Museum of the Chinese Revolution*) (Hrsg.): *Zhongguo Geming Bowuguan Wushi Nian* 中国革命博物馆五十年 (The 50 Years of the Museum of the Chinese Revolution), Shenzhen: *Haitian Chubanshe* 2001.

Zhongguo Guojia Bowuguan Zhanlan Er Bu 中国国家博物馆展览二部 (Das Chinesische Nationalmuseum, die zweite Ausstellungsabteilung): *Pujiu Fuxing zhi Lu - Zhongguo Guojia Bowuguan Fuxing zhi Lu Jiben Chenlie Choubi Jishi* 铺就复兴之路— 中国国家博物馆《复兴之路》基本陈列筹备纪实 (Den Weg des Wiederaufstiegs bauen – Bericht über die Vorbereitungsarbeit der ständigen Hauptausstellung des chinesischen Nationalmuseums), in: *Zhongguo Wenhua Bao* 中国文化报 (Die chinesische Kulturzeitung), Peking 25.09.2009.

ZHOU Yuanbing: *Mein bescheidner Vorschlag zur Reform der Unterrichtspläne für den politischen Unterricht an Hoch-, Mittel- und Grundschulen*, in: *Guangming Ribao* 光明日报 (Die Zeitung des hellen Lichtes), Shanghai 24.06.1980, S. 2.

Ziliao Xinxin Yanjiu Zhongxin 资料信息研究中心 (Datenforschungszentrum): *Shoudu Bowuguan Shuzihua Bowuguan Xitong Gongcheng de Jianshe* 首都博物馆数字化博物馆系统工程的建设 (Die Aufbauarbeit des Projektes vom digitalen System im Hauptstadtmuseum), in: *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆 (Hauptstadtmuseum) (Hrsg.): *Shoudu Bowuguan Congkan* 首都博物馆丛刊 (Hauptstadtmuseumsjournal), Nr. 19–20, 2005–2006, Peking: *Beijing Yanshan Chubanshe* 2006, S. 228–238.

Ziliao Xinxin Yanjiu Zhongxin 资料信息研究中心 (Datenforschungszentrum): *Shoudu Bowuguan Duomeiti Zhanshi Xiangmu Zongshu* 首都博物馆多媒体展示项目综述 (Eine Zusammenfassung der multimedialen Präsentationsprojekte im Hauptstadtmuseum), in: *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆 (Hauptstadtmuseum) (Hrsg.): *Shoudu Bowuguan Congkan* 首都博物馆丛刊 (Hauptstadtmuseumsjournal), Nr. 19–20, 2005–2006, Peking: *Beijing Yanshan Chubanshe* 2006, S. 239–246.

Ziliao Xinxin Yanjiu Zhongxin 资料信息研究中心 (Datenforschungszentrum): *Qian Tan Jiangou Bowuguan Xinxihua Yingyong Pingtai* 浅谈构建博物馆信息化应用平台 (Eine prägnante Schilderung über die Konstruktion der Informationsplattform des Museums), in: *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆 (Hauptstadtmuseum) (Hrsg.): *Xiandai Bowuguan Guanli de Lilun Yu Shijian* 现代博物馆管理的理论与实践 (Die Theorien und Praxis der Verwaltung eines modernen Museums), Peking: *Beijing Chubanshe* 2007, S. 47–68.

ZIMMERMANN, Michael: *Quelle als Metapher. Überlegungen zur Historisierung einer historiographischen Selbstverständlichkeit*, in: *Historische Anthropologie* 5, 1997, S. 268–287.

Danksagung

Für die Betreuung der vorliegenden Arbeit und die Begutachtung danke ich Herrn Prof. Wolfgang Kubin. Er nahm sich immer wieder die Zeit, mit mir im persönlichen Gespräch intensiv zu diskutieren und mich ermutigt auf den weiteren Weg zu schicken. Herrn Prof. Ralph Kauz danke ich für die Übernahme des Zweitgutachtens meiner Arbeit, Herrn Prof. Xuewu Gu danke ich für die Übernahme des Drittgutachtens und Herrn Prof. Thomas O. Höllmann danke ich für die Übernahme des Viertgutachtens, sie haben mir ebenfalls vielfältige Unterstützung gegeben.

Herrn Dr. Christian Heidtkamp, Herrn Ulrich Zörner, Frau Stephanie Schweigert, Frau Kathrin Volkert, Herrn Ulrich Weichbrodt sei herzlich dafür gedankt, beim Korrekturlesen dieser Arbeit mich freundlich unterstützt zu haben.

Meinen Eltern bin ich dankbar für ihre großzügige Unterstützung, ihre Kraft und ihre Liebe, die mich all die Jahre durch mein Studium begleitet haben. Nicht zuletzt lehrten sie mich Ausdauer, Geduld und den Glauben an mich selbst – allesamt unabdingbare Voraussetzungen, ohne welche dieses Projekt nicht umsetzbar gewesen wäre.

Meine Freundin Ma Mingming hat mich in schwierigen Phasen meiner Promotion begleitet, hielt mir den Rücken frei und leuchtete den Pfad aus, der noch vor mir lag. Sie war geduldig, verzichtete auf so Manches und holte mich immer wieder in das Hier und Jetzt zurück. Ihr widme ich dieses Werk.

Meinen Kollegen und Kommilitonen Frau Liu Zhimin, Frau Li Jia, Frau Han Peiqi, Herrn Andreas Berndt und Herrn Frank Andreß danke ich für ihre ausgeprägte Hilfsbereitschaft und liebevolle Aufmunterung.

Allen Institutsangehörigen und Studenten des Institutes für Orient- und Asienwissenschaften der Universität Bonn, des Ostasiatischen Institutes der Universität Leipzig und des Fachbereiches Literatur-Kunst-Medien der Universität Konstanz, welche direkt oder indirekt zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben und nicht namentlich erwähnt wurden, sei mein herzlicher Dank ausgesprochen.

Bonn im Winter 2012

Hongyu Liu

Anlage: Abbildungen



1. Haupteingang des Nationalmuseums, 2007



2. Ausstellungsraum der Ausstellung „Der Weg des Wiederaufstiegs“, 2007



3. Mehrere Darstellungen ausländischer Militärpräsenz



4. Szene aus dem Dokumentarfilm „Leidendes China“



5. Darstellungen notleidenden Chinesen, oben links die Darstellung des verhungerten Flüchtlings



6. Das historische Kriegsszenario des Wuchang-Aufstands



7. Ölgemälde mit der Darstellung des Herbsterte-Aufstands



8. Die ausgestellten von der Roten Armee während des Langen Marsches benutzten Gegenstände



9. Darstellungen zu sozialen Krisen im Einflussgebiet der Kuomintang



10. Das historische Szenario der für die Volksbefreiungsarmee produzierten militärischen Materialien



11. Das historische Szenario der Zeremonie der Gründung der Volksrepublik



12. Darstellungen des neuen politischen Lebens



13. Darstellungen zur Machtübernahme Dengs als bedeutende Wende der Parteigeschichte



14. Darstellungen zur politischen Karriere Dengs



15. Darstellungen zur Ära unter der Leitung von Jiang Zemin



16. Darstellungen zur politischen Karriere von Jiang Zemin



17. Darstellungen zur politischen Karriere von Hu Jintao



18. Schlusszene der Ausstellung



19. Gedränge im Palastmuseum



20. Innenraum der Halle der Mittleren Harmonie des Palastmuseums



21. Innenraum des Palastes der Himmlischen Klarheit



22. Besucher dürfen den Innenraum der Halle der Kosmischen Vereinigung nur von seinem Eingang aus betrachten.



23. Innenraum eines Palastgemaches im Palast der Gesammelten Eleganz



24. Innenraum eines Palastgemaches der Halle der wunderschönen Landschaft



25. Eine Szene der Lehmskulpturengruppe „Hof für die Pachteinnahme“ im ehemaligen Gutshof von Liu Wencai



26. Bildtafel mit einer Darstellung luxuriöser Kleider und Schmuckstücke Cixis



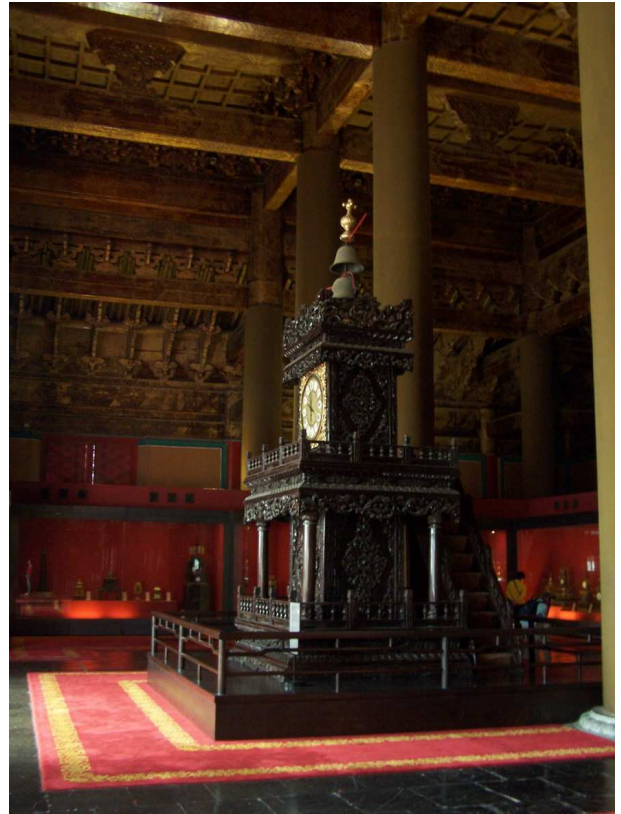
27. Zweiter Teil des dritten Kapitels der Ausstellung Cixis



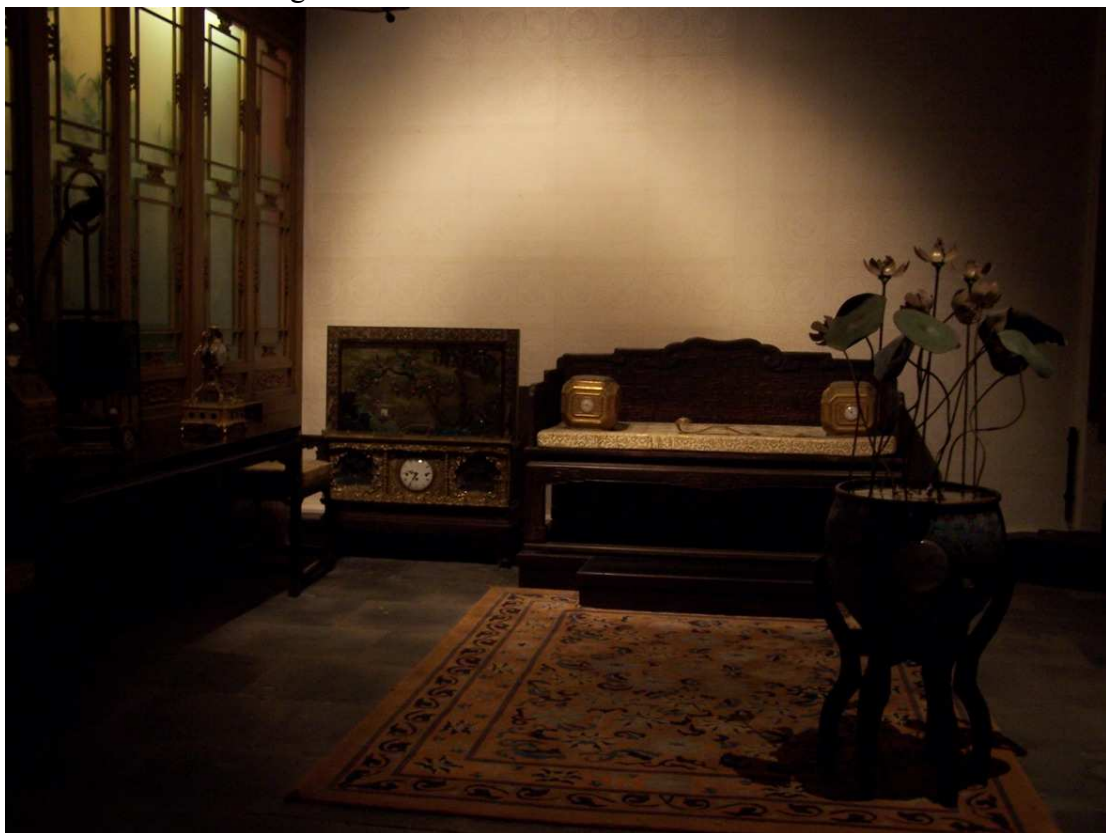
28. Einige der in der Stadt Suzhou produzierten antiken Uhren



29. Antike Uhr aus England



30. Großer Standwecker



31. Szenische Nachbildung eines mit antiken Uhren dekorierten Palastgemachs



32. Ausgestellte antike Uhr in Gestalt eines von einem Elefanten gezogenen Streitwagens



33. Innenraumgestaltung der Ausstellung „der großen kaiserlichen Hochzeitsfeier der Qing-Zeit“



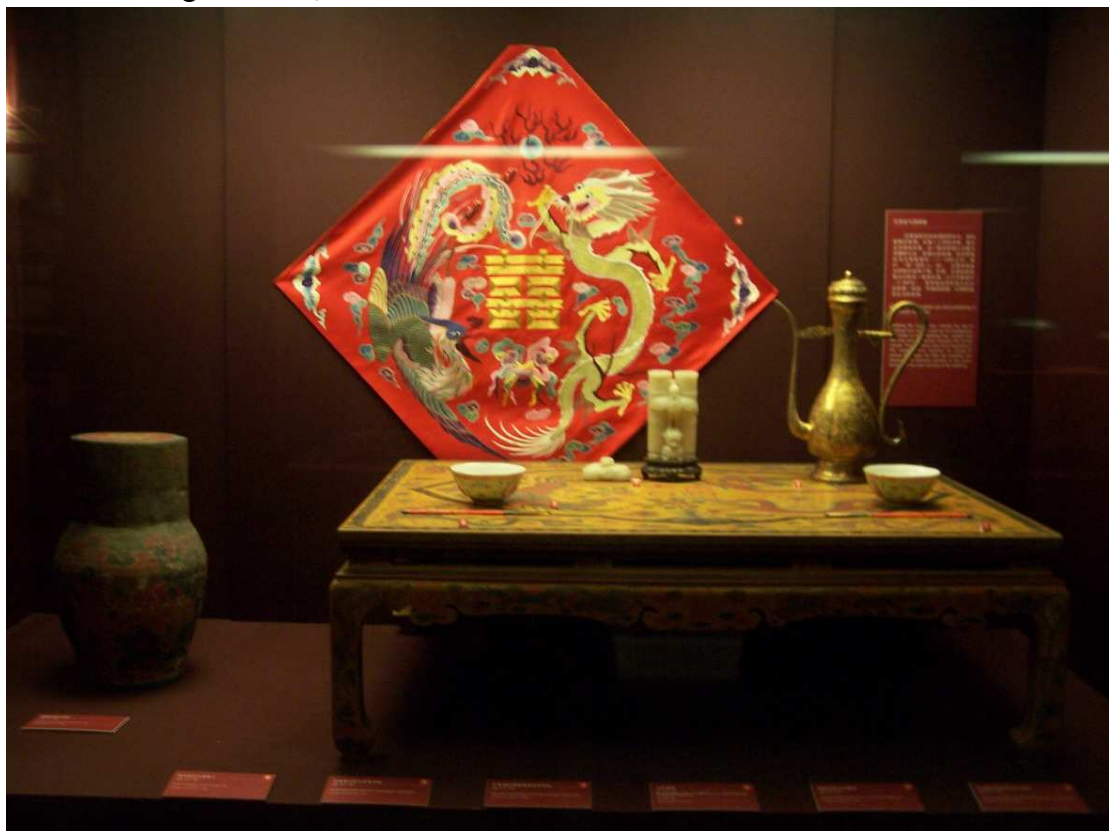
34. Portraits von vier Kaisern und ihren Gattinnen



35. Rekonstruierte Phönixsänfte der Kaiserin



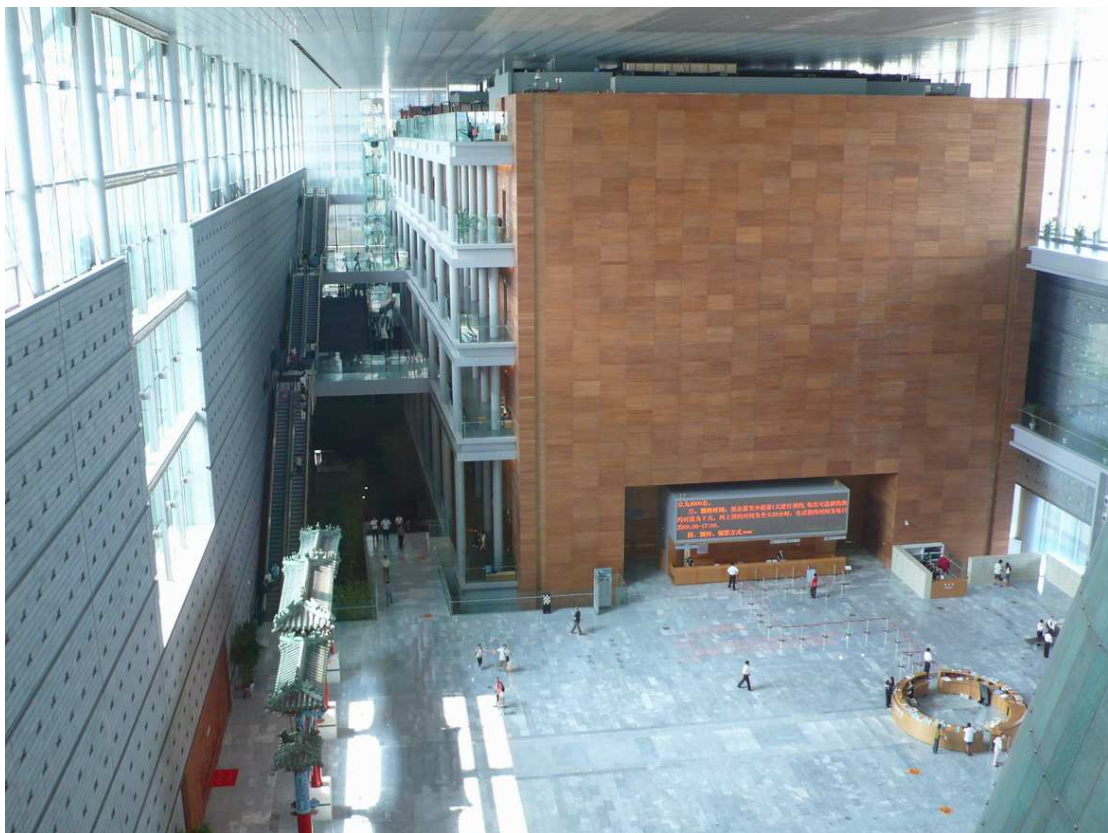
36. Hochzeitsgeschenke, darunter ein Helm



37. Ein kompletter Satz der beim Ritus vom sog. „Hejin“ verwendeten Objekte



38. Außenansicht des Hauptstadt museums



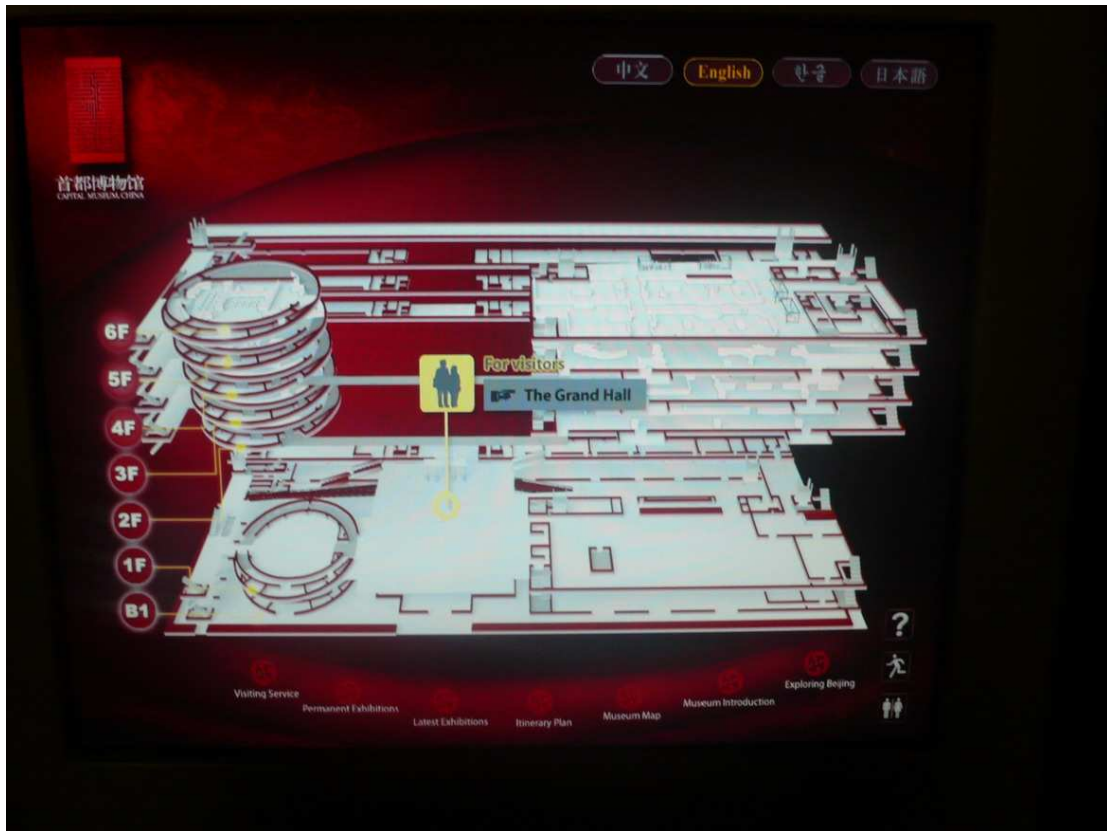
39. Innenansicht des Hauptstadt museums mit Treppenhaus und quaderförmigem Ausstellungsbau



40. Zentralhalle des Hauptstadt museums, in der gerade eine Veranstaltung stattfindet.



41. Ein Ausstellungsexemplar, das auf dem Infoterminal mit 3D-Computergrafik wiedergegeben ist.



42. Eines der Infoterminals als Orientierungshilfe für Besucher



43. Das neu erbaute Sichuan Museum



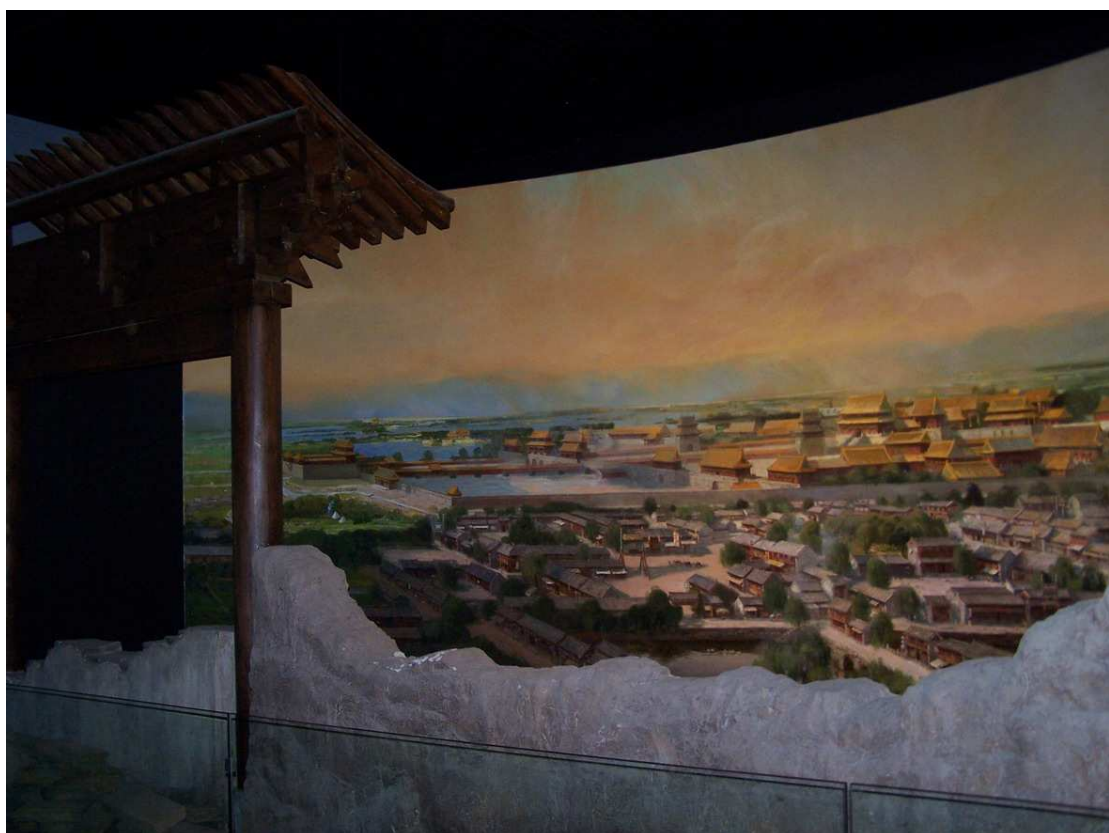
44. Die zwei synchronen historisch narrativen Linien der Ausstellung



45. Erster Teil der Ausstellung



46. Exemplare im dritten Teil der Ausstellung



47. Panoramabild der antiken Stadt Peking



48. Historische Szenario der Hafenanlage im *Jishuitan*



49. Szene aus der Computeranimation zum Verteidigungskrieg gegen die mongolische Armee



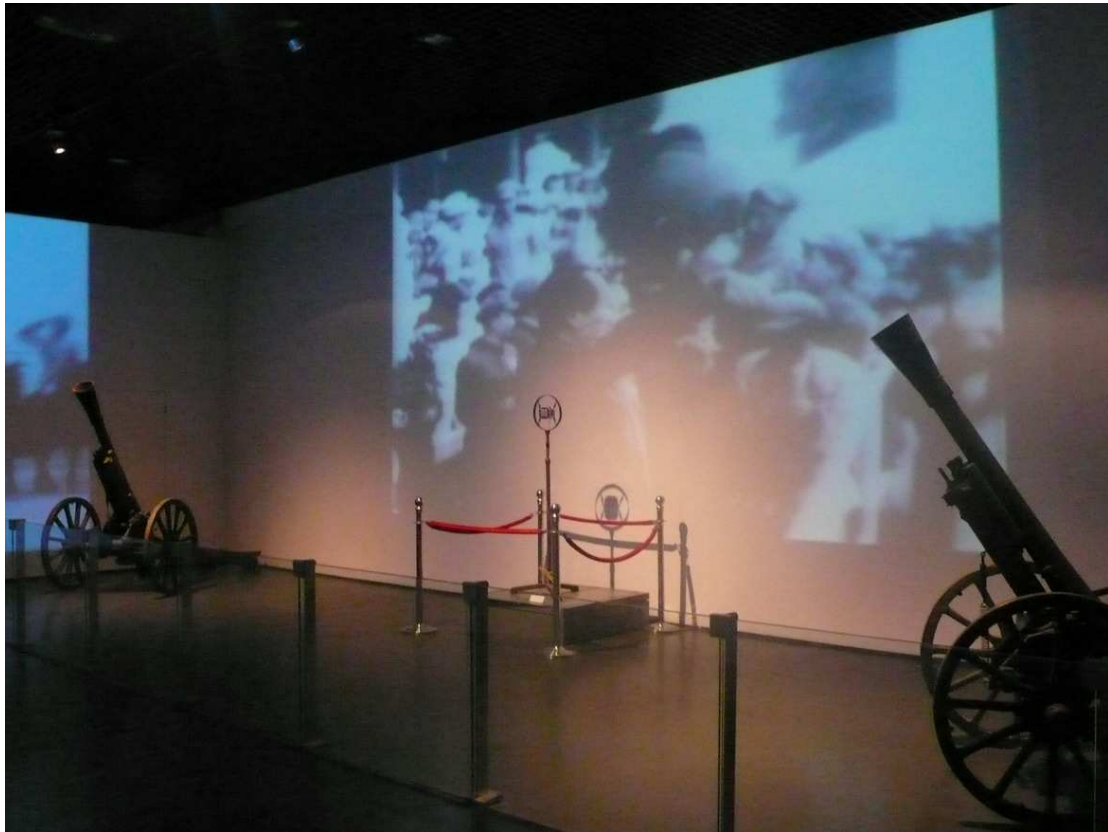
50. Miniaturmodell eines Pekinger Stadtteils der frühen Qing-Zeit



51. Importwaren



52. Darstellung verschiedener Aktivitäten der KPCh



53. Inszenierung der Gründungszeremonie der Volksrepublik



54. Szenario eines Wohnzimmers der 1960er und 1970er Jahre



55. Szenario eines Wohnzimmers der 1980er und 1990er Jahre



56. Szenario eines heutigen Apartmentzimmers



57. Gebrauchsgegenstände der 1960er und 1970er Jahre



58. Petroleumlampen und Feuertopf



59. Gegenstände aus der Zeit der Kulturrevolution



60. Gebrauchsgegenstände der 1980er und 1990er Jahre



61. Gebrauchsgegenstände der Gegenwart



62. Private Familienfotos



63. Begehbares Luftbild Pekings



64. Eine Schülerin macht Notizen bei der Besichtigung.



65. Eine für Kinder eingerichtete kleine Museumswerkstatt



66. Eine Ausstellungshalle des Guanfu Museums



67. Die vom Poly Kunstmuseum gesammelten vier bronzenen Tierköpfe aus dem alten Sommerpalast des Qing-Kaisers



68. Cui Yongping in seinem Museum für Schattenspiele



69. Fan Jianchuan (rechts) und ein privater Sammler



70. „Roter Platz“ vor der „Mainstay Hall“



71. Szenario der Zerstörung eines Bunkers der japanischen Armee



72. Darstellung von Mao Zedong in Yan'an



73. Historisches Szenario mit einem Warnschild



74. Zwei hölzerne Gedenktafeln aus dem Kreis Qingxian



75. Außenansicht der „Frontal Battlefield Hall“ und Bronzestatue eines Kuomintang-Soldaten



76. Szenario der Lushan-Belehrung



77. Szenario von Soldaten, die einen schriftlichen Eid ablegen.



78. Portrait eines Kuomintang-Soldaten



79. Einige Ausstellungsvitrinen



80. Die von Chiang Kai-shek dem General Song Xilian zum Andenken an die Lushan-Belehrung geschenkte Porzellan-Teekanne



81. In eine Wand eingravierte Namen gefallener Offiziere und Soldaten der *Kuomintang*-Armee



82. Außenansicht der „Flying Tigers Hall“



83. Ausstellungsraum



85. Portraitfotos von US-Piloten



84. Innenansicht der Ausstellungshalle und ein Warnschild



86. Innenansicht der „Unyielding War Prisoner Hall“



87. Darstellungen zur Soldatin Cheng Benhua



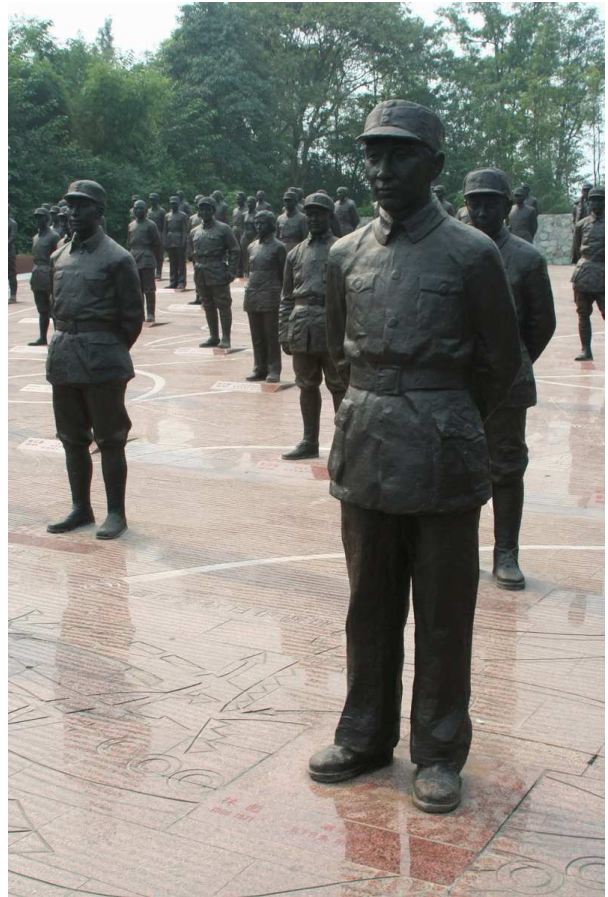
88. Innenansicht der „Sichuan Resistance Army Hall“



89. Der „Chinese Hero Statue Square“



90. Statuen von Chiang Kai-shek und Song Meiling



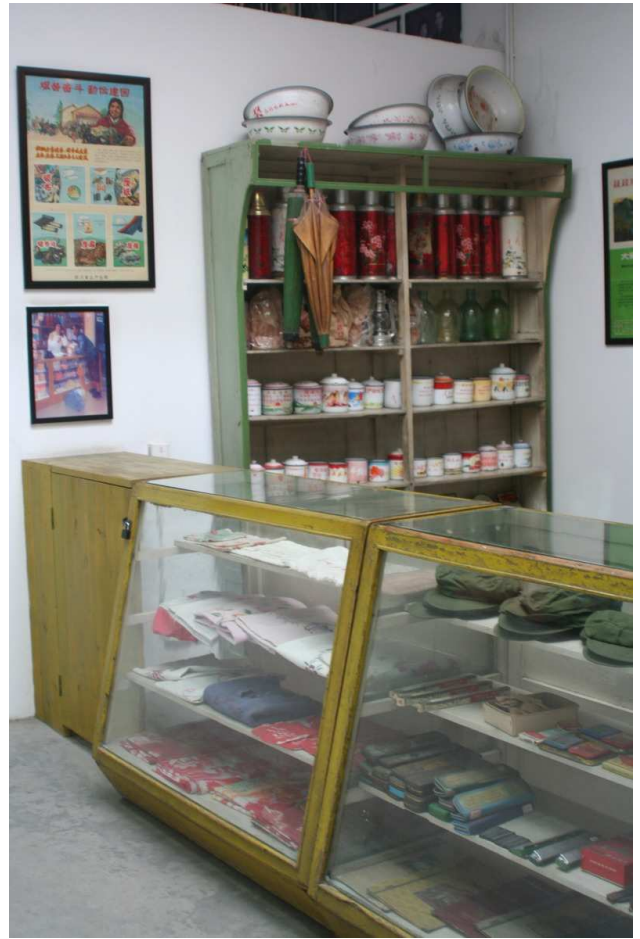
91. Statue von Lin Biao



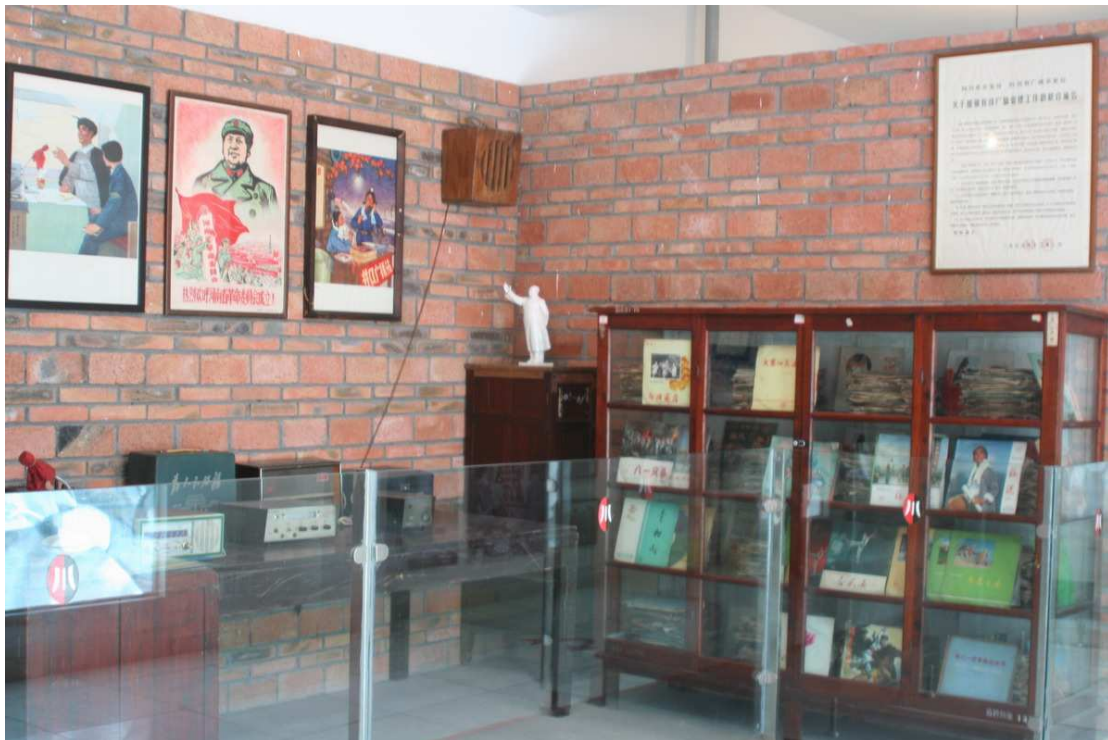
92. Der „Chinese Veterans Handprint Square“



93. Der rote Durchgangsraum



94. Eine rekonstruierte Konsumgenossenschaft



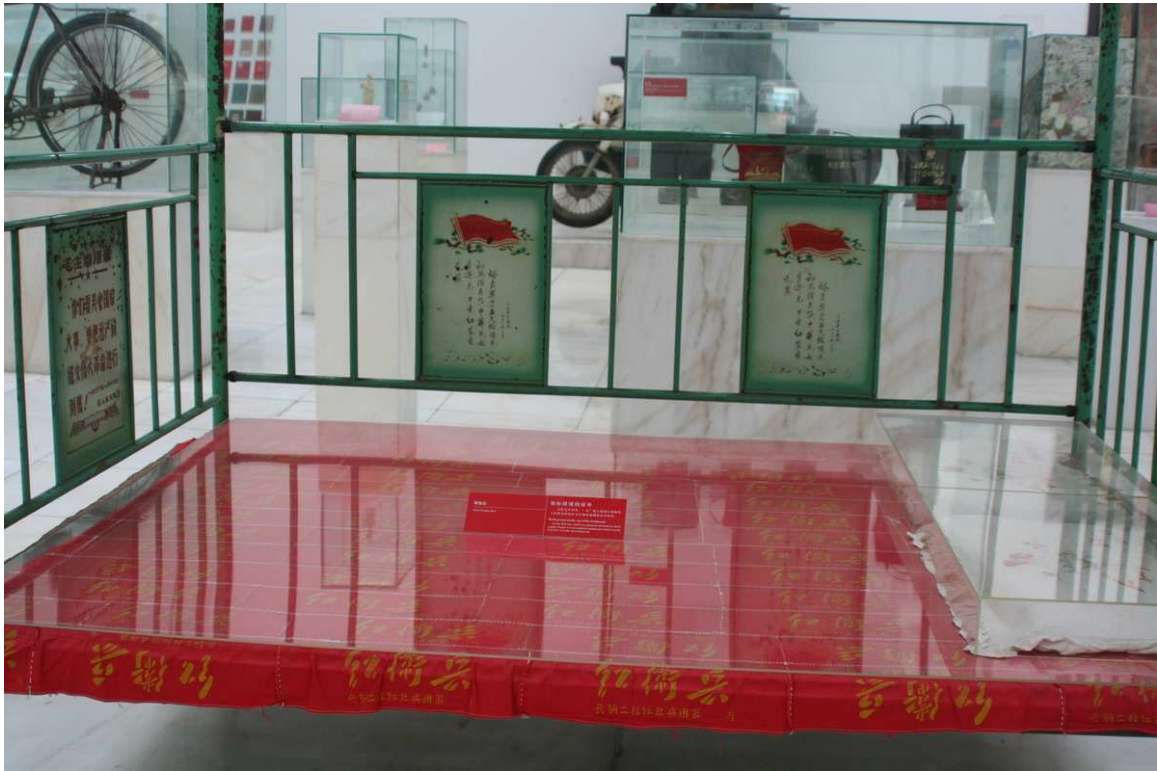
95. Eine rekonstruierte Rundfunkstation



96. Die Ausstellungshalle mit Flachvitrinen-Reihen



97. Titelblätter von Neujahrstagszeitungen 1966 bis 1976



98. Ausgestellter Doppelbettrahmen



99. Installation: „Verschließen des Halses“



100. Ausstellungshalle von Mao-Abzeichen



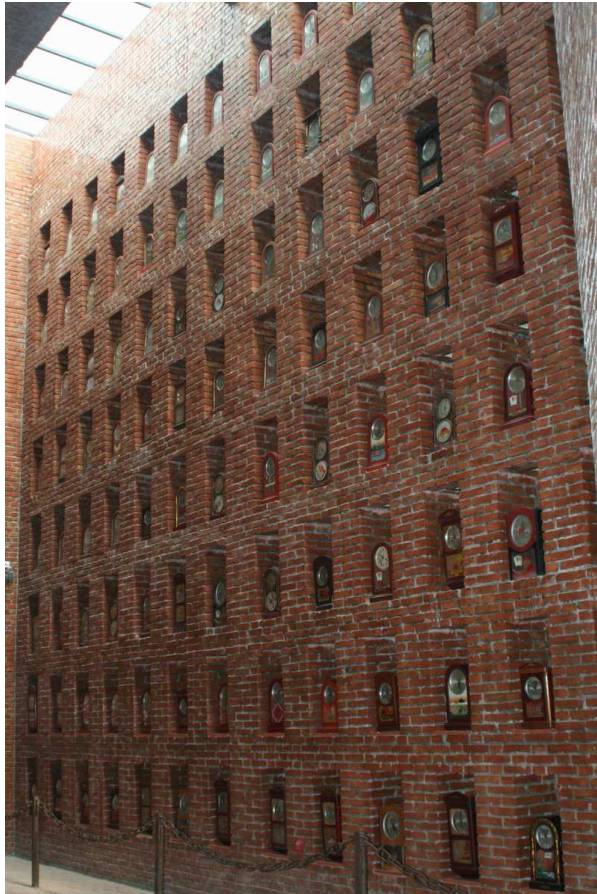
101. Szenario einer öffentlichen Parade (zum Zeitpunkt der Fotoaufnahme noch nicht vollendet)



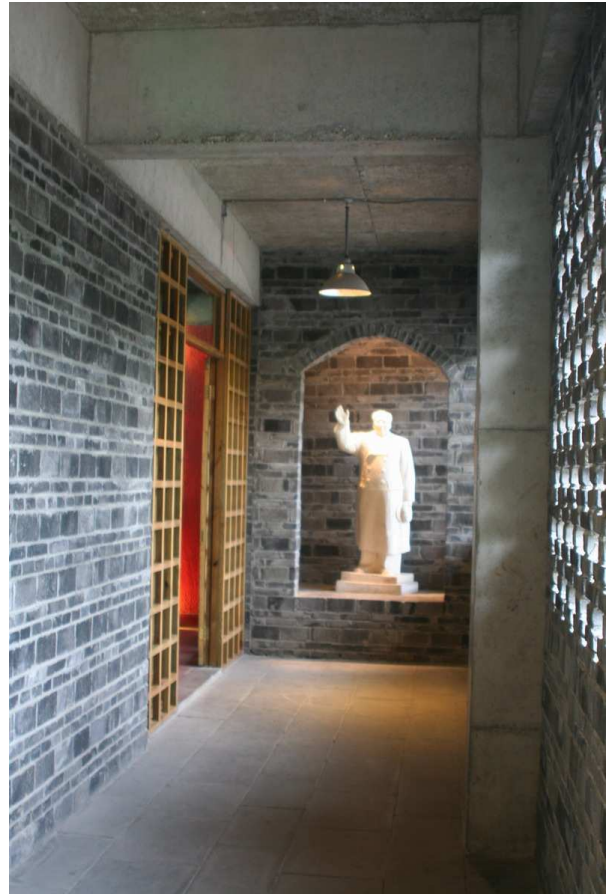
102. Ausstellungshalle für Amtssiegel



103. Die Rotunde



104. Standuhren



105. Eine Mao-Porzellanstatue



106. Porzellanstatuen und -büsten Maos



107. Porzellanwerke mit Darstellungen von Lin Biao und Jiang Qing



108. Private Gegenstände des Mittelschullehrers Fan Meizhong



109. Das „Schwein des starken Willens“



110. Das Teehaus der Frau Aqing

(Alle Fotos wurden vom Autor selbst aufgenommen und eigenständig hergestellt.)