

# STUDIEN ZUR MATERIELLEN KULTUR



Christopher Sommer

„Rüstkammer“ – Präsentation von  
Waffen und Rüstungen der Frühen  
Neuzeit im Museum

BAND [ 05 ]

Carl von Ossietzky

Universität Oldenburg

IMK  
Institut für Materielle Kultur

## Studien zur Materiellen Kultur preprints

Veröffentlichungen des *Instituts für Materielle Kultur* erscheinen in folgenden Reihen:

*Studien zur Materiellen Kultur preprints* (nur online) stellen die Ergebnisse von Lehrprojekten oder sehr gute Abschlussarbeiten zur Diskussion. Die Redaktion erfolgt in enger Zusammenarbeit mit den BetreuerInnen der jeweiligen Arbeiten.

*Studien zur Materiellen Kultur* untersuchen Dinge des Alltags, ihre Beschaffenheit, Herstellungsweise, Nutzung, Verbreitung, Präsentation (z.B. im Museum) und Bedeutung als Vergegenständlichungen gesellschaftlicher Prozesse und Lebensformen und Machtverhältnisse. Sie verbinden Sachkulturforschung und Modetheorie mit Ansätzen der Cultural Studies und der Kulturanalyse. In dieser Reihe werden ausgewählte, durch einen Beirat begutachtete Beiträge der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Vorgesehen sind Tagungsbände und Ergebnisse aus Forschungsprojekten im Wechsel mit Arbeiten von NachwuchswissenschaftlerInnen, ergänzt durch Einzelstudien etablierter KollegInnen und Gastbeiträge.

*Studien zur Materiellen Kultur KATALOGE* präsentieren Ausstellungsprojekte, die von studentischen Teams erarbeitet sein können.

Herausgeberin

Karen Ellwanger für das Institut für Materielle Kultur

Christopher Sommer

„Rüstkammern“ – Präsentation von Waffen und Rüstungen der Frühen Neuzeit im Museum

## Impressum

Studien zur Materiellen Kultur *preprints*

Herausgeberin: Karen Ellwanger

Redaktion: Stefanie Mallon

[www.materiellekultur.uni-oldenburg.de](http://www.materiellekultur.uni-oldenburg.de)

Copyright bei Christopher Sommer & dem Institut für Materielle Kultur

‘Rüstkammer’ – Präsentation von Waffen und Rüstungen der Frühen Neuzeit im Museum

Oldenburg, 2012

Gestaltung des Covers: Christopher Sommer

Coverfotografie: Christopher Sommer. Rüstkammer Emden, Hauptraum 2012.

Verlag: Institut für Materielle Kultur

Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

26111 Oldenburg

E-Mail: [materiellekultur@uni-oldenburg.de](mailto:materiellekultur@uni-oldenburg.de)

Internet: [www.studien-zur-materiellen-kultur.de](http://www.studien-zur-materiellen-kultur.de)

ISBN 978-3-943652-04-8

## Inhalt

Einleitung: Frühneuzeitliche Konflikte im Museum	5	II. Modi der Präsentation von Offensiv- und Defensivwaffen der Frühen Neuzeit	22
1. Krieg und Museen – Konjunktur eines prekären Verhältnisses	5	1. Theoretische Vorüberlegungen	22
2. Leitfragen	6	1.1 Die (Un-)Möglichkeit Krieg und Gewalt auszustellen	22
3. Aufbau der Arbeit	7	1.1.1 Das Medium Ausstellung und der Krieg	22
4. ‚Rüstkammer‘ – Begriffsbestimmung und Abgrenzung zu anderen militärischen Waffenverwahrungen	7	1.1.2 Die Ästhetisierung des Krieges durch das Museum	23
5. Vorstellung der ausgewählten Museen und Sonderausstellungen	9	1.1.3 Unterschiede in der Wahrnehmung frühneuzeitlicher Konflikte	25
6. Forschungsstand	11	1.1.4 Wie kann man Krieg ausstellen?	26
I. Methodik	13	1.2 Von der Waffenverwahrung zum Museum – Funktionen der Rüstkammer im Wandel der Zeit	29
1. Anmerkungen zur praktischen Durchführung der Ausstellungsanalysen	13	1.3 Die Rüstkammer als Ort des Authentischen	32
2. Museumsanalyse	13	1.3.1 Aura und Authentizität	32
2.1 Anleitende Theorien für die Ausstellungsanalyse	13	1.3.2 Rüstkammern als auratische Orte	33
2.1.1 Museale Präsentationen als Sprechakte	13	1.4 Objekte der Rüstkammer – Aspekte ihrer Symbolik und Funktion	34
2.1.2 Museen – Orte des Performativen	14	1.4.1 Männlichkeitssymbolik	35
2.2 Methoden der Ausstellungsanalyse	14	1.4.2 Memoriale Funktionen von Waffen	36
2.2.1 Dichte Beschreibung	14	2. Fallstudien	37
2.2.2 Die Vielzahl der Codes: Semiotische Ansätze	15	2.1 Die Rüstkammer Dresden	37
2.2.3 Paradigmatische und syntagmatische Operationen	16	2.1.1 Die Geschichte der Rüstkammer bis zur Neukonzeption	37
2.2.4 Gender, race und class: Kategorien der Ausstellungsanalyse	17	2.1.2 Die Genese der aktuellen Ausstellung	39
2.2.5 Der räumliche Text: Erzähltheorien	17	2.1.3 Analyse der aktuellen Ausstellungssituation	40
2.3 Zusammenfassung und kritische Anmerkungen	20	2.1.3.1 Einführung in die Ausstellung	40
		2.1.3.2 Raumatmosphäre	41

2.1.3.3	Kunstkammerstücke	42	2.4	Die Neukonzeption des Militärhistorischen Museums der Bundeswehr	74
2.1.3.4	Schutzwaffendisplays	42			
2.1.3.5	Trutzwaffendisplays	45			
2.1.3.6	Kombinationen von Schutz- und Trutzwaffen	47	III.	Zusammenfassung der Ergebnisse	77
2.1.3.7	Turnierwaffen	48			
2.1.4	Ausblick: Der Umzug der Rüstkammer in das Residenzschloss	50	IV.	Quellen- und Literaturverzeichnis	81
2.2	Die Rüstkammer des Ostfriesischen Landesmuseums Emden	51		Ausstellungen	81
2.2.1	Die Geschichte der Rüstkammer bis zur Neukonzeption	51		Konzeptpapiere	81
2.2.2	Die Genese der aktuellen Ausstellung	52		Interviews	81
2.2.3	Analyse der aktuellen Ausstellungssituation	54		Zeitungsartikel	81
2.2.3.1	Prolog: Die Dauerausstellung des OLE	54		Filme	81
2.2.3.2	Einführung in die Ausstellung	56		Primärliteratur	82
2.2.3.3	Raumatmosphäre	57		Sekundärliteratur	82
2.2.3.4	Schutz- und Trutzwaffendisplays	58		Elektronische Quellen	88
2.2.3.5	Jagdwaffen	60			
2.2.3.6	Regionale Identität	63	Anhang	Bildmaterial	89
2.2.3.7	Geschichte zum Anfassen	65			
2.2.3.8	Othmar Baron Potier – Würdigung seines Werkes	66			
2.2.3.9	Die Fratze des Krieges	67			
2.2.3.10	Orientalica	69			
2.3	Modi der Präsentation frühneuzeitlicher Militärgeschichte in Sonderausstellungen	69			
2.3.1	Ausstellung „Rüstung und Robe“	69			
2.3.2	Ausstellung „Waffen werfen Schatten“	71			

## Einleitung: Frühneuzeitliche Konflikte im Museum

### 1. Krieg und Museen – Konjunktur eines prekären Verhältnisses

Wurde Militärgeschichte und ihre Manifestation in einem musealen Umfeld noch bis in die 90-iger Jahre stiefmütterlich behandelt, so erfreut sich die militärgeschichtliche Forschung seit geraumer Zeit einer anhaltenden Konjunktur. Bei den Präsentationsformen<sup>1</sup> militärgeschichtlicher Sujets in Sonder- und Dauerausstellungen ergaben sich in den letzten Jahren gleichermaßen tiefgreifende Veränderungen.<sup>2</sup> Im Zuge des neu erwachten Interesses an militärgeschichtlichen Fragestellungen wird Militärgeschichte mehr und mehr als Kulturgeschichte verstanden bzw. wird eine Kulturgeschichte des Krieges zu ihrem Gegenstand.<sup>3</sup> Aktuelle Ausstellungen spiegeln dies wider, indem sie versuchen, militärgeschichtliche Sujets in ihren jeweiligen historischen und gesellschaftlichen Kontext einzuordnen.

Die öffentliche Wahrnehmung militärhistorischer Ausstellungen hat sich ebenfalls grundlegend geändert und eine Nachfrage nach aktualisierten Präsentationen ist entstanden (vgl. Thiemeyer 2010, S. 103ff.).<sup>4</sup> Beispielhaft dafür seien die Neukonzeption des Militärhistorischen

<sup>1</sup> Unter ‚Präsentationsformen‘ bzw. ‚Präsentation‘ wird der Definition Jana Scholzes folgend die Ausstellungsgestaltung im weitesten Sinne verstanden. Dies umfasst das Arrangement aller Präsentationsmedien von Ausstellungsobjekten, architektonischen Elementen, Licht, Ton, Vitrinen, grafischen Materialien bis zu bewegten Bildern als konkrete räumliche Umsetzung oder Übersetzung eines Ausstellungskonzepts (vgl. Scholze 2004, S. 11).

<sup>2</sup> Für eine Diskussion der Ursachen für diese veränderte Wahrnehmung der Militärgeschichte und ihrer derzeitigen Hochkonjunktur sowie einen historischen Überblick über die Entwicklung der Militärgeschichte seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs vgl.: Kühne & Ziemann 2000 sowie Wette 2000.

<sup>3</sup> Vgl. für eine Diskussion der kulturgeschichtlichen Erweiterung der Militärgeschichte und der Diskussion des Gegenstands der Militärgeschichte: Lipp 2000.

<sup>4</sup> Thiemeyer diagnostiziert überzeugend einen Wechsel bzw. die Ausweitung der Zielgruppe militärgeschichtlicher Ausstellungen, deren Sujet die beiden Weltkriege

Museums der Bundeswehr in Dresden und die überarbeitete Gestaltung der Dauerausstellung des Musée de l'Armée im Rahmen des ATHENA Programms in Paris genannt (vgl. Musée de l'Armée, ATHENA (Abr. 04.02.2010); Pieken 2008). Regionale Museen, wie das Ostfriesische Landesmuseum in Emden oder das Waffenmuseum in Suhl, sind von dieser Entwicklung nicht ausgenommen. Im Zuge einer Neukonzeption des Landesmuseums wurde die Präsentation der Emdener Rüstkammer entsprechend aktueller museologischer Trends auf den neusten Stand gebracht und ähnlich der Dauerausstellung des Waffenmuseums Suhl durch ein externes Architekturbüro mit einem modernen Design versehen.<sup>5</sup> Die große Zahl an Neugestaltungen lässt einen gewissen Nachholbedarf vermuten und legt eine Unzulänglichkeit der vorhergehenden Präsentationen – zumindest in den Augen der Verantwortlichen – nahe.

Im Einklang mit dieser Umbruchstimmung sind einige Publikation im deutsch- sowie englischsprachigen Raum erschienen, die sich mit der Präsentation von Krieg und Gewalt<sup>6</sup> im Museum beschäftigen. Sie beziehen sich zumeist auf Ausstellungen, die Konflikte des 20. Jahrhunderts behandeln, und diskutieren Möglichkeiten, diese modernen Konflikte auszustellen (vgl. z. B. Beil 2003).<sup>7</sup> Trotz des gestiegenen Interesses an der Fragestellung, ob

sind. Der politische Druck durch Lobbygruppen oder Überlebende der Weltkriege, die ihr Geschichtsbild in den Ausstellungen bestätigt sehen möchten, lasse, so sein Erachten, nach.

<sup>5</sup> Vgl.: König+Ebersbach Exhibition Design. Dauerausstellungen/Geschichte der Sühler Handfeuerwaffen. Waffenmuseum Suhl. <<http://www.moxxo.de/schaustelle/koenig+ebersbach.html>> (abgerufen: 25.03.2010) sowie Waffenmuseum Suhl, <<http://www.suhltrifft.de/waffenmuseum/>> (abgerufen: 25.03.2010).

<sup>6</sup> Beide Begriffe zeichnen sich durch ihre Ambivalenz aus. Für eine Einführung in verschiedene Konzepte von ‚Krieg‘ und Theorien des Krieges vgl. Stadler 2009 und Etzersdorfer 2007. Eine problemorientierte Einführung in verschiedene Konzepte von ‚Gewalt‘ bieten Meyer, et al. 2005. Vgl. für weitere Definitionsangebote und Dimensionen der Begriffe: Brockhaus Enzyklopädie Online, Stichworte ‚Gewalt‘ und ‚Krieg‘.

<sup>7</sup> Vgl. außerdem die Tagungspublikation: Sächsische Landesstelle für Museumswesen des Freistaates Sachsen 2008. Die Tagung „Krieg und Gewalt ausstellen“ bot einen guten Überblick über derzeitige Kontroversen und die aktuelle Forschung. Vgl. für einen

und wie Krieg und Gewalt im Museum auszustellen sind, liegen noch keine Publikationen vor, die sich mit den Modi der Präsentation frühneuzeitlicher oder vormoderner Militärgeschichte beschäftigen.<sup>8</sup>

Die vorliegende Arbeit kann aufgrund ihres begrenzten Umfangs diese Lücke nicht umfassend schließen. In ihr soll jedoch ein Teilaspekt der Präsentation frühneuzeitlicher Militärgeschichte – die Präsentation von Offensiv- und Defensivwaffen<sup>9</sup> der Frühen Neuzeit in einem musealen Kontext – untersucht werden. Zu diesem Zweck erscheint es sinnvoll, sich auf eine spezielle Form der Präsentation zu beschränken und z. B. die Sonderform der Rüstkammer zu analysieren. Im Gegensatz zu anderen Einrichtungen bieten Rüstkammern gemäß ihrer Bestände einen Fokus auf Offensiv- und Defensivwaffen bzw. beinhalten ausschließlich diese Objekte. Im Rahmen der Arbeit sollen beispielhaft zwei Rüstkammern untersucht werden, ergänzt durch Exkurse zu Sonderausstellungen, die Offensiv- und Defensivwaffen der Frühen Neuzeit in ungewohnten Kontexten und innovativen Arrangements präsentieren.

Dieser Ansatz, welcher selbstredend keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann, soll Aussagen über aktuelle Modi der Präsentation von Offensiv- und Defensivwaffen der Frühen Neuzeit

---

Tagungsbericht Tack 23.01.2009).

<sup>8</sup> Es existieren selbstverständlich Publikationen, die Ausstellungen deskriptiv behandeln oder deren Konzept vorstellen. Eine detaillierte Analyse einer spezifischen Ausstellungssituation unter Zuhilfenahme museumsanalytischer Methoden wurde allerdings noch nicht vorgenommen.

<sup>9</sup> Defensivwaffen werden definiert als alle dem Körper des Kämpfers sowie dem seines Reittieres Schutz gewährenden Bekleidungs- und Deckungswaffen. Dies umfasst Helme, Arm- und Beinzeuge, Rumpfpfanzler, Harnische, Kürasse und Schilder aller Arten. Offensivwaffen werden definiert als alle Waffen, die dem Angriff oder der Verteidigung dienen. Waffen werden im Rahmen dieser Arbeit definiert als Mittel (Geräte, Vorrichtungen, auch Werkzeuge) zur Bekämpfung von Zielen, die abgesehen von reinen Schutzwaffen stets gleichermaßen zu Angriffs- und zu Verteidigungszwecken dienen (vgl. Brockhaus Enzyklopädie Online, Stichwort ‚Waffen‘). Siehe auch für eine grafische Darstellung der Teile eines Harnisches und deren Bezeichnung Anhang 2: Der Harnisch für Mann und Ross im 16. Jahrhundert.

ermöglichen und kann als Grundlage für weitere Analysen dienen. Zugleich sollen die Besonderheiten der Institution Rüstkammer herausgearbeitet werden und ihre aktuelle gesellschaftliche Funktion diskutiert werden.

## 2. Leitfragen

Fünf Leitfragen sollen als Basis für die Analyse dienen und im Rahmen der vorliegenden Arbeit beantwortet werden:

- Wie werden frühneuzeitliche Waffen in musealen Einrichtungen, die als Rüstkammern bezeichnet werden, präsentiert?
- Welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten bestehen zu aktuellen Präsentationsformen moderner Konflikte?
- Können zwischen den Institutionen, die verschiedene Organisationsstrukturen, Abhängigkeiten und thematische Ausrichtungen haben, Gemeinsamkeiten erkannt werden? Gibt es einen Katalog typischer Präsentationsarten frühneuzeitlicher Waffen?
- Welchen Stellenwert und welche Bedeutung haben Offensiv- und Defensivwaffen der Frühen Neuzeit im kollektiven Gedächtnis unserer Kultur?<sup>10</sup>
- Was sind die Spezifika der musealen Einrichtung Rüstkammer und welche gesellschaftliche Funktionen erfüllt sie am Anfang des 21. Jahrhunderts?

Um diese Fragen zu beantworten, sollen Vergangenheit und Gegenwart der Institution Rüstkammer analysiert werden und im Zuge dessen die Dauer- und Sonderausstellungen mittels für einen musealen Kontext geeigneten Methoden einer Analyse unterzogen werden (siehe Kapitel I. Methodik).

---

<sup>10</sup> Zum Begriff ‚Kollektives Gedächtnis‘ vgl. Assmann 1999, S. 130ff. sowie Assmann 1988, S. 9.

### 3. Aufbau der Arbeit

Die Arbeit unterteilt sich in einen theoretischen und einen analytischen Teil. In einem ersten Schritt sollen die im Rahmen der Arbeit angewandten Methoden erläutert und ein Apparat für die Analyse der Dauer- und Sonderausstellungen zusammengestellt werden. Möglichkeiten, Gewalt und Krieg in einem musealen Kontext zu präsentieren, werden im Anschluss daran diskutiert. Schließlich folgen theoretische Überlegungen zu der Institution Rüstkammer und den enthaltenen Objekten und leiten zu den Fallstudien über. Die zu untersuchenden Museen und Ausstellungen unterteilen sich in Rüstkammern und Sonderausstellungen, die Defensiv- und Offensivwaffen der Frühen Neuzeit als thematischen Schwerpunkt haben. Zusätzlich soll in einem Ausblick der Umgang des Militärhistorischen Museums der Bundeswehr mit frühneuzeitlichen Konflikten in seiner neuen Dauerausstellung, die sich noch in der Planungsphase befindet, porträtiert werden.<sup>11</sup>

### 4. ‚Rüstkammer‘ – Begriffsbestimmung und Abgrenzung zu anderen militärischen Waffenverwahrungen

Der Fokus der hier vorliegenden Untersuchung liegt auf musealen Einrichtungen, die die Bezeichnung ‚Rüstkammer‘ in ihrem Namen führen. Neben dieser Bezeichnung existieren noch zahlreiche synonyme Begriffe, mit denen sowohl hierzulande als auch im Ausland auf ähnliche oder identische Einrichtungen referiert wird. So findet man ebenfalls die Bezeichnungen ‚Arsenal‘, ‚Zeughaus‘ und ‚Waffenkammer‘. Alle Bezeichnungen können sich auf eine museale Einrichtung beziehen, in der Offensiv- und Defensivwaffen exponiert werden, können aber auch moderne Waffenverwahrungen

<sup>11</sup> Das Militärhistorische Museum der Bundeswehr wird fortan mit MHMB abgekürzt.

bezeichnen.<sup>12</sup> Es scheint daher angebracht, einen historischen Überblick über die Verwendung der Begrifflichkeiten zu geben und in einem zweiten Schritt die im Rahmen der Arbeit benutzten Begriffe zu definieren und Unterschiede der Bezeichnungen herauszuarbeiten.

Das Mittelalter kannte ‚Armamentarium‘ als Bezeichnung für einen Ort, der speziell für die Lagerung von Schutz- und Trutzwaffen<sup>13</sup> eingerichtet oder neu erbaut wurde. In der Frühen Neuzeit wurde dieser lateinische Begriff durch die fortschreitende Bevorzugung des Deutschen in der geschriebenen und gesprochenen Sprache seltener und findet sich nur in wenigen Fällen als Bezeichnung für Rüstkammern oder Leibwaffensammlungen des Adels. ‚Armamentarium‘ und ‚Zeughaus‘ können nebeneinander auftreten und scheinen in zeitgenössischen Quellen aber auch austauschbar zu sein (vgl. Neumann 1992, S. 19; Abb. 177/178 in Neumann 1991, S. 127).

Neben anderen regional- und mundartspezifischen Ausdrücken, die ein organisiertes Waffenvorratslager allgemein bezeichnen oder aufgrund seines Inhalts charakterisieren – beispielsweise seien ‚Harnischkammer‘ oder ‚Büchsenhaus‘ genannt –, ist ‚Zeughaus‘ der zentrale deutsche Begriff, welcher auch in anderen Sprachen als Fremd- oder Lehnwort zu finden ist.<sup>14</sup> Die Kombination der Begriffe ‚Zeug‘<sup>15</sup> und ‚Haus‘ taucht in der Frühen Neuzeit

<sup>12</sup> Der Begriff ‚Zeughaus‘ wird in der Schweiz auch heutzutage für militärische Waffen- und Ausrüstungsverwahrungen benutzt. Vgl. bspw. Amt für Militär und Zivilschutz Kanton Zürich (Abr. 20.04.2010).

<sup>13</sup> ‚Schutzwaffen‘ wird im Rahmen dieser Arbeit synonym zu ‚Defensivwaffen‘ gebraucht. ‚Trutzwaffen‘ synonym zu ‚Offensivwaffen‘. Vgl. Anm. 9.

<sup>14</sup> Vgl. für eine Zusammenstellung europäischer Bezeichnungen: Neumann 1992, S. 23.

<sup>15</sup> Neumann konstatiert, dass der Begriff ‚Zeug‘ im ausgehenden Mittelalter auf den gesamten Geschützpark – bezogen sowohl auf Handfeuerwaffen und Großgeschütze – angewandt und auf die Häuser, welche diesen beherbergten, übertragen wurde. Das Aufkommen der Bezeichnung ‚Zeughaus‘ wäre demnach mit der Verbreitung von Feuerwaffen verbunden. Im 19. Jahrhundert wird ‚Zeug‘ durch den Begriff ‚Artillerie‘ ersetzt, sofern auf den Geschützpark referiert wird (vgl. Neumann 1992, S. 19ff.). Für eine Etymologie des Begriffs ‚Zeug‘ vgl.: s. v. Zeug in Pfeifer 1989b, S. 2021ff.

als Bezeichnung für einen neuen Gebäudetypus des Waffenspeichers auf, der neben Schutz- und Trutzwaffen ebenfalls Feuerwaffen und Geschütze enthielt.

Der Begriff ‚Arsenal‘<sup>16</sup> wurde in früheren Zeiten zumeist synonym zu ‚Zeughaus‘ verwendet. Eine strikte inhaltliche oder zeitliche Grenze der beiden Begriffe ist nicht festzustellen (vgl. Neumann 1992, S. 20). Eine Einrichtung kann auch beide Bezeichnungen nebeneinander tragen.<sup>17</sup> Während im Französischen ‚l'arsenal‘ für alle Arten von Waffenspeichern verwendet wurde, wurde im deutschsprachigen Raum im 17. Jahrhundert, aber vor allem im 18. und 19. Jahrhundert, der Begriff vorrangig für Marinezeughäuser benutzt.

Die Begriffe ‚Arsenal‘ und ‚Zeughaus‘ ebenso wie die Begriffspaare ‚Armamentarium/Zeughaus‘ und ‚Armamentarium/Arsenal‘ können folglich nebeneinander auftauchen oder synonym gebraucht werden. In der Schweiz wurde ‚Arsenal‘ und ‚Zeughaus‘ inhaltlich gleichbedeutend verwendet. Frankophile Bauherren nutzten vor allem im Barock den französischen Begriff ‚l'arsenal‘ für ihre Projekte.<sup>18</sup> Die genannten Begrifflichkeiten können demnach nicht streng definiert werden. Eine Abgrenzung zwischen den Begriffen gestaltet sich folglich schwierig und ist kontextabhängig.

Der Begriff ‚Rüstkammer‘ leitet sich von ‚Rüstzeug‘ ab, wobei letzterer ein Sammelbegriff für technische Gerätschaften ist, mit denen man sich ausrüsten, wappnen oder schmücken kann.<sup>19</sup> Es verwundert daher nicht, dass

---

16 Das Wort stammt aus dem arabischen Sprachraum (vgl. s. v. Arsenal in Pfeifer 1989a). Da der Begriff durch venezianischen Einfluss in die europäischen Sprachen eingeführt wurde, verbindet man mit ihm u. a. auch das L'arsenale della Repubblica di Venezia, das zugleich Schiffswerft, Zeughaus und militärischer Seehafen war (vgl. Neumann 1992, S. 21).

17 Vgl. das Beispiel des Städtischen Zeughauses Köln sowie zweier Waffenspeicher in Ludwigsburg bei: Neumann 1991, S. 119, Abb. 161/1-3; S. 128, Abb. 180; S. 358, Abb. 180.

18 Das Berliner Zeughaus wird beispielsweise in Quellen als ‚L'Arsenal‘ bezeichnet (vgl. Abb. 360 in Neumann 1991, S. 276).

19 Vgl. für eine Etymologie des Begriffs ‚rüsten‘ s. v. rüsten in Pfeifer 1989a,

Rüstkammern als Aufbewahrungsort für das Rüstzeug weit verbreitet waren und früher als das Zeughaus auftauchen

Weiterhin muss zwischen Gebrauchsrüstkammern und einer Rüstkammer im Sinne einer Dekorations- und Repräsentationseinrichtung unterschieden werden (vgl. Neumann 1991, S. 20). Die Ordnungskriterien der verschiedenen Rüstkammern sind folglich entweder funktional, an den enthaltenen Waffen orientiert, bestrebt auf möglichst kleinem Raum eine hohe Materialdichte zu erzielen, benutzerfreundlich oder an repräsentative und museale Anforderungen angepasst (vgl. ebd.).

Die Räumlichkeiten, welche Rüstkammern beherbergten, waren in der Regel Teile auch anderweitig genutzter Gebäude und in ihrer Ausdehnung und Formgebung höchst unterschiedlich (vgl. ebd., S. 39). Sie waren nicht an den Waffen orientiert oder speicherökonomisch angelegt, unterlagen also keiner Normierung und stellten somit auch keine Regelbauten dar. Dieser Umstand bedingte das Fehlen von Großgerät und stellte eine Gemeinsamkeit aller Gebrauchsrüstkammern der Frühen Neuzeit dar. Das mechanische Großgerät wurde dezentral an anderer Stelle untergebracht. Diese Situation bedingte das Auftauchen des neuen Bautyps des Zeughauses, der an den Großgeräten und anderen Waffen ausgerichtet war (vgl. ebd.).

Diese Entwicklung machte den Begriff ‚Rüstkammer‘ nicht obsolet, sondern er wurde nun für herrschaftliche Waffensammlungen mit zunehmend repräsentativem Charakter benutzt, auf welche auch mit ‚Leibrüstkammer‘ referiert wurde (vgl. Abb. 47/2 in Neumann 1991, S. 43).<sup>20</sup> Waffensammlungen, die keine Großgeräte enthielten, wurden ebenfalls noch als ‚Rüstkammern‘ bezeichnet. Diese Kategorie umfasst private Rüstkammern, Rüstkammern

---

1457f.

20 Leibrüstkammern wurden zuweilen auf verschiedene Räumlichkeiten aufgeteilt, die Objekte eines bestimmten Typs enthielten und dann als ‚Harnischkammer‘ oder ‚Gewehrhammer‘ bezeichnet wurden. Für eine Auflistung der verschiedenen Unterkammern der kursächsischen Rüstkammer vgl. Schaal 1986, S. 34.

in Burgen und Schlössern, städtische Rüstkammern sowie klösterliche Rüstkammern.<sup>21</sup> Eine Rüstkammer konnte auch als ‚Rüsthaus‘ bezeichnet werden, sofern die Ausmaße der Räumlichkeiten entsprechend großzügig waren. ‚Rüstkammer‘, ‚Waffenkammer‘ und ‚Zeughaus‘ wurden ähnlich anderer Begriffe auch synonym benutzt, wodurch abermals eine strenge Abgrenzung nicht möglich ist.<sup>22</sup>

Im Rahmen dieser Arbeit soll der Begriff ‚Waffenkammer‘ im modernen Sinne definiert werden – als ein verschließbarer Raum bei verschiedenen Einrichtungen, in dem Waffen unter festgelegten Sicherheitsbedingungen eingelagert werden können. Dieser Definition folgend dient ein solcher Raum dem Deponieren von Offensiv- und Defensivwaffen und nicht dem Exponieren. Einrichtungen, die als ‚Waffenkammer‘ bezeichnet werden und in denen museal präsentiert wird, sind demnach ebenfalls als ‚Rüstkammern‘ zu bezeichnen.

Weiterhin werden ‚Zeughaus‘ und ‚Rüstkammer‘ nicht als Synonyme benutzt. Ein Zeughaus wird als Nutzbau definiert, der explizit zum Zwecke der Verwahrung von Offensiv- und Defensivwaffen – darunter auch Großgerät – errichtet wurde. Dem entgegen kann eine Rüstkammer auch

---

<sup>21</sup> Der Begriff ‚Rüstkammer‘ wurde ebenfalls für die Waffenverwahrung in Schützenhäusern bis ins 17. Jahrhundert beibehalten. Städtische Rüstkammern fanden zumeist in Türmen der Befestigung oder in Rathausböden bzw. -kellern Platz. Rüstkammern in Burgen und Schlössern gehen entweder auf das Inventar einer historischen Verwahrung zurück oder wurden im 19. Jahrhundert zum Zwecke der Repräsentation und aufgrund eines erstarkten historischen Interesses zusammengetragen. Klösterliche Rüstkammern enthielten vor allem Jagdwaffen und Waffen zur Verteidigung in Grenzgebieten. Vgl. dafür Neumann 1992, S. 39ff.

<sup>22</sup> Private Rüstkammern – insbesondere Leibrüstkammern eines Fürsten – konnten in einem Zeughaus einen Eigenbestand darstellen, der getrennt von den übrigen Beständen durch den Fürsten in Eigenregie verwaltet und als ‚Rüstkammer‘ bezeichnet wurde. Dies illustriert die ambivalente Anwendung der Begrifflichkeiten. Vgl. beispielsweise ein Inventar der herzoglichen Leibrüstkammer im Zeughaus Wolfenbüttel bei: Neumann 1991, S. 192, Abb. 288 G. Vgl. außerdem die Führung von Inventaren über neun voneinander getrennten Rüstkammern am sächsischen Hof in: Lieber 1979.

Teil eines bereits bestehenden Gebäudes sein, das keinen vorwiegend militärischen Nutzen hatte oder hat. Somit sind zum Beispiel die Rüstkammern in Dresden und Emden von den Zeughäusern in Solothurn oder Graz zu unterscheiden (vgl. Museum Altes Zeughaus Solothurn (Abr. 20.04.2010); Das Landeszeughaus in Graz (Abr. 20.04.2010)) .

Eine Rüstkammer kann demnach, ohne ihre musealen und repräsentativen Funktionen einfließen zu lassen, als „Ort, an bzw. in dem Schutzwaffen zur Erhaltung der Kampfkraft und Kampffähigkeit sowie Trutzwaffen zur Schädigung oder Vernichtung eines Gegners für längere Zeiten aufbewahrt wurden“ (Neumann 1992, S. 39), definiert werden. Im modernen Sprachgebrauch kann der Begriff aber ebenfalls eine museale Sammlung bezeichnen, deren Kern das Inventar einer Gebrauchsrüstkammer oder einer Rüstkammer als Dekorations- und Repräsentationseinrichtung bildet.

## 5. Vorstellung der ausgewählten Museen und Sonderausstellungen

Das Ostfriesische Landesmuseum in Emden bezeichnet sich selbst als ein „europäisches Regionalmuseum“ (Ostfriesisches Landesmuseum Emden (04.02.2010) und die aktuelle Präsentation der Rüstkammer erfreut sich großer Beliebtheit bei der Emdener Bevölkerung sowie bei auswärtigen Besuchern<sup>23</sup> aus dem In- und Ausland.<sup>24</sup> Der heutige Bestand der „Rüstkammer Emden“ geht auf die historische städtische Rüstkammer Emdens zurück und befindet sich auch nach der Neugestaltung der Ausstellung und dem

---

<sup>23</sup> Der Begriff ‚Besucher‘ bzw. ‚Ausstellungsbesucher‘ umfasst selbstredend auch Besucherinnen. Um den Lesefluss nicht zu stören, wird auf Doppelformulierungen verzichtet.

<sup>24</sup> Hinsichtlich dieser Behauptung sind die Besucherbücher des Museums, die eine weitgehend positive Wahrnehmung der Rüstkammer in ihrer neuen Gestalt nahe legen, sehr aufschlussreich.

Umbau des Rathauses an ihrem angestammten Platz, dem Rathausboden. Die Dauerausstellung der Rüstkammer soll die Ausrüstung einer Bürgerwehr in Norddeutschland porträtieren und präsentiert daher eine große Zahl an Gebrauchswaffen. Die Dauerausstellung betont den Umfang des Bestandes und legt ihren Fokus auf Quantität, weniger Qualität<sup>25</sup> der ausgestellten Stücke. Die Ausstellung konzentriert sich auf die defensiven Qualitäten von Waffen, erhält jedoch durch die Präsentation von Jagdwaffen eine darüber hinausgehende Konnotation in die Sphäre der Repräsentation und der Zurschaustellung von Macht.

Die Rüstkammer Dresden – ehemals das Historische Museum Dresden – hat einen gänzlich anderen Schwerpunkt.<sup>26</sup> Die Sammlung setzt sich aus dem ehemaligen Besitz sächsischer Herzöge und Kurfürsten/innen zusammen und enthält vorwiegend Prunkwaffen und -rüstungen, deren vorrangiger Zweck nicht der Einsatz im Felde, sondern vielmehr Repräsentation und Bestätigung eines Machtanspruchs waren. Die Rüstkammer Dresden kann folglich als Beispiel für eine Leibrüstkammer dienen, die repräsentative Aufgaben erfüllte und verbunden mit dieser Funktion einen Fundus bildete, der für die Abhaltung von Turnieren und Festlichkeiten am Hofe genutzt werden konnte (vgl. Bäumel 2004).

Die Verschiedenheit der beiden Rüstkammern bietet die Chance, Gemeinsamkeiten sowie Differenzen der Präsentationsweise herauszuarbeiten und Modi der Präsentation von Gebrauchswaffen und Prunkwaffen unter jeweils divergenten historischen und räumlichen Voraussetzungen zu analysieren.

---

<sup>25</sup> Dies ist allein auf ihre handwerkliche Ausführung bezogen und nicht auf ihren historischen Wert.

<sup>26</sup> Anlässlich der Neukonzeption der Ausstellung zwischen 1988 und 1992 wurde die ehemalige Bezeichnung für die Rüstkammerbestände Historisches Museum Dresden zu Gunsten einer der Sammlung entsprechenden und Missverständnisse vermeidenden Bezeichnung wieder in Rüstkammer Dresden umbenannt (vgl. Schmidt 1993, S. 18f.).

Die Sonderausstellung „Rüstung und Robe“ des Museums Tinguely in Basel präsentierte Harnische und Prunkrüstungen aus dem Zeughaus in Graz und der Rüstkammer Wien zusammen mit Kreationen des italienischen Modedesigners Roberto Capucci, dessen Schöpfungen von den metallenen Schutz-, aber auch von Modeobjekten inspiriert wurden (vgl. Museum Tinguely 2009). Kunstwerke des Namensgebers des Museums ergänzten das Ensemble. Die Parallelen zwischen den Ausstellungsobjekten aus Metall und Textil machten die Bedeutung von Prunkwaffen und Prunkrüstungen als Objekte der Mode deutlich und schufen durch die anachronistischen Arrangements neue Konnotationen.

Die Interimsausstellung „Waffen werfen Schatten“ in Zürich, die den Umbau des Schweizerischen Landesmuseums überbrücken sollte, hatte experimentellen Charakter und präsentierte Rüstungen und Waffen in ungewöhnlichen, den Sehgewohnheiten widersprechenden Arrangements und Installationen (vgl. Schweizerisches Landesmuseum Zürich 2003). Die Ausstellung gab den Objekten den Vorzug und nutzte kaum Texte zur Vermittlung ihrer Inhalte. Die Inszenierung<sup>27</sup> der Waffen sollte demnach den Besucher emotional ansprechen und Gefühle der Bedrohung, der Neugierde und der Verwunderung wecken.

Das MHMB in Dresden erscheint gerade im Zuge der zurzeit durchgeführten Neukonzeption und Neugestaltung der Dauerausstellung interessant. Ein Ausblick auf die Präsentationsweisen der geplanten Abteilungen zu den frühneuzeitlichen Sammlungsbeständen ergänzt die Arbeit um die Perspektive eines den nationalen Streitkräften unterstehenden Museums.

---

<sup>27</sup> Unter ‚Inszenierung‘ wird im Rahmen dieser Arbeit im Korffschen Sinne „die ästhetisch reflektierte und ästhetische intendierte Ordnung der Dinge in einem Raum, eine nach Maßgabe gegenwärtiger Wahrnehmungsformen bewußt organisierte Merkwelt [...]“ (Korff 2007b, S. 171) verstanden.

## 6. Forschungsstand

Bisherige Forschungen zu den Modi der Präsentation militärgeschichtlicher Ausstellungen haben sich vorrangig Ausstellungen zu den beiden Weltkriegen gewidmet. Bedingt durch ein verstärktes Interesse an Erinnerungsprozessen und der Rolle des Museums als Generator von Erinnerung sind Gedenkstätten bzw. Kombinationen aus Gedenkstätte und Museum ebenfalls zu einem Thema aktueller Abhandlungen avanciert.

Paul Williams widmet sich in einer neueren Publikation einer bisher nur ungenügend erforschten Form des Museums, dem Memorial Museum. Er definiert das Memorial Museum als Ort, an dem historischen Ereignissen, die mit Massenleiden in Verbindung gebracht werden, gedacht wird (vgl. Williams 2007, S. 8). Entgegen einem anhaltenden Interesse an Museen, die den Holocaust exponieren, seien laut Williams andere Memorial Museums, die zum Beispiel Genozide in Afrika, Opfer staatlicher Unterdrückung oder nukleare Katastrophen musealisieren, von der Forschung vernachlässigt worden (vgl. ebd., S. 22ff.). Williams unterzieht 24 Memorial Museums einer Analyse und arbeitet die Spezifika dieser Form des Museums heraus. Er konstatiert, dass die konventionelle Trennung von Gedenkstätte, Museum und Denkmal nicht überzeugen und insbesondere angesichts des Memorial Museum hinterfragt werden müsse (vgl. ebd., S. 8). Eine dominante Rolle bei der Formung einer Atmosphäre des Erinnerns und Gedenkens hätten Williams folgend nicht die präsentierten Objekte, sondern der Raum inne, was einen Unterschied zu anderen Museumsarten darstelle.<sup>28</sup> Inwiefern militärgeschichtliche Ausstellungen generell als memoriale Phänomene und Denkmäler für Massenleiden betrachtet werden können, wäre angesichts Williams weiter Definition des Memorial Museums zu diskutieren.

<sup>28</sup> Vgl. auch Kavanagh 1988, S. 77ff. Er diskutiert u. a. memoriale Funktionen des Imperial War Museums.

Christine Beil widmet sich den Präsentationen des Ersten Weltkriegs in Ausstellungen in den Kriegs- und Zwischenkriegsjahren von 1914 bis 1939. Beil nimmt sich in ihrer historischen Studie der Frage an, „welche Strategien die Ausstellungsmacher nutzten und auf welche Rezeptionstraditionen sie zurückgriffen, um die Kriegsbereitschaft von Menschen zu schüren, aufrechtzuerhalten oder zu unterbinden“ (Beil 2004, S. 28). Sie unterzieht die gesamte Bandbreite an musealen Formen einer Analyse und arbeitet die Veränderungen in der Präsentationsweise während des Krieges und in der Zwischenkriegszeit heraus. Als besonderes Charakteristikum der Präsentationen während des Krieges formuliert Beil die „Vielfalt an Ausstellungsformen und Gestaltungsmitteln, mit denen die aus der Propagandapresse vertrauten Selbstversicherungs-, Beruhigungs- und Mobilisierungsstrategien visualisiert wurden“ (ebd., S. 371). Kompensierungsprozesse nach der Niederlage im Ersten Weltkrieg kennzeichneten die Zwischenkriegsjahre. Diese manifestierten sich in einer Ästhetik der Leere, die in den nationalen Museen explizit auf durch die Siegermächte entfernte Beutestücke hinwies, und die Schaffung von Ersatzerinnerungen durch die intensive Pflege und Huldigung preußischer Tradition und Größe (vgl. ebd., S. 373). Neben einer politisch motivierten kurzen Antikriegsbewegung und entsprechenden Ausstellungen seitens der Linken, dominierten Ende der 20er Jahre wiederum Kriegserlebnisausstellungen, die den Krieg banalisiert und verherrlicht hätten (vgl. ebd.). Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten verstummten kritische Stimmen gänzlich. „Ausstellungen und Museen [waren] schließlich nur mehr ein Medium unter vielen, das die Machthaber als propagandistisches Schlachtfeld nutzten, um die Menschen mental bereit zu machen für den nächsten Krieg“ (ebd., S. 374). Es wäre interessant Beils Studie um andere militärgeschichtliche Ausstellungen zu ergänzen, die sich vormodernen oder

frühneuzeitlichen Konflikten widmeten, und eventuelle propagandistische und kriegslegitimierende Nutzungen herauszuarbeiten.

Die kürzlich publizierte Abhandlung Thomas Thiemeyers über die Musealisierung der beiden Weltkriege im Museum ergänzt Christine Beils Ergebnisse um aktuelle Prozesse der musealen Aufbereitung der beiden Konflikte (vgl. Thiemeyer 2010). Thiemeyers Analyse versteht sich als Grundlagenforschung und nutzt eine Auswahl von elf Museen in Deutschland, Frankreich und England als empirische Grundlage für übergreifende Fragestellungen, jedoch nicht als primären Untersuchungsgegenstand (vgl. ebd., S. 24). Er möchte zum einen die Frage beantworten warum es schwer ist, Krieg auszustellen und zum anderen wie Museen die beiden Weltkriege heute ausstellen. Die Beantwortung bedingt eine Medienanalyse des Museums, d. h. eine Untersuchung seiner spezifischen Vor- und Nachteile gegenüber anderen Medien bzgl. der Darstellung des Krieges. Weiterhin müssten Rahmenbedingungen – Erinnerungskulturen der jeweiligen Länder, vergangene und gegenwärtige Konzepte der musealen Kriegsdarstellung, politische Einflussfaktoren etc. – untersucht werden (vgl. ebd.).

Thiemeyer formuliert nachvollziehbar die These einer Metamorphose der Kriegsausstellung im Laufe der letzten dreißig Jahre (vgl. ebd., S. 316ff.). Aktuelle Trends wären demnach eine Erlebnisorientierung und eine Personalisierung der Kriegsgeschichte. Einzelschicksale würden der Anonymität der Masse vorgezogen sowie chronologische Ordnungskriterien durch eine epochenübergreifende, thematisch geordnete Präsentationen ergänzt und der Fokus auf internationale Erinnerungsorte gerichtet. Parallel würden die Themenvielfalt der Ausstellungen erhöht und etablierte Themen zurückgedrängt. Dies betreffe laut Thiemeyer vor allem Militaria, die einem Bedeutungsverlust und -wandel in der Präsentation ausgesetzt sind (vgl. ebd., S. 276ff.). Während sich deutsche Militär- und Technikmuseen Eva Zwach zufolge Mitte der neunziger Jahre auf die Darstellung der Leistung

des Militärs beschränkt hätten, ohne den Gesamtzusammenhang von militärischem Handeln, Leiden der Zivilbevölkerung und politischen Entscheidungen zu berücksichtigen (vgl. Zwach 1999, S. 190), rückten diese Faktoren – Thiemeyer folgend – in aktuellen Ausstellungen in den Mittelpunkt der Präsentationen (vgl. Thiemeyer 2010, S. 277).<sup>29</sup> Waffen und Militaria seien nicht mehr Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck, um den Krieg zu erklären (vgl. Thiemeyer 2010, S. 279). Inwiefern die genannten Trends und der Bedeutungsverlust und -wandel ebenfalls Präsentationen frühneuzeitlicher Waffen betreffen, soll im Zuge der Fallanalysen geprüft werden.

Eine umfassende Studie zu aktuellen musealen Präsentationen kriegerischer Konflikte in der Zeit vor den beiden Weltkriegen liegt nicht vor. Ebenso wenig werden Rüstkammern und ihre spezifische Art der Präsentation in einer Publikation behandelt. Es ist daher angezeigt, Rüstkammern einer Analyse zu unterziehen und mit anderen Formen der Präsentation von Offensiv- und Defensivwaffen der Frühen Neuzeit zu vergleichen, basierend auf den Ergebnissen Modi der Präsentation von Offensiv- und Defensivwaffen der Frühen Neuzeit herauszuarbeiten und mit gängigen Strategien der Musealisierung von Krieg und Gewalt zu vergleichen.

---

<sup>29</sup> Thiemeyer merkt einschränkend an, dass sich die These des Bedeutungsverlusts der Militaria abseits der Kriegsausstellungen für Technikmuseen, Museen der Teilstreitkräfte, Regimentsmuseen und Musées de Tradition nicht bestätigen lasse, da sich diese befreit vom politischen Kontext Krieg, technischen Aspekten oder dem Innenleben der Armee widmen (vgl. ebd., S. 279).

## **I. Methodik**

### **1. Anmerkungen zur praktischen Durchführung der Ausstellungsanalysen**

Der Analyse der Rüstkammer Dresden und der Rüstkammer Emden liegen Besuche der jeweiligen Ausstellung zu Grunde. Die Ausstellungen wurden jeweils zweimal mit einigen Monaten Abstand besucht. Die Eindrücke beider Begehungen wurden schriftlich in einem Feldbuch fixiert und später ausgewertet. Zwischen den beiden Besuchen wurden die für die Ausstattungs-gestaltung verantwortlichen Kuratoren/innen befragt und Sekundärliteratur zu den Ausstellungen rezipiert. Dieses Vorgehen erlaubte einen Vergleich eines unbefangenen Ersteindrucks mit einem durch Kuratoren/inintention und Sekundärliteratur modifizierten Blick auf die Ausstellungssituation. Die Analyse der Ausstellungen bezieht sich folglich und im Falle der Rüstkammer Emden auf ihr Erscheinungsbild im Januar 2010 und im Falle der Rüstkammer Dresden im März 2010.

Die Ausstellungen „Waffen werfen Schatten“ und „Rüstung und Robe“ im Museum Tinguely Basel konnten nicht persönlich besucht werden. Folglich beziehen sich die Aussagen auf Sekundärliteratur und Fotografien der Ausstellungssituation, die freundlicherweise von den jeweiligen Museen zur Verfügung gestellt wurden.

Die Bemerkungen über die frühneuzeitliche Abteilung des MHMB basieren auf Sekundärliteratur sowie einem Gespräch mit Herrn Dr. Gorch Pieken, der für die Neukonzeption verantwortlich zeichnet.

### **2. Museumsanalyse**

„Museumsanalyse“ wird im Rahmen dieser Arbeit zuvorderst als Fallanalyse von Museen bzw. Ausstellungen verstanden.

„Das Erkenntnisinteresse der Museumsanalyse richtet sich zum einen auf einzelne Museen als untersuchenswerte kulturelle Phänomene aus eigenem Recht, deren unterschiedliche Dimensionen, Implikationen und Bedeutungen sie in hoher Detailschärfe nahezukommen sucht. Zugleich verspricht sie sich durch die Beleuchtung von Einzelfällen bzw. einer Anzahl von Einzelfällen wissenschaftliche Erkenntnisse über – allgemein gesprochen – übergreifende gesellschaftliche, politische und kulturelle Verhältnisse“ (Baur 2010, S. 8).

Grundlage einer jeden Fallanalyse muss eine fundierte theoretische Basis sein, die es ermöglicht, die musealen Präsentationen nachvollziehbar zu untersuchen. Im Folgenden sollen geeignete methodische Herangehensweisen und ihre Vertreter vorgestellt werden sowie ein Apparat für die Analyse der im Rahmen dieser Arbeit behandelten Ausstellungen geschaffen werden. Allein eine Kombination verschiedener theoretischer Ansätze kann die Komplexität des Mediums Ausstellung erfassen.

#### **2.1 Anleitende Theorien für die Ausstellungsanalyse**

##### **2.1.1 Museale Präsentationen als Sprechakte**

Im Rahmen dieser Arbeit werden Ausstellungen u. a. als Sprechakte betrachtet. Mit Rückgriff auf Mieke Bal's Sprechakttheorie kann konstatiert werden, dass in einer Ausstellung die erste Person – der oder die Ausstellungsmacher/in – zur zweiten Person – der Besucher – über die dritte „Person“ – das Präsentierte spricht (vgl. Bal 1996, S. 30ff.). Die erste Person bleibt unsichtbar, wobei die zweite Person die Position der ersten einnehmen kann, da durch den Vorgang der Rezeption der Ausstellung diese bzw. ihr Narrativ erst entsteht. Somit ist die eingeschlagene Laufrichtung im dreidimensionalen Parcours der Ausstellung, die Auswahl der gelesenen Texte und die Auswahl interessanter

Objekte ausschlaggebend für die Konstituierung des Narratives. Hinzu kommt, dass die dritte Person, über die gesprochen wird, anwesend ist, durch die diskursive Situation aber verstummt. Somit entsteht die Ausstellung laut Bal im Kopf des Betrachters, womit eine Gerichtetheit in Form Sender – Empfänger nicht angenommen werden kann und der Ausstellungsbesuch zu einem performativen Akt wird.

### 2.1.2 Museen – Orte des Performativen

Dem Raum als nicht zu vernachlässigendem Faktor einer jeden Ausstellungssituation und seinen Wechselwirkungen mit den exponierten Objekten und dem Besucher wird seit geraumer Zeit verstärkte Aufmerksamkeit gewidmet. Ausstellungen werden als performativer Akt betrachtet, bei dem sich der Besucher, der Raum und die exponierten Objekte einer performativen Dynamik ausgesetzt sehen, die sich ähnlich einer Darbietung im Theater stets von Aufführung zu Aufführung unterscheidet (vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 188ff.).

Die Ausstellung können die Betrachter nur in Bewegung erschließen. Er folgt dabei einem Verhaltensmuster, das durch die Tradition des Museums als Ort der Hochkultur und die ihm eingeschriebenen Verhaltensregeln beeinflusst wird. Es wird erwartet, dass der Besucher die Ausstellung in gemessenem Schritt goutiert, sich leise verhält und die Objekte nicht berührt. Eine Zuwiderhandlung führt zumeist zu Irritationen der übrigen Besucher oder Zurechtweisungen durch das Museumspersonal. Sabine Offe versteht den Akt des Ausstellungsbesuchs als Ritual und begreift ihn ebenso als soziale Praxis (vgl. Offe 2000, S. 296). Museen seien demnach „säkulare Räume einer rituellen Transformation“ (ebd., S. 299). Der Besucher beträte eine Welt der Ordnung, der Überschaubarkeit und des Konsens, „in der räumliche, zeitliche und soziale Erfahrungen des profanen alltäglichen

Lebens abgestreift und gegen deren Kontingenzen Rituale gesetzt werden [...]“ (ebd.). Dies trifft sicherlich auf viele Museen zu, lässt aber innovative Ansätze einer Ausstellungsgestaltung, die jene Verhaltensmuster und die Illusion einer Ordnung der Dinge aufbricht, außen vor.

## 2.2 Methoden der Ausstellungsanalyse

### 2.2.1 Dichte Beschreibung

Für die Beschreibung der jeweiligen Ausstellungssituationen wird in den Fallanalysen die Methode der Dichten Beschreibung angewandt, welche ursprünglich von Clifford Geertz für die ethnologische Feldforschung entwickelt wurde (vgl. Geertz 1997). Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch verstehen darunter nicht allein eine Beschreibung des physisch Vorhandenen, sondern ebenso die Beschreibung der kulturellen Kontexte und Interpretationsrahmen, in die eine jede Ausstellung eingebettet ist (vgl. Muttenthaler & Wonisch 2006, S. 46ff.).<sup>30</sup> Eine dichte Beschreibung offenbare am konkreten Beispiel allgemeingültige Strukturen. Folglich ist die Genauigkeit der Einzelbeschreibungen ausschlaggebend für die allgemeine Anwendbarkeit der Ergebnisse, nicht etwa eine Abstraktion des Untersuchungsgegenstands oder die Inanspruchnahme von formalen Modellen (vgl. ebd., S. 51).

„Indem wir die unterschiedlichen Schichten einer Ausstellung erfassen, beschreiben und in einen Zusammenhang stellen, setzen wir sie zu immer neuen Bildern und Narrativen zusammen. Und nur so können sich

<sup>30</sup> Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch beziehen sich in ihrer Publikation zur Repräsentation von gender, race und class in drei Wiener Museen – namentlich das Naturhistorische Museum, das Kunsthistorische und das Museum für Völkerkunde – auf Jana Scholzes semiotischen Ansatz, erweitern in jedoch um Elemente der ethnologischen Forschung sowie semantische Verfahren.

auch Bedeutungen eröffnen, die nicht auf den ersten Blick sichtbar sind. Erst mit den wiederholten Reinterpretationen und dem Hervorheben verborgener Bedeutungen als weitere Lesarten wird einer rekonstruktiv-dünnen Beschreibung eine spezifische konstruktive Dichte gegeben“ (ebd.).

### 2.2.2 Die Vielzahl der Codes: Semiotische Ansätze

Jana Scholze bedient sich in ihrer Publikation „Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin“ der Methoden der Semiotik und betrachtet Ausstellungen als Komplex codierter Zeichenrelationen und somit die Museumsobjekte als Zeichen (vgl. Scholze 2004).<sup>31</sup> Ausstellungen werden in Scholzes Ansatz als Orte verstanden, „wo Signifikations- und Kommunikationsprozesse stattfinden“ (ebd., S. 12). Sie arbeitet im Rahmen ihrer Studie Codes heraus, auf deren Grundlage die besagten Prozesse ablaufen. Diese Codes sind je nach Bezugs- und Wertesystem einer Veränderung unterzogen, wodurch die Zeichenprozesse und Zeichen in anderen Systemen völlig anders decodiert werden können (vgl. ebd., S. 14).

Diese semiose in progress nimmt Scholze als eine der grundlegenden Qualitäten von Ausstellungen an. Die Auswahl von Objekten durch die Macher einer Ausstellung, die Schaffung von Objektarrangements und die Gliederung des dreidimensionalen Raums sowie die Nutzung von audiovisuellen Mitteln solle demnach die Vielstimmigkeit reduzieren und eine vollständige Polysemie, in der Objekte alles und nichts bedeuten, verhindern.

Scholze geht von einem weiten Objektbegriff aus und betrachtet Museumsobjekte als „jegliche Ausdehnung in Raum und Zeit“ (ebd., S. 16).

<sup>31</sup> Scholze rekurriert vorwiegend auf Methoden und Theorien Umberto Ecos und Roland Barthes.

Folglich können Museumsobjekte auch Gerüche, Ereignisse, Sprichwörter, virtuelle Objekte und dergleichen mehr sein.

Die materielle und immaterielle Dimension von Objekten und ihr inhärentes Paradoxon der materialisierten Gebrauchsfunktion und immaterieller Bedeutungen, die über die alleinige Gebrauchsfunktion des Objekts in seiner vormusealen Verwendung hinausgehen, wird von Krzysztof Pomian im Begriff der ‚Semiophoren‘ abgebildet:

„Die Semiophoren, zweigesichtige Gegenstände, bestehen aus einem Träger und aus Zeichen, die darauf angebracht sind. Sie haben eine materielle und eine semiotische Seite. Die Beziehungen zwischen den beiden sind sehr unterschiedlich; es ist unmöglich, hier eine Typologie aufzustellen. Wir wollen nur darauf hinweisen, dass die Semiophoren durch ihre Materialität in die Nähe der Dinge rücken, während ihre Bedeutung eine Affinität zwischen ihnen und den inneren Zuständen der Individuen herstellt“ (Pomian 1988, S. 95).

15

Diese von Pomian konstatierte Zweigesichtigkeit der Objekte führt Scholze zu der Annahme, dass

„jedes Ausstellungsobjekt zunächst Auskunft über eine [...] oder mehrere mögliche vormuseale Funktionen [gibt], unabhängig davon, ob diese tatsächlich als Gebrauchsfunktion genutzt wurde. Im Kontext der Objektarrangements, der räumlichen Situation und der Ausstellungsthematik werden die intendierten Ausstellungsinhalte und mögliche assoziative Bedeutungen vermittelt. Die Art und Weise der Präsentation gibt Auskunft über die Intention, Philosophie und Ethik der Ausstellungsmacher bzw. des Museums als sich in Ort und Zeit definierender Institution. Diese drei Arten der Mitteilung oder

Richtungen von Kommunikation sollen im Folgenden als Denotation, Konnotation und Metakommunikation beschrieben und unterschieden werden" (Scholze 2004, S. 30).

Die drei Arten der Mitteilung folgen keiner Hierarchie und stellen nur ein Instrumentarium zur Ausstellungsanalyse dar. Denotation, Konnotation und Metakommunikation überlagern und überschneiden sich in vielen Fällen in einer Ausstellungssituation. Eine strikte Trennung ist demnach im Rahmen einer Analyse zumeist nicht möglich und ebenso wenig praktikabel. Die Unterteilung in die drei genannten Arten könne jedoch helfen, die verschiedenen Kommunikationspotenziale zu ordnen und zu unterscheiden und somit im Rahmen einer Analyse besser nutzbar zu machen (vgl. ebd., S. 38).

### 2.2.3 Paradigmatische und syntagmatische Operationen

Ein auf Roman Jakobson zurückgehendes textanalytisches Verfahren wurde von Muttenthaler und Wonisch im Rahmen ihrer Studie erprobt und kann die Beschreibung von assoziativen Eindrücken erleichtern (vgl. Muttenthaler & Wonisch 2006, S. 59). Jakobson entwickelte basierend auf den Theorien von Ferdinand de Saussure ein Modell der Darstellung von Sprache als System von Zeichen und Regeln. Die Bedeutung dieser Zeichen und Regeln findet sich nicht im metaphysischen Zusammenhang von Dingen und Wörtern, sondern in ihrer formalen Differenz untereinander begründet. Ein Fundus an Basisregeln ermöglicht die Schaffung von unbegrenzt vielen realisierten Äußerungen. Diese Doppelstruktur von aktualisierten Äußerungen und System überträgt er auf ein Modell der Produktion von Bedeutungen, das durch eine ständig ablaufende doppelte Operation gekennzeichnet ist. „Auf einer vertikalen Achse findet die paradigmatische Operation statt,

auf einer horizontalen Achse die syntagmatische. Das erste Verfahren der Bedeutungsproduktion besteht in der Substitution, das zweite in der Kombination von Begriffen" (ebd.).

Die syntagmatische Operation entspricht demnach der Reihung von Wörtern gemäß eines grammatischen Reglements, um Sätze zu bilden, die stets neue Kontexte im Laufe ihres Entstehens fabrizieren (vgl. ebd.). Wird dies auf Ausstellungen übertragen, so könne ausgehend von einem dominanten Objekt mit den es umgebenden Ausstellungsobjekten oder sekundären Museumsdingen<sup>32</sup> ein Narrativ geschaffen werden. Die Verbindungen zwischen den Objekten entsprächen zumeist einer Und-Verbindung, könnten aber ebenfalls im Falle eines Gegensatzes zwischen den Objekten einer Oder-Verbindung entsprechen. Somit bestünde keine lineare Struktur und die Wahrnehmungsprozesse entsprächen eher der Bildrezeption ohne die wortwörtliche Rahmung des Bildes, sondern vielmehr mit offenen Grenzen in den Raum (vgl. ebd.).

Die Operation auf der paradigmatischen Achse kann als Assoziationsraum oder Assoziationskette beschrieben werden, d. h. analysiert man Präsentationen auf der paradigmatischen Ebene, so erscheinen Objektarrangements oftmals als Substitution eines Themas und erhalten eine stellvertretende Funktion für weit komplexere Themen (vgl. ebd., S. 60).

Dieses Achsenmodell kann nun dazu beitragen, „die Wege und Ab- und Umwege des Assoziierens methodisch zugänglich zu machen und die Bedeutungskontexte, die eine Ausstellung oder ein Ding in einer Ausstellung evozieren, für die Angehörigen einer ‚interpretive community‘ zu beschreiben" (Offe 2002, S. 6 zitiert in ebd., S. 61).<sup>33</sup>

32 Zum Begriff des ‚sekundären Museumsding‘ vgl. Fayet 2005, S. 23.

33 Siehe: Offe, Sabine: Was reden die Dinge, was hören die Besucher? Ansätze zur rhetorischen Analyse von Ausstellungen. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript. Bremen 2002.

#### 2.2.4 Gender, race und class: Kategorien der Ausstellungsanalyse

Hauptanliegen der Studie Muttenthalers und Wonischs ist die Analyse der Repräsentation und Einbettung der drei Kategorien gender, race und class in die Dauerausstellungen der von ihnen untersuchten Museen, wobei ebenfalls das Repertoire an Methoden zur Ausstellungsanalyse erweitert und neue Ansätze erprobt werden sollen (vgl. Muttenthaler & Wonisch 2006, S. 10).

Muttenthaler und Wonisch zeichnen ein Bild der Emanzipierung marginalisierter Gruppen – sei es aufgrund von Geschlecht, Ethnie oder sozialer Schicht – in den letzten Jahrzehnten und ihrer Versuche, sich in die musealen Präsentationen einzuschreiben (vgl. ebd., S. 14ff.; auch Hauer et al. 1997).<sup>34</sup> Es kann konstatiert werden, dass dieser Prozess zum Teil nur ungenügend abgelaufen ist oder der eigentlichen Intention der Integration der marginalisierten Gruppen in das von Museen generierte Geschichtsbild bzw. kollektive Gedächtnis entgegenläuft. Die oberflächliche Sichtbarkeit von gender, race und class dient zuweilen als Alibi, wobei die Grundstrukturen der Institution Museum gleich bleiben und sich somit nur augenscheinlich eine Änderung ergibt. Die Analyse der Repräsentation der drei genannten Kategorien kann solche Missstände aufdecken und auf unterbewusst festgeschriebene Strukturen aufmerksam machen.

#### 2.2.5 Der räumliche Text: Erzähltheorien

Heike Buschmann ergänzt das bisherige Ensemble an Methoden durch einen erzähltheoretischen Ansatz. Sie betrachtet Ausstellungen als Geschichten oder Erzählungen und überträgt Modelle und Begrifflichkeiten

<sup>34</sup> Die Autorinnen geben einen guten Überblick über verschiedene Versuche und Formen der Einschreibung von Frauengeschichte in das Museum. Es werden u. a. integrative Ansätze dargestellt sowie die Umsetzung von autonomen Frauenmuseen.

der literaturwissenschaftlichen Erzählforschung auf ihre musealen Entsprechungen (vgl. Buschmann 2010, S. 149f.).<sup>35</sup>

Sie widmet sich in einem ersten Schritt den Grundelementen literarischer und musealer Erzählungen – allen voran der Rolle und Funktion des Erzählers.<sup>36</sup> Es schließt sich eine Untersuchung der Bedeutung der Leserin<sup>37</sup> für die museale Erzählung an. Buschmann geht davon aus, „dass ein Text ohne die Aktivität des Lesers nicht als bedeutungsvolle Erzählung existieren kann“ (ebd., S. 150). Der Leserin kommt hierbei keine rein konsumierende Funktion zu, sie nimmt aktiv Einfluss auf die Textvorgabe und schafft mit jedem neuen Lesevorgang einen neuen mit Bedeutung versehenen Text. Zu guter Letzt wendet sie sich der äußeren Form – dem entscheidenden Unterschied zwischen literarischer und musealer Erzählung – zu. Sie strebt eine Überbrückung dieser Diskrepanz mithilfe der New Cultural Geography an und rekurriert u. a. auf Michel de Certeaus Raumtheorie (vgl. de Certeau 1984).

Die Leserin einer musealen Präsentation geht im Zuge der Auseinandersetzung mit den exponierten Sujets eine Beziehung zu verschiedenen Personen ein. Dem Erzähler kommt hier die Funktion des primären Bezugspunktes in der musealen Erzählung zu. Folglich kann die Leserin das Geschehen nicht mit eigenen Augen wahrnehmen, sondern ist auch auf die Vermittlung einer vorgeprägten Version durch den Erzähler angewiesen (vgl. Buschmann 2010, S. 151). Die Möglichkeit, auf das Geschehen in Form der Exponate direkt zuzugreifen, ist nur eine scheinbare. Sie können stets nur „metonymische Repräsentanten der Vergangenheit sein“ (ebd., S.

<sup>35</sup> Buschmanns methodischer Ansatz wird zurzeit in ihrem Dissertationsprojekt „The Museum as a Narrative Space“ erprobt, es liegen jedoch noch keine Ergebnisse vor.

<sup>36</sup> Der Begriff ‚Erzähler‘ umfasst selbstredend auch Erzählerinnen. Um den Lesefluss nicht zu stören, wird auf Doppelformulierungen verzichtet.

<sup>37</sup> Der Begriff ‚Leserin‘ bzw. ‚Leserinnen‘ umfasst selbstredend auch Leser. Um den Lesefluss nicht zu stören, wird auf Doppelformulierungen verzichtet.

152) und haben durch die Anordnung in einem musealen Kontext bereits zu einem gewissen Grad eine Bedeutungsfestlegung erfahren (vgl. ebd.).

Buschmann schlägt als ersten Analyseschritt die Einordnung der Position des Erzählers vor, d. h. zu welchem Grad ein Erzähler im erzählten Geschehen involviert ist. Vorherrschende Position scheint Buschmann folgend der sogenannte heterodiegetische Erzähler in Form eines Wissenschaftlers zu sein (vgl. ebd.).<sup>38</sup> Neben dieser Form des Erzählers tritt in musealen Präsentationen ebenfalls der sogenannte homodiegetische Ich-Erzähler auf.<sup>39</sup> Dieser kann zum Beispiel im Falle militärgeschichtlicher Ausstellungen ein Soldat sein, der seine Erlebnisse schildert. Ein heterodiegetischer Erzähler wird die Leserin dazu veranlassen, das Geschehen als objektiv wahrzunehmen, wobei die Ausführungen der Figuren einer homodiegetischen Erzählung entsprechend subjektiver ausfallen (vgl. Buschmann 2010, S. 153).

Zweiter Analyseschritt ist die Untersuchung der Erzählperspektive. Buschmann unterscheidet mit Bezug auf Gérard Genette drei Typen der Fokalisierung: Nullfokalisierung, verschiedene Formen der internen Fokalisierung und externe Fokalisierung (vgl. ebd.; Genette 1994, S. 134f.).<sup>40</sup>

Im Falle der Nullfokalisierung überschreite der Erzähler den den Charakteren der Erzählung eigenen Wahrnehmungshorizont und sieht mehr als diese (vgl. Buschmann 2010, S. 154). Dieser Typus sei vor allem für die

---

38 Ein heterodiegetischer Erzähler berichtet aus der dritten Person, ist keine Figur der erzählten Welt und somit unbeteiligt an dieser. Als Erkennungszeichen dieses Erzählers nennt Buschmann Spuren wissenschaftlicher und abstrakte Formen der Vermittlung. Buschmann versteht darunter Vitrinen, Typisierungen und wissenschaftliche Instrumente, die als sekundäre Museumsobjekte mit den primären Objekten exponiert werden. Vgl. zu dieser Einordnung auch Martínez & Scheffel 1999, S. 82.

39 Ein homodiegetischer Erzähler berichtet aus der ersten Person und ist eine Figur der erzählten Welt. Er kann die Rolle eines unbeteiligten Beobachters, eines beteiligten Beobachters, einer Nebenfigur oder der Hauptfigur einnehmen. Letzterer Fall wird als autodiegetischer Erzähler bezeichnet (vgl.: Martínez & Scheffel 1999, S. 82).

40 ‚Fokalisierung‘ bezeichnet das Verhältnis zwischen dem Wissen eines Erzählers und einer Figur der Erzählung.

Darstellung historisch-politischer Zusammenhänge geeignet. Die interne Fokalisierung trete auf, wenn das Geschehen aus der Sicht einer beteiligten Figur erzählt wird. Diese Fokalisierung kann im zeitlichen Verlauf wechseln oder ein Ereignis aus verschiedenen Perspektiven behandeln (vgl. ebd.). In diesem Fall liege eine variable oder multiple interne Fokalisierung vor. Der dritte Typus der Fokalisierung, die externe Fokalisierung, liege dann vor, wenn keinerlei Einsicht in die Gedankenwelt und emotionale Verfassung der Charaktere ermöglicht wird. Die Übergänge zwischen den verschiedenen Typen der Fokalisierung sei fließend und ihr Einsatz könne sich innerhalb einer Ausstellungssituation ändern (vgl. ebd.).

Neben der Einordnung der Position des Erzählers und der Erzählperspektive ist auch die Struktur eines Erzähltextes im Rahmen der Analyse von Interesse. Grundlage dieser Struktur sind ‚Ereignisse‘ bzw. events. Buschmann bezieht sich auf Theorien von Edward Morgan Forster (vgl. Forster 1962, S. 91ff.) und überträgt diese auf eine museale Erzählung. Den events entsprechen demnach einzelne Objekte oder Objektarrangements. Die ‚Ereignisse‘ sind wiederum Elemente des Erzählens einer ‚Geschichte‘ bzw. story, welche durch das Erzählen von Begebenheiten in zeitlicher Folge entsteht. Die zeitliche Folge der ‚Ereignisse‘ werde in einem musealen Kontext zumeist durch die räumliche Abfolge der einzelnen Objekte vermittelt. Letztes Element der Struktur einer Erzählung ist der plot. Die zeitliche Abfolge der Ereignisse steht im Falle des plots nicht im Vordergrund, sondern die Kausalzusammenhänge zwischen den Ereignissen. Diese Kausalzusammenhänge seien im dreidimensionalen musealen Raum meistens schwerer herzustellen als die zeitlichen Bezüge durch die räumliche Anordnung. Der Zusammenhang müsse oftmals durch die Leserin hergestellt werden oder erfolge durch das Einfügen zusätzlicher Exponate (vgl. Buschmann 2010, S. 155).

Die zeitliche Folge der story erfolge im Wahrnehmungs- und Erzählprozess nicht immer chronologisch. Trotzdem könnten die events eines Erzähltextes,

unabhängig von ihrer Reihenfolge in der Erzählung, chronologisch angeordnet werden (vgl. ebd., S. 156). Im Falle einer Abweichung von einer strikt chronologischen Plotstruktur werden zwei Formen der Abweichung unterschieden: die Rückwendung zu vergangenen events (Analepse) und die Vorausdeutung auf zukünftige events (Prolepse). Selbstredend könne eine chronologische Struktur auch mit dem zeitlich am Ende stehenden event beginnen. In einem musealen Kontext seien Analepse und Prolepse wörtlich zu nehmen: Durch die architektonische Gestaltung des Ausstellungsraums seien ein Rückblick auf bereits bekannte Objekte und Arrangements sowie noch unbekannte Ensembles möglich (vgl. ebd.).

Es wird weiterhin zwischen synthetischen und analytischen Erzählungen unterschieden (vgl. Weber 1975, S. 9). In der erstgenannten entwickelt sich der Plot generell in Richtung der chronologischen Folge. Die Erzählung entsteht dann auf Basis des ersten Ereignisses, wobei die folgenden Ereignisse auf das erste und auch aufeinander aufbauen. Eine analytische Erzählung verläuft entsprechend konträr zum chronologischen Ablauf.

Die bisher genannten Elemente und Strukturen einer Erzählung stellen nur ein Verwirklichungspotential dar bzw. stellen allein eine Seite, die Textseite bzw. den Textpol dar. Dieser Pol alleine ist jedoch ohne Wirkung ohne den Lesepol.

„Da ein literarischer Text seine Wirkung erst dann zu entfalten vermag, wenn er gelesen wird, fällt eine Beschreibung dieser Wirkung weitgehend mit einer Analyse des Lesevorgangs zusammen [...] Im Lesen erfolgt eine Verarbeitung des Textes, die sich durch bestimmte Inanspruchnahmen menschlicher Vermögen realisiert. Wirkung ist daher weder ausschließlich im Text noch ausschließlich im Leseverhalten zu fassen; der Text ist ein Wirkungspotential, das im Lesevorgang aktualisiert wird“ (Iser 1994, S. 7) (vgl. auch ebd., S. 61).

Die Leserin eines Textes bzw. der Besucher einer Ausstellung ist demnach nicht allein Konsument/in, sondern nimmt aktiv an der Rezeption teil und verändert je nach individueller Beschaffenheit den Text bzw. Ausstellungstext im Zuge des Lesens. Korff betont ebenfalls die Wichtigkeit des Betrachters eines Sinnarrangements als Produzent eines Sinnes. Neben der sinnlichen Qualität der Objekte sei auch der Raum in die Überlegungen einzubeziehen und als die Rezeptionssituation in besonderer Weise konditionierenden Faktor zu beachten (vgl. Korff 2007b, S. 173). Die Exponate einer Ausstellung verblieben in einer Stasis bis das ihnen eigene Wirkungspotential durch Besucher/Leserinnen aktualisiert wird. Eine jede Lesart ist individuell und abhängig von den jeweiligen Vorkenntnissen des Besuchers/der Leserin, seinem/ihren sozialen Hintergrund, seiner/ihrer emotionalen Verfassung zum Zeitpunkt des Besuches und vom Verhalten anderer Besucher.<sup>41</sup>

Buschmann sieht Unbestimmtheiten im Text als Voraussetzung einer Kommunikation zwischen Text und Leserin (vgl. Buschmann 2010, S. 160).<sup>42</sup> Diese Unbestimmtheiten würden im Laufe eines erfolgreichen Dialogs abgebaut, da die Leserin bedingt durch die Aussparung von Verbindungen zwischen einzelnen Textelementen fehlende Verknüpfungen selbst herstellen wird (vgl. Iser 1994, S. 265). Diese kreative Tätigkeit betrachtet Buschmann als Voraussetzung für das Zustandekommen einer Erzählung. Die so hervorgebrachten Verbindungen seien damit aber immer individuell verschieden und nicht von anderen Leserinnen reproduzierbar (vgl.

19

<sup>41</sup> Buschmann hebt das Vorhandensein weiterer Leserinnen in einer musealen Rezeptionssituation hervor und betont diesen Unterschied zu der Rezeption eines literarischen Textes, die in der Regel ohne die Präsenz anderer Leserinnen abläuft (vgl. Buschmann 2010, S. 160).

<sup>42</sup> Sowie: „Folglich besitzt die von fiktionalen Texten entworfene Gegenständlichkeit nicht jene allseitige Bestimmtheit, die den realen Gegenständen zukommt. Sie sind mit Unbestimmtheitsbeträgen durchsetzt. Diese stellen kein Manko dar, sondern verkörpern elementare Kommunikationsbedingungen des Textes, die eine Beteiligung des Lesers am Hervorbringen der Textintention ermöglichen“ (Iser 1994, S. 45).

Buschmann 2010, S. 160). Bezogen auf einen musealen Kontext weisen zum Beispiel zwei räumlich nahe präsentierte Exponate keinen direkten kausalen Zusammenhang auf. Durch ihre räumliche Nähe wird jedoch ein Zusammenhang suggeriert. Die Leerstelle bzw. Aussparung der Verbindung wird durch die Leserin gefüllt, die folglich in die Genese des Textes einbezogen wird. Vorkenntnisse und bereits im Rahmen der Ausstellung erworbene Kenntnisse spielen eine wichtige Rolle bei der Ausgestaltung der Leerstellen und der Kreation von sinnvollen Anschlüssen. Diese kreative Leistung der Leserin werde durch den Bezugsrahmen des Textes und seine Struktur eingeschränkt, um die Reaktionen der Leserin zu einem gewissen Grad zu kontrollieren.

Konservatorische Eingriffe zum Erhalt der physischen Struktur eines Exponats und Ergänzungen musealer Objekte stellen ebenfalls eine Form der Leerstelle dar. Insofern auf die Ergänzungen und Veränderungen hingewiesen wird, muss eine Rekonstruktion durch die Leserin der Präsentation erfolgen. Selbst bei augenscheinlich authentisch erhaltenen Objekten werden mitunter Kontexte und Gebrauchsfunktion durch die Leserin ergänzt (siehe zu dieser Thematik auch 1.3 Die Rüstkammer als Ort des Authentischen).

Buschmanns innovativer Ansatz ist die Übertragung der bisherigen Ausführungen bezüglich des Textes und der Leserin in den dreidimensionalen Raum, der somit ebenfalls zu einem analysierbaren Text wird (vgl. Buschmann 2010, S. 168). Mit Bezug auf Michel de Certeau unterscheidet sie zwischen „place, einer statischen Anordnung, welche durch die Platzierung dreidimensionaler Elemente definiert ist, und space, dem Resultat der Interaktion einer Person mit dieser strukturellen Vorgabe“ (ebd., S. 162f., Hervorhebung i. O.).

Place müsse ähnlich dem Textpol zuerst von der Leserin begangen werden, um eine Wirkung zu entfalten (vgl. ebd., S. 163).<sup>43</sup> Space sei folglich der

individualisierte Raum, der personen- und situationsbezogen, jedoch nicht beliebig variierbar sei, da der dreidimensionale Raum die Freiheiten der Leserin eingrenze und die Ausstellungsarchitektur die Leserin in vorgegebene Bahnen führe. Da der museale Raum oftmals nicht rigide durch die Architektur gegliedert ist, sondern relative Freizügigkeit der Leserinnen ermöglicht, könne die Erzählreihenfolge im Unterschied zu einem literarischen Text selbst gewählt werden und sowohl plot als auch story öffneten sich hinsichtlich einer Variation. Analepse und Prolepse erscheinen somit ebenfalls allein als Angebote des place, der Durchblicke und Rückblicke ermögliche, die aber nicht von der Leserin wahrgenommen werden müssten und somit nicht obligatorischer Teil des individuellen Raumes, des space, seien (vgl. ebd.). Auslassungen ganzer Segmente einer Ausstellung seien ebenfalls als spezifische Modifizierungen des space denkbar. Die Konstruktion des Erzählers, die Fokalisierung und auch die allgemeine Erzählrichtung seien ebenso von der Beschaffenheit des place abhängig. Die Position des Ein- und Ausgangs einer Ausstellung sowie die Offenheit eines Raumensembles bedinge beispielsweise die Tendenz zu einer synthetischen oder eher analytischen Erzählung. Die räumlichen Voraussetzungen bedingten oftmals auch eine Zweitlektüre, die in einer völlig neuen Leseart, basierend auf den erworbenen Kenntnissen, resultieren könne (vgl. ebd.).

20

### 2.3 Zusammenfassung und kritische Anmerkungen

Die Kombination der Ansätze Scholzes, Muttenthalers und Wonischs sowie Buschmanns erlaubt eine Ausstellungsanalyse auf unterschiedlichen Ebenen. Eine strikte Trennung der Ansätze in der praktischen Umsetzung erscheint weder praktikabel noch sinnvoll.

Die Analysekategorien gender, race und class erscheinen gerade im Kontext der Präsentationen von Offensiv- und Defensivwaffen der frühen

Neuzeit im Rahmen von Dauer- und Sonderausstellung als fruchtbar. Die historisch bedingte Verbindung des Männlichen mit der Sphäre des Militärs und des Krieges lässt eine Marginalisierung des Weiblichen in den Ausstellungen vermuten. Darstellungen des Fremden vor dem Hintergrund der Türkenkriege sollten ebenfalls Aussagen zu der Kategorie race ermöglichen und im Vergleich der Präsentation von Prunkwaffen und Gebrauchswaffen wird die Kategorie class ebenfalls anzuwenden sein, da die Waffenarten soziale Abstufungen widerspiegeln. Ergänzend bieten Scholzes semiotischer Ansatz und die Einbeziehung des Achsenmodells von Jakobson die Möglichkeit, Assoziationen und Bedeutungskontexte nachvollziehbar zu beschreiben, wobei dies im Sinne von Buschmanns Bezug auf den dreidimensionalen Raum und dessen Transformation in ‚Text‘ erweitert werden kann.

Trotz der Kombination verschiedener Methoden kann die Analyse einer Ausstellung keine vollkommen objektive Darstellung sein. Wie bereits angesprochen wurde, werden Ausstellungen im Rahmen dieser Arbeit als performativer Akt betrachtet. Folglich wird der Rezipient einer Ausstellung je nach ethnischer Herkunft, individueller Lebensgeschichte, sozialer Stellung, Bildungsstand und emotionalem Zustand zum Zeitpunkt eines Museumsbesuchs ein jeweils nicht nacherlebbares, individuell unterschiedliches Ausstellungserlebnis generieren. Dies trifft auch auf den Verfasser der vorliegenden Arbeit zu. Demnach kann die Analyse einer Ausstellung nur eine Repräsentation einer musealen Repräsentation sein und damit nur eine mögliche Perspektive auf die analysierten Ausstellungen und Museen bieten.

Angesichts dieser Einschränkungen könnte man eine Ausstellungsanalyse von vornherein als undurchführbar und subjektiv bezeichnen. Indem jedoch Begrifflichkeiten für die Beschreibung und Decodierung einer Ausstellungssituation definiert werden und eine vollständige Polysemie

bedingt durch die bewusst gestaltete Ausstellungsarchitektur, die ein Narrativ formende Anordnung der Exponate im Raum und beigegebene Texte nicht vorliegt, kann von der individuellen Erfahrung auf potentielle Wahrnehmungen geschlossen werden. Museumsanalyse versteht sich demnach als Beschreibung einer Ausstellungssituation, nachfolgender Analyse der formellen Eigenschaften derselben und anschließender Interpretation.<sup>44</sup> Der Involvierung formeller Qualitäten einer Ausstellung – Farbgestaltung, Lichtgestaltung, Anordnung der Dinge im Raum – kommt hierbei eine gewichtige Rolle zu, um nachvollziehbare Ergebnisse zu formulieren. Assoziationen und Affekten kommt ebenfalls eine prominente Rolle in der Rezeption einer Ausstellung zu. Diese können auf objektiv nachvollziehbaren formellen Eigenschaften beruhen, aber auch gänzlich subjektiver Natur sein.<sup>45</sup> Die Kombination von Beschreibung, Analyse formeller Qualitäten und anschließender Interpretation kann den subjektiven Anteil einer Ausstellungsanalyse reduzieren und zu allgemeingültigen Aussagen führen, ohne einen Erkenntnisgewinn durch subjektive Elemente zu verneinen.

21

---

<sup>44</sup> Dieser Dreischritt wird von Werner Faulstich für die Bildanalyse in einem medienwissenschaftlichen Kontext vorgeschlagen. Sofern die Annahme korrekt ist, dass die Wahrnehmung einer Ausstellung mit der Bildrezeption vergleichbar ist bzw. Ausstellungen als dreidimensionale Bilder betrachtet werden können, kann die Methode der Bildanalyse im Rahmen einer Ausstellungsanalyse ergänzende Impulse liefern. Vgl. dafür Faulstich 2009, S. 5ff.

<sup>45</sup> Vgl. zum Begriff des ‚Affektes‘: Bal 2006. Der Vorschlag Wonischs und Muttenthalers, auch gänzlich freie Assoziationen zu beschreiben und somit das Abwegige zu thematisieren, gestaltet zwar Teile der Analyse subjektiv, dies kann aber auch sehr aufschlussreich sein, indem es die Vielzahl der möglichen Interpretationen verdeutlicht (vgl. Muttenthaler & Wonisch 2006, S. 45).

## II. Modi der Präsentation von Offensiv- und Defensivwaffen der Frühen Neuzeit

### 1. Theoretische Vorüberlegungen

#### 1.1 Die (Un-)Möglichkeit Krieg und Gewalt auszustellen

„Gibt man nur erst einmal dem Volke einen Fingerzeig für die richtige Werthung einer Waffe, dann werden auch nach und nach die sentimentalvorstellungen einer grundfalschen Romantik über die ‚Zeit der alten eisernen Ritter‘ schwinden, welche in weiten Volksschichten auch heute noch immer im Schwange sind“ (Potier 1903b, S. XXIII).

Othmar Baron Potier, der um die Jahrhundertwende mit der Überarbeitung der Präsentation der Rüstkammer Emden beauftragt wurde, hatte ebenfalls die Aufgabe übertragen bekommen, einen Führer durch die Rüstkammer zu schreiben. Sein erklärtes Ziel war es, dem unbedarften Besucher eine Handreichung zu geben und vorherrschende Bilder einer Ritterromantik durch „einen Fingerzeig für die richtige Werthung“ (ebd.) zu dekonstruieren. Potiers Äußerung erfreut sich auch noch ein Jahrhundert später überraschender Aktualität. Großen Teilen der durch filmische Produktionen und Massenmedien beeinflussten Gesellschaft sind romantische Vorstellungen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit zu Eigen (vgl. Müller 2009; Baur 1999, S. 91).<sup>46</sup> Beide Epochen verschmelzen in den Vorstellungen der Menschen und

<sup>46</sup> Baur kommt bei der Analyse eines Computerspiels zum Schluss: „Was »Anno 1602« damit exemplarisch für andere Computerspiele vor Augen führt, ist im Großen und Ganzen mit dem vergleichbar, was schon häufig über populäre Bearbeitungen von Geschichte, zumal für Historienromane und -filme gesagt wurde. Hier wie dort wird eine vergangene Welt zur Projektionsfläche gegenwärtigen Denkens, gegenwärtiger Interessen, Wünschen und Problemen, was keineswegs durch die spezifischen Rahmenbedingungen des jeweiligen Mediums erzwungen wird“ (Baur 1999, S. 91). ‚Romantische Vorstellungen‘ soll folglich diese Tendenz zur Projektion bezeichnen, wird aber auch im Sinne von einer gefühlbetonten, schwärmerischen, verträumten Rezeption gebraucht, die aktuelle Sichtweisen der Fachwissenschaft zu Gunsten der genannten Projektion unberücksichtigt lassen.

die in Museen ausgestellten Rüstungen, Schwerter, Helme, Hellebarden und dergleichen mehr können zu einer Projektionsfläche der Phantasie werden. Den Museen käme es demnach zu, die Objekte angemessen zu präsentieren, in ihren jeweiligen historischen Kontext einzubetten und Vorstellungen über ihren Gebrauch, ihre gesellschaftliche Bedeutung und ihr zerstörerisches Potential zu modifizieren und jegliche romantisierenden Elemente zugunsten einer ungeschönten Perspektive auf Konflikte und Gewalt zu entlarven.

Museen befinden sich angesichts der Präsentation solch unangenehmer Sujets in einer Zwickmühle. Ein Museumsbesuch findet vorwiegend in der Freizeit statt oder wird von einer Bildungseinrichtung wie Schule oder Universität initiiert. Es verwundert daher nicht, dass Themen wie Krieg und Gewalt – deren Verbindung mit Freizeit und Vergnügen problematisch erscheint – stets mit Vorbehalt betrachtet werden (vgl. Hiller 1993, S. 236; Beil 2003, S. 7).<sup>47</sup>

Es stellt sich daher zum einen die Frage, ob das Museum überhaupt Ort der Präsentation von Konflikten und, in unserem spezifischen Fall, deren Manifestation in Schutz- und Trutzwaffen sein soll, und zum anderen, welche Form eine solche Präsentation annehmen kann.<sup>48</sup> Weiter müssen die öffentliche Wahrnehmung des dargestellten Konflikts sowie die Spezifika des Mediums Ausstellung berücksichtigt werden, wobei die Ästhetisierung der Sujets eine seiner grundlegenden Eigenschaften zu sein scheint.

#### 1.1.1 Das Medium Ausstellung und der Krieg

Sofern das historische Museum ein Ort sein soll, an dem die Geschichte der Menschheit und ihr materielles Erbe für die Nachwelt bewahrt werden soll,

<sup>47</sup> Sowohl Hiller als auch Beil sehen in dieser Problematik das grundlegende Dilemma einer jeden militärgeschichtlichen Ausstellung.

<sup>48</sup> Vgl. auch Thiemeyer 2010, S. 313ff. Hier werden Vor- und Nachteile des Mediums Ausstellung bezüglich musealer Kriegsdarstellungen formuliert.

würde eine Marginalisierung oder sogar ein Ausschluss des Phänomens Krieg nicht nur einer ganzheitlichen Darstellung der Geschichte zuwiderlaufen, sondern auch einen bedeutenden formativen Faktor in der Kulturgeschichte vernachlässigen.

Inwiefern Krieg und Gewalt anthropologisch begründbar und mit der *conditio humana* verbunden sind, soll an dieser Stelle nicht diskutiert werden, es sei aber auf die reiche Literatur zu diesem Themenkomplex verwiesen.<sup>49</sup> Krieg und Gewalt sind jedoch Teil der Menschheitsgeschichte und haben aktuellen Bezug. Das Museum kann ein Forum der Diskussion dieser Phänomene darstellen und hat jeweils spezifische Vor- und Nachteile gegenüber anderen Medien:

„Wie jedes Medium hat auch die Kriegsausstellung ihre strukturellen Grenzen und Vorteile. Sie ist da gut, wo der Krieg sich im materiellen Konflikt eindrucksvoller zeigt als im Abbild und wo sie den Besucher körperlich in das Geschehen hineinzieht. Sie scheitert, wo seine Zwänge, Gräuelpics und die Rahmenbedingungen seines Verlaufs keine sinnlich erfahrbaren Spuren hinterlassen haben. Bewegung und Leben sind ihr fremd, Größenverhältnisse und der Krieg als räumliches Ereignis eigen“ (Thiemeyer 2010, S. 315).

Die Konfrontation mit dreidimensionalen Objekten in einem bewusst gestalteten Raum ist das Alleinstellungsmerkmal des Museums. Weder literarische Texte noch audiovisuelle Medien können ein räumliches Erlebnis

---

<sup>49</sup> Vgl., um nur einige Beispiele zu nennen und für weitergehende Literaturverweise, Armanski 2002: Hier werden interessante Überlegungen zur intergenerativen Vermittlung von kollektiver Gewalterfahrung angestellt. Ebenso: Plümecke 2005: Plümecke diskutiert kritisch einige Topoi soziobiologischer Erklärungen von Gewalt und arbeitet damit zusammenhängende Problemfelder heraus. Der Wesensverwandtschaft künstlerischen Schaffens und gewalttätiger Handlungen widmet sich Maurer (vgl. Maurer 2007).

des Phänomens Krieg bieten. Wie andere Medien auch, ist das Museum nur in der Lage, Teilaspekte seiner Sujets zu präsentieren und läuft daher Gefahr, Krieg zu verharmlosen und seine Werkzeuge durch eine gefällige Präsentationsform ihres Bedrohungs- und Zerstörungspotentials zu entledigen. Die Schwierigkeiten einer musealen Darstellung des Krieges scheinen nicht allein im Medium selbst begründet zu sein, sondern ebenfalls durch moralische und erinnerungspolitische Zwänge verursacht zu werden (vgl. ebd.). Diese Faktoren müssen bei der Konzeption einer Ausstellung, die sich mit Krieg und Gewalt beschäftigt, bedacht werden, bieten aber auch die Chance, sich mit aktuellen Diskursen kritisch auseinanderzusetzen. Folglich können museale Kriegsdarstellungen durch ihre materielle und räumliche Komponente neben anderen Medien dazu beitragen, diese Phänomene zu analysieren sowie gesellschaftliche Diskurse zu thematisieren und anzuregen. Es stellt sich demnach weniger die Frage nach dem ‚Ob‘, sondern eher die Frage nach dem ‚Wie‘ Krieg und Gewalt im Museum ausgestellt werden können.

### 1.1.2 Die Ästhetisierung des Krieges durch das Museum

„Ästhetik ist die Voraussetzung jeder Geschichtsvermittlung, da Geschichte einzig durch symbolische Formen als Erzählung ins Bewusstsein vordringen kann. Nur ästhetisch aufbereitet erzeugt Geschichte Imagination und kann einen Sinn erhalten“ (ebd., S. 206).

Insofern diese Annahme zutrifft, muss sich folglich auch jede Ausstellung, die Aspekte von Krieg und Gewalt thematisiert, einer ästhetischen Präsentationsweise bedienen. Jedoch scheinen Ästhetik im Sinne einer „Lehre von den angewandten Gesetzen der Schönheit“ (s. v. Ästhetik in Pfeifer 1989a, S. 84) und Krieg unvereinbar. Sofern man Krieg nicht als Kunstwerk

betrachtet, sondern mit Tod, Vernichtung und Zerstörung assoziiert, verkörpert er das ‚Hässliche‘.<sup>50</sup> Eine Darstellung, die sich ästhetischer Mittel bedient, muss folglich als Verharmlosung oder Verherrlichung des Krieges und der Gewalt erscheinen (vgl. Thiemeyer 2010, S. 206).

Die Werkzeuge des Krieges folgen in ihrer Formensprache primär funktionalen Aspekten, sekundär werden sie auch nach ästhetischen Gesichtspunkten gestaltet. Dies trifft vor allem auf Prunkwaffen zu, deren handwerkliche Ausgestaltung zeitgenössischen Vorstellungen des ‚Schönen‘ folgt. Die äußere Form und der genuine Nutzungskontext der Waffen scheinen sich somit zu widersprechen.

Indem ‚Ästhetik‘ als Synonym für ‚Schönheit‘ gebraucht wird, muss sie zwangsläufig in Opposition mit Krieg und Gewalt, die im allgemeinen mit dem ‚Hässlichen‘ in Verbindung gebracht werden, treten. ‚Ästhetik‘ im Sinne des künstlerisch ‚Schönen‘ ist allerdings nur eine Seite des Begriffs (vgl. Franke 2004). ‚Ästhetik‘ wurde in Anlehnung an die Ausdrücke der griechischen Philosophie *aisthētós*, ‚wahrnehmbar‘, und *aisthētikós*, ‚der Wahrnehmung fähig‘, die zu griechisch *aisthánesthai*, ‚durch die Sinne wahrnehmen, empfinden, fühlen‘, gehören, gebildet (vgl. s. v. Ästhetik in Pfeifer 1989a, S. 84).

„Ist Aisthetik eine Lehre vom menschlichen Wahrnehmungsvermögen überhaupt, so handelt Ästhetik von einem bestimmten Gebrauch dieses allgemeinen Vermögens. Ästhetik ist daher ein Teilgebiet der Aisthetik. Alle Wahrnehmung ist aisthetisch, nur ein Teil unserer Wahrnehmung aber ist darüber hinaus ästhetisch“ (Seel 1997, S. 17).

Ästhetik ist demnach der Vollzug der Wahrnehmung, während für die Aisthetik der Akt der Wahrnehmung Mittel zum Erkenntnis-Zweck ist (vgl. ebd., S. 17ff.; Thiemeyer 2010, S. 206). Der Gegensatz von Krieg und Ästhetik lässt sich somit scheinbar überwinden, da Ästhetik mit sinnlicher Wahrnehmung gleichgesetzt wird.

Thiemeyer unterscheidet den theoretischen Begriff der ‚Ästhetik‘ von dem deskriptiven Terminus der ‚Ästhetisierung‘, der bedeute, dass mit ästhetischen Strategien in Bereichen gearbeitet wird, die unter normalen Umständen nicht ästhetischer Gestaltung unterliegen (vgl. Thiemeyer 2010, S. 207). Aus dieser These folgt:

„Wer von der Ästhetisierung des Krieges spricht, konstatiert zunächst nur, dass Krieg mit ästhetischen Mitteln dargestellt, also geformt wird. Welche Konsequenzen dieser Befund hat, hängt vom Ästhetikkonzept ab, der als Maßstab dient“ (ebd.).

Selektion steht am Anfang der Ästhetisierung des Krieges. Unerwünschtes wird von Erwünschtem geschieden, um „gemeinschaftsbildende Narrative“ (ebd.) zu schaffen. Diese Ästhetisierung sei stets ein politischer Akt, da der Gegenstand durch die Entscheidung des Produzenten für oder gegen bestimmte ästhetische Mittel zu einem bestimmten Zweck geformt wird (vgl. ebd., S. 208). So unterscheiden sich beispielsweise die Wahl der ästhetischen Mittel der Präsentation von Beständen einer Rüstkammer im 18. Jahrhundert von aktuellen Präsentationen. Eine Ästhetisierung der historischen Sammlungsform der Rüstkammer bedeutet demnach, dass sich visueller, haptischer und auditiver Hilfsmittel bedient wird, um ein Verständnis für die Bedeutung der Institution und der enthaltenen Waffen zu ermöglichen. Demnach fungiert die Inszenierung als „Vehikel sinnlicher Erkenntnis“ (ebd.).

<sup>50</sup> Das ‚Hässliche‘ wird hier in seiner umgangssprachlichen Bedeutung gebraucht. Vgl. für eine differenzierte Begriffsgeschichte Lotter 2004.

Thiemeyer legt überzeugend dar, dass durch einen rhetorischen Trick, der die Bedeutung des Begriffs ‚Ästhetik‘ von ‚schön‘ zu ‚durch die Sinne wahrnehmbar‘ wandelt, die Problematik musealer Kriegsdarstellungen nicht aufgelöst werden kann. Die mediale Umformung des Krieges und die Kreation eines musealen Abbildes desselben würden diesen nicht besser vermittelbar machen, sondern transformieren, ihn verschönern und seiner Schrecken berauben (vgl. ebd., S. 209):

„Erst die Rekontextualisierung des Krieges erzeugt das Problem der Ästhetisierung. Im sicheren Wissen, dass das Objekt einen nicht schädigen kann, macht ein Panzer keine Angst, sondern fasziniert“ (ebd., S. 211).

Politisch-moralische Botschaft und ästhetische Mittel ständen demnach im Widerspruch, da das Museum, sofern die räumliche Inszenierung stets den Krieg verharmlost, allein durch die Objekte und erläuternden Medien die Gräueltaten des Krieges vermitteln könne (vgl. ebd.). Thiemeyer konstatiert, mit Rückgriff auf Gernot Böhmes Begriff der ‚Atmosphäre‘, dass der Raum die Wahrnehmung der Objekte und Inhalte im Museum am stärksten beeinflusst und somit jede Kriegsdarstellung von vornherein durch die Wahl der Materialien, deren Formensprache etc. beeinflusst sei und folglich die Darstellung der negativen Faktoren des Krieges erschwert werde (vgl. ebd., mit Bezug auf Böhme 1995).<sup>51</sup> Im Falle einer restaurierten Waffe, deren handwerkliche Qualitäten durch ihre Überführung in eine museale Präsentation zu einem gewissen Grad gegenüber ihrer Symbolik als Tötungswerkzeug in den Vordergrund treten, hätten demnach sowohl der Raum als auch das Objekt selbst die Tendenz, Krieg inadäquat darzustellen.

Thiemeyer versteht demnach Ästhetisierung als visuell angenehme Präsentation:

„Wer Beachtung für einen Gegenstand finden will, muss gewissen Standards formaler Ästhetik genügen. Bei der Ästhetisierung des Krieges steht dieses Zugeständnis an die Gesetze der Aufmerksamkeitsökonomie der moralischen Bewertung des Gegenstands entgegen: Man will den Gegenstand abwerten, um ihn moralisch zu ächten, und bedient sich dazu aufwertender Mittel“ (Thiemeyer 2010, S. 2010).

Dieses Dilemma scheint eine der grundlegenden Probleme einer musealen Kriegsdarstellung zu sein und muss bei der Frage nach den Möglichkeiten, Krieg und Gewalt auszustellen, stets berücksichtigt werden.

### 1.1.3 Unterschiede in der Wahrnehmung frühneuzeitlicher Konflikte

Neben der Tendenz des Mediums Ausstellung, seine Sujets stets zu ästhetisieren, ist auch der jeweilige präsentierte Konflikt ausschlaggebend für die Wahrnehmung. Konflikte wie dem Dreißigjährigen Krieg, den Türkenkriegen, Kriegen um Macht und Territorien im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts bis hin zu Konflikten der neueren Geschichte wie den napoleonischen Kriegen oder dem deutsch-französischen Krieg 1870/71 kann eine in den Augen der Besucher grundsätzlich von den Verheerungen des Ersten und Zweiten Weltkriegs verschiedene Qualität zugesprochen werden. Mag nun zum einen die zeitliche Nähe und das Vorhandensein von Zeitzeugen die Brisanz des Themas erhöhen, so kann zum anderen konstatiert werden, dass die Konflikte des 20. Jahrhunderts eine zuvor undenkbare Anzahl von Opfern und enorme Verwüstungen mit sich brachten (vgl. Janeke 2007, S. 7).<sup>52</sup> Beide

Phänomene sind der Industrialisierung des Krieges und der Verbesserung der Waffentechnik zuzurechnen. Die Ideologien des Nationalsozialismus und der mit ihnen legitimierte Holocaust stellen ebenfalls eine grundsätzliche Belastung der Erinnerung an die Geschehnisse des Zweiten Weltkriegs dar. Die zeitliche Distanz und die angenommene humanere Kriegsführung in der Frühen Neuzeit, verbunden mit der faszinierenden Fremdheit der eingesetzten Offensiv- und Defensivwaffen, mögen zu einer weniger befangenen Wahrnehmung von Ausstellungen, die sich allein mit diesen Zeugnissen von Krieg und Gewalt beschäftigen, führen.<sup>53</sup>

#### 1.1.4 Wie kann man Krieg ausstellen?

Nachdem die Grundproblematik der musealen Präsentation von Krieg und Gewalt und die Spezifika frühneuzeitlicher Konflikte angesprochen wurden, stellt sich die Frage nach der praktischen Umsetzung. Es soll daher ein Überblick über gängige Vorschläge, Krieg auszustellen, und Kritikpunkte aktueller Ausstellungspraktiken gegeben werden.

Joachim Kallinich übt in einer älteren Publikation zu Kriegsdarstellungen in technik- und militärgeschichtlichen Museen starke Kritik an der süddeutschen Museumslandschaft (vgl. Kallinich 1988). In seiner Studie untersucht er cursorisch fünf Ausstellungen, die sich mit militärgeschichtlichen Aspekten beschäftigen: Die Dauerausstellung des Wehrgeschichtlichen Museums Rastatt, die Dauerausstellung des Spearhead-Museum in Frankfurt, die Militärhistorische Abteilung des Technik- und Automuseums Sinsheim, die Dauerausstellung des Daimler-Benz-Museums in Stuttgart

---

einer geringeren Betroffenheit einen leichteren Umgang mit frühneuzeitlichen Sujets.

<sup>53</sup> Die Konflikte der Frühen Neuzeit stehen in ihrem jeweiligen historischen Rahmen hinsichtlich ihres Gewaltpotenzials und ihrer Zerstörungskraft den Konflikten des 20. Jahrhunderts in nichts nach. Der Dreißigjährige Krieg entvölkerte weite Landstriche und liefert unzählige Beispiele für Gewalt an der Zivilbevölkerung.

und die Luft- und Raumfahrthalle des Deutschen Museums in München.<sup>54</sup> Kallinich arbeitet verschiedene Strategien der Legitimierung von Krieg und Kriegsdarstellungen, die von den Museen bewusst oder unterbewusst angewandt werden, heraus

„als historische Notwendigkeit in Rastatt, als militärische Rechtfertigung in Frankfurt, als technologischer Fortschritt in Sinsheim; bei Daimler-Benz wird die Realisierung des Krieges ausgelassen und ersetzt durch technische Rekorde, schließlich zur zivilen Begründung für militärische Forschung im Deutschen Museum verdreht“ (ebd., S. 35).

Besagte Legitimierungsstrategien besitzen auch heute Aktualität und es gilt zu prüfen, inwiefern solche Strategien in neukonzipierten Ausstellungen übernommen wurden und in bereits länger bestehenden vorhanden sind.

Kallinichs Kritik der Dauerausstellung des WGM Rastatts bezieht sich vor allem auf die Präsentation der Exponate als „ausgewählte, dekorativ aufgemachte »Meisterleistungen alten Handwerks von hohem künstlerischen Rang« [...] Die Exponate sind spurenlos restauriert, blitzblank bewahrte Waffen, die Schrecken des Krieges ausgelöscht“ (ebd., S. 27). Einer vorgeblichen Wertfreiheit, die vom damaligen Direktor proklamiert wurde, entgegnet Kallinich:

„Gerade diese scheinbare Wertfreiheit entkleidet die Objekte ihrer Geschichtlichkeit, verkehrt die Denkmale der Barbarei zu Denkmalen der Kultur, isoliert sie vom militärischen Gebrauchszusammenhang und ästhetisiert sie: Das Empfinden des konkreten Grauens wird verlagert auf

---

<sup>54</sup> Im Folgenden wird das Wehrgeschichtliche Museum Rastatt als WGM Rastatt bezeichnet.

die Bewunderung der Meisterleistungen [...] Verharmlosung einerseits, Verherrlichung andererseits" (ebd., S. 28).

Er sieht in dem Versuch, Militärgeschichte in eine historische Ordnung zu bringen, eine generelle Problematik, da auf diese Weise ein Fokus auf die ständige Verbesserung des militärischen Geräts gelegt würde und die Evolution des Kriegsgeräts als notwendige Folge erscheine (vgl. ebd.). Diese Abstraktion führe dann dazu, Krieg und Militär als anthropologische Konstante und gesellschaftliche Notwendigkeit zu präsentieren (vgl. ebd.). Kallinich fordert die Museen auf, sich dem Thema Krieg zu stellen: „[...] gegen den Krieg und für den Frieden Stellung beziehen, weniger die Waffen, als vielmehr die Wunden zeigen, gegen die Verherrlichung des Krieges, gegen Dekoration und Ästhetisierung der Gewalt zu Felde ziehen!“ (ebd., S. 35).

Kallinichs Forderungen erscheinen nachvollziehbar, doch eine übertriebene Verteufelung des Krieges, entgegen einer sachlichen, analytischen Diskussion seiner Ursachen, seiner Unsinnigkeit und der Darstellung alternativer Formen von Konfliktlösung, kann kontraproduktiv sein. Der Besucher kann sich durch eine solche vorweggenommene Wertzuschreibung bevormundet fühlen und sich der intendierten Vermittlungsabsicht verschließen. Ebenso wenig muss eine Ästhetisierung der Gewalt ausbleiben. Ungewohnte Inszenierungen, die den Sehgewohnheiten widersprechen, und eine Ästhetisierung des Grauens, die auf den unterschweligen Sex Appeal von Waffen aufmerksam macht, könnten ein probates Mittel sein, die Thematik Krieg in einem musealen Kontext zu präsentieren.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Vgl. Wertheimer 2006, S. 24. Wertheimer merkt an, dass angesichts einer Simulation von Krieg und Gewalt bzw. einer medialen Repräsentation von Gewalt die Selbstbeobachtung, das „Sich-beim-Zusehen-Zusehen“ (ebd.) in den Mittelpunkt rücken sollte. Folglich könnte durch eine Inszenierung Lust an der Gewalt geweckt oder Bewunderung für die Waffen evoziert werden und anschließend diese Affekte dekonstruiert und zur Diskussion

Renate Mulzer-Grasse kritisiert ähnlich wie Kallinich die Beschränkung auf rein ästhetische oder technisch-funktionale Aspekte bei der Präsentation mit Krieg assoziierter Objekte (vgl. Mulzer-Grasse 1990, S. 262). Eine kritische Auseinandersetzung mit „den Erinnerungsstücken aus kriegerischer Zeit“ (ebd.) sei „kein normales und alltägliches Betätigungsfeld für Museen“ (ebd.). Die Aktualität dieser durchaus diskussionswürdigen These ist immer noch gegeben. Militärgeschichte wird entweder im Rahmen von Sonderausstellungen präsentiert, in Spezialmuseen behandelt oder fristet ein zugegebenermaßen bescheidenes Dasein in kulturgeschichtlichen Museen.

Als Alternative zu der verbreiteten ‚neutralen‘ Präsentationsform von Waffen als technischem Utensil oder ihrer Stilisierung zu Instrumenten der Ausübung von Macht und Symbol für Stärke und Herrschaft schlägt Mulzer-Grasse eine Präsentation der Kriegsmittel mit ihrer jeweiligen Wirkung vor (vgl. ebd., S. 264). Bilder getöteter oder verletzter Menschen, durch den Krieg völlig vernichteter Landschaften oder in Ruinen liegender Städte sollten das Zerstörungspotential der Waffen thematisieren und sie als Instrumente der Zerstörung erscheinen lassen. Diese Art der Darstellung, so Mulzer-Grasse weiter, würde die gewohnten Sehgewohnheiten und Wahrnehmungsmuster der Rezipienten einer solchen Präsentationsform erheblich irritieren (vgl. ebd.). Sie weist somit auf ein interessantes Phänomen tradierter Kriegsbilder hin: Sie würden ästhetisiert und verharmlost erscheinen und müssten daher durch ein Aufbrechen traditioneller Präsentationsformen modifiziert werden. Die Rolle militärgeschichtlicher Ausstellungen, welche sich mit vormoderne oder frühneuzeitlicher Kriegstechnik beschäftigen, als Generator ästhetisierender und romantisierender Kriegsbilder ist im Rahmen der Fallanalysen zu prüfen. Die Fokussierung auf kunsthandwerkliche Aspekte, die zeitliche Ferne, die Thematisierung von Turnier und höfischer

---

gestellt werden.

Jagd kann unterbewusst ein verharmlosendes Bild des Einsatzes von Waffen erzeugen und auf spätere Konflikte projiziert werden.<sup>56</sup>

Marlene Hiller widmet sich konkret der Frage ‚Kann man Krieg ausstellen?‘ unter den Gesichtspunkten des Zweckes einer solchen Ausstellung und der Realisierung des Intendierten (vgl. Hiller 1993). Sie stellt einen Katalog der grundlegenden Informationen zusammen, die dem Besucher einer militärhistorischen Ausstellung zur Verfügung gestellt werden müssen.

„Ich denke, ein Ausstellungsbesucher hat ein Anrecht, in knapper Form zu erfahren, warum ein Krieg von wem gegen wen geführt wurde, welche Phasen er durchlief, welche psychischen Schädigungen er bewirkte. Die mobilisierende Kraft von Propaganda, die vorgeblichen Gründe und die verborgenen Ursachen müssen ebenso Thema einer Ausstellung zum Krieg sein wie seine Kosten – die kollektiven und die individuellen Kosten [...] Krieg wird dann weder als erfreuliche patriotische Veranstaltung erscheinen noch als technischer Abenteuerspielplatz“ (ebd., S. 230).

Es kann konstatiert werden, dass wenige Ausstellungen den gesamten Katalog erfüllen, wobei die Informierung über eine historische Einordnung und die Kosten eines Konflikts nicht zwangsläufig in einem begeharen Geschichtsbuch münden müssen und somit das Fehlen solcher Informationen gänzlich unverständlich ist. Hiller betont ebenfalls die Notwendigkeit, den Ausstellungsbesucher als mündigen Menschen zu betrachten und die Rezeption der Ausstellung nicht in einem engen Korsett vorzugeben (vgl. ebd.). Weiter wäre die Wahl der Protagonisten der Narration ausschlaggebend und müsse ein breites Spektrum an Perspektiven wiedergeben (vgl. Hiller 1993). Dieser Ansatz stößt auf Grenzen der Umsetzbarkeit, doch die

<sup>56</sup> Geeignetes Mittel zur Analyse der vermittelten Kriegsbilder könnte eine qualitative Besucherbefragung darstellen.

Integration mehrerer Perspektiven – sei es die des Befehlshabers, die des einfachen Soldaten, eine männliche und eine weibliche, die Perspektive des Kriegsinvaliden oder des Gegners – scheint sinnvoll zu sein, um eine einseitige Darstellung von Konflikten zu vermeiden.

Eine authentische Rekonstruktion eines Kriegsgeschehens kann, in Übereinstimmung mit Hiller, weder Ziel einer Ausstellung sein, noch erfolgreich umgesetzt werden (vgl. ebd., S. 231).<sup>57</sup> Jeglicher Versuch muss in das Banale abgleiten und sorgt zuweilen für Momente der Belustigung, nicht des kritischen Reflektierens. Hiller schlägt als Alternative eine nüchterne Präsentation oder eine atmosphärische Annäherung vor, wobei erstere eine Reduktion auf Text-Bild-Einheiten mit sich bringen und sinnliche Wahrnehmung abseits der Adressierung des Verstandes vernachlässigen würde (vgl. Hiller 1993, S. 232). Ihr Plädoyer gilt daher „einer Präsentationsform, die mit atmosphärischen Annäherungen an die dargestellte Zeit arbeitet, die unseren Verstand anspricht und doch unser Gefühl zulässt“ (ebd., S. 233). Diese atmosphärische Dichte sollte nun durch die Mittel der Ausstellungsarchitektur erreicht werden, d. h. eine sinnvolle Gliederung der Ausstellung, aber auch sollte eine gezielte Überraschung – ein Wahrnehmungsschock – durch architektonische Elemente erreicht werden. Der unterschweligen Faszination militärhistorischer Exponate oder ihrer ganz offensichtlichen ästhetischen Wirkungsmacht im Falle von Prunkwaffen oder -rüstungen setzt sie, ähnlich Mulzer-Grasse, keine Verleumdung dieser Qualität von Waffen entgegen und ebenso wenig eine ‚neutrale‘ Präsentation: „Die Reduktion von Kriegs-Exponaten auf ihre handwerkliche-ästhetische Gestalt ist unannehmbar, die Bestimmung und Zielsetzung der Waffen ist immer mitzudenken – und das bedeutet im Museum: mitzusehen“ (ebd., S. 135).

<sup>57</sup> Vgl. auch Rauchensteiner (1997, S. 65), der eine Darstellung der Wirklichkeit in einem Museum als per se für unmöglich hält und die Rolle des Besuchers als Kreateur seiner eigenen Wirklichkeit angesichts der musealen Präsentation betont.

Christine Beil thematisiert das ‚Mitsehen‘ als eine der von Ausstellungsmachern gewählten Präsentationsweisen von Objekten aus einem militärischen Kontext (vgl. Beil 2003, S. 8). Die Waffen werden in diesem Ansatz in einem unrestaurierten Zustand gezeigt. Die Gebrauchsspuren sollten einer Waffen- und Technikfaszination vorbeugen und das wahre Gesicht der Exponate als Instrumente und Zeugen der Zerstörung und Gewalt zeigen – dies berge freilich die Gefahr einer Verharmlosung der Waffen durch ihre Präsentation als zerstörte, nun ungefährliche Objekte oder könne als geschmacklos empfunden werden (vgl. ebd.). Ebenfalls denkbar sei eine umso größere Faszination, da die Objekte durch ihre augenscheinliche Herkunft aus einer dramatischen Situation besondere Authentizität suggerieren könnten (vgl. ebd.).

Der Tenor der genannten Publikation ist eindeutig: Eine neutrale Präsentation der Waffen ist, ebenso ein Nacherleben kriegerischer Konflikte in einem musealen Kontext, unmöglich. Eine Ästhetik in der Reduktion scheint folglich dem Sujet angemessener zu sein, als eine Exponierung in prachtvoll ausgestalteten historischen Räumlichkeiten; die Präsentation der Waffen in einem unrestaurierten oder beschädigten Zustand scheint einer tadellosen und ihre handwerklichen Qualitäten betonenden Inszenierung vorzuziehen zu sein. Die Wirkung der Waffen sollte immer mitzusehen sein. Eine Einordnung in ihren jeweiligen historischen Kontext und ein multiperspektivischer Zugang können helfen, den Waffen ihr Sex Appeal zu nehmen. Weiter kann durch atmosphärische Annäherung und den Sehgewohnheiten widersprechende Inszenierungen auf Bedeutungsdimensionen jenseits der im Allgemeinen mit Waffen assoziierten Symbolik verwiesen werden.

## 1.2 Von der Waffenverwahrung zum Museum – Funktionen der Rüstkammer im Wandel der Zeit

Die überlieferten Inventare historischer Rüstkammern und Zeughäuser suggerieren eine gewisse Konstanz und Kohärenz der in ihnen aufbewahrten Stücke, jedoch wurden auch zu allen Zeiten als obsolet betrachtete Bestände veräußert oder eingeschmolzen und umgearbeitet (vgl. Neumann 1992, S. 16off.).<sup>58</sup> Trotz des stetigen Wandels der Bestände und dem Fokus auf einer Verwahrung der Waffen bis zu ihrem Gebrauch in kriegerischen Konflikten oder zu festlichen Anlässen, weisen Rüstkammern und Zeughäuser bereits in historischer Zeit Merkmale einer musealen Institution auf. Die Musealisierung der Rüstkammern und Zeughäuser ist demnach kein Phänomen der letzten beiden Jahrhunderte, sondern bereits in Ansätzen in die Einrichtung selbst eingeschrieben.

Die Statuten der ICOM definieren ein Museum als

“non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment” (The International Council of Museums (Abr. 23.04.2010)).

Die historischen Rüstkammern und Zeughäuser erfüllten nicht alle Kriterien. Sie waren nur einer ausgewählten Öffentlichkeit, zumeist hohen Würdenträgern oder Personen eines gewissen Bekanntheitsgrades oder Standes, zugänglich. Die Verantwortlichen hatten ebenfalls nicht das Ziel, die

---

<sup>58</sup> Neumann vermittelt einen guten Eindruck der Dynamik der Bestände. Gleichzeitig findet sich in Einzelfällen auch das Bestreben, veraltete Waffen für didaktische Zwecke zu bewahren.

in den Rüstkammern oder Zeughäusern verwahrten Militaria zu erforschen. Trotz dieser Einschränkungen erfüllten sie bereits in historischer Zeit die Kriterien, eine Institution des Sammelns, Bewahrens und Ausstellens, um dem Besucher Vergnügen zu bereiten oder ihn/sie zu belehren, zu sein.

Gesammelt wurde entweder auf Veranlassung des Stadtrates, der Aufträge zur Herstellung notwendiger militärischer Ausrüstung erteilte, oder durch die Akquirierung von Beutewaffen. Neben Gebrauchsrüstkammern existierten stets auch Rüstkammern, die zum Teil oder ausschließlich für repräsentative oder dekorative Zwecke eingerichtet wurden und unter musealen Gesichtspunkten präsentiert wurden. Die Sammelleidenschaft der Fürsten der Frühen Neuzeit beschränkte sich nicht nur auf mannigfaltige exotische und wundersame Objekte und ihrer Zurschaustellung in Wunder- und Kunstkammern, sondern machte auch Militaria zu ihrem Gegenstand, die durch ihre hervorragende Qualität und materielle Beschaffenheit Geschmack und Macht des Eigentümers zum Ausdruck brachten (vgl. Minges 1998; auch Felfe & Lozar 2006). Die Bewahrung der Bestände und ihre fachgerechte Pflege war demnach eine der Hauptaufgaben, wenn nicht der eigentliche Zweck jedweder Rüstkammer oder eines Zeughauses.

Auch in den nicht vorrangig oder ausschließlich repräsentativen Zwecken gewidmeten Rüstkammern und Zeughäusern wurden bereits bei ihrer Einrichtung die angemessene Präsentation der Objekte mitgedacht. Der Bautheoretiker Leonhard Christoph Sturm behandelt in seinem Traktat „Architectura Civili-Militaris“ neben architektonischen auch praktische Fragen der Anordnung der Militaria in einem Zeughaus (vgl. Sturm 1719). Er bezieht hierbei auch didaktische und ästhetische Überlegungen mit ein und fordert:

„daß es auch denen wohl in die Augen falle / und Ergoetzung oder Verwunderung verursache / welche das Zeughauß besehen / es sey die

Herrschaft selbst / oder Deputirte derselben / oder auch Fremde / denen man das Besehen zu Vergnuegen ihrer Curiositaet / oder Begierde zu lernen erlaubet“ (ebd., S. 28).

Neben Militaria sind in Rüstkammern und Zeughäusern auch die Einlagerung von Trophäen, Memorabilia und Curiosa nachzuweisen, was Parallelen zu Kunstkammern und Wunderkammern aufzeigt.<sup>59</sup> So berichtet beispielsweise Zacharias Conrad von Uffenbach über einen Mechanismus im Zeughaus Bremen:

„zwey geharnischte Männer auf hölzernen Pferden, deren das eine, wenn man ihm den Schweif aufhube, einen tremulirenden Ton, als wenn es s. v. farzete, von sich gab, welches das Wahrzeichen von dem Zeughaus ist, und ohne Zweifel durch einen innwendig verborgenen Blasebalg und Orgel-Pfeife geschiehet“ (Uffenbach 1753, S. 182).

Diese mechanischen Spielereien entsprachen dem Zeitgeschmack und dienten als Attraktion für Besucher. Eine lebensgroße Holzplastik Wilhelm Tells im Zeughaus Bern kann als weiteres Beispiel für eine museale Aufbereitung der Waffenbestände dienen. Sie gelangte 1894 in den Bestand des Zeughauses. Die Holzplastik zeigt ihn in historisierender Kleidung und mit einer Armbrust zum Schuss auf den legendären Apfel ansetzend (vgl. Abb. 498/1-2 in Neumann 1991, S. 374). Menschliche Überreste konnten ebenfalls Teil der exponierten Curiosa sein und finden sich auch heute noch in der Rüstkammer Emden.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Vgl. auch Neumann 1992, S. 163f. Er führt verschiedene deutsche und internationale Beispiele für Figurinen, mechanische Mechanismen – die dem Amusement der Besucher dienen – und ausgestopfte Tiere in Rüstkammern und Zeughäusern auf.

<sup>60</sup> Das Bürgerliche Zeughaus Wien stellte ebenfalls Schädel berühmter Türken aus den Türkenkriegen aus (vgl. Teply 1978, S. 165ff.).

Den Trophäen und Memorabilia war gemein, dass sie nicht für den Gebrauch in kriegerischen Konflikten gedacht waren, sondern aus ihrem eigentlichen Gebrauchskontext ausgesondert wurden und als ‚Erinnerungsort‘<sup>61</sup> fungierten, der ein Gedenken an militärische Ereignisse und Leistungen ermöglichen sollte. Neben ihrer Qualität als Ort der Präsentation waren Zeughäuser und Rüstkammern demnach auch Erinnerungsorte. Die auf solche Weise geschaffenen Erinnerungsstücke wurden dem damaligen Geschmack gemäß arrangiert und somit Militärgeschichte visualisiert. Neumann charakterisiert den Wandel der Objekte von reinen Gebrauchs- zu Objekten der Repräsentation durch eine Bedeutungsverschiebung:

„Repräsentative Rüstzeughaltung im Zeughaus bedeutete entweder einfaches Vorzeigen im Gebäude oder gezieltes Vorzeigen bei Empfängen, Paraden, Ehrengeliten u.ä [...] Damit wurden Rüstzeuge Ritualgegenstände, Hoheitszeichen, Embleme, deren ursprüngliche Zweckgebundenheit oft total aufgehoben wurde“ (Neumann 1992, S. 163).

Sie wurden folglich dekontextualisiert und aus ihrem ursprünglichen Gebrauchszusammenhang entfernt und somit zu musealen Objekten. Neumann betrachtet Rüstkammern und Zeughäuser als älteste technische Museen und setzt sie somit Wunder- und Kunstkammern als Vorläuferinstitutionen des heutigen Museums gleich (vgl. ebd., S. 180).

<sup>61</sup> ‚Erinnerungsort‘ bzw. lieux de memoire wird im Rahmen dieser Arbeit im Nora’schen Sinne verwandt (vgl. Nora 2005). Besagte lieux de memoire sind als Orte im übertragenen Sinne zu denken. So kann auch ein Lied, eine Person oder ein berühmter Ausspruch einen Erinnerungsort darstellen. Sie verweisen laut Nora auf das absente kollektive Gedächtnis, wie sie auch auf Aspekte der Vergangenheit verweisen. Erll bietet folgende Definition an: „alle kulturellen Phänomene (ob material, sozial oder mental), die auf kollektiver Ebene bewusst oder unbewusst in Zusammenhang mit Vergangenheit oder nationaler Identität gebracht werden“ (Erll 2005, S. 25)..

Moderne Rüstkammern wären demnach ein historisches Relikt, ein Museum des Museums. Gleichzeitig vermeidet Neumann eine Verbindung von Krieg und Gewalt mit der Institution. Die enthaltenen Waffen werden auf ihren Status als Zeugnisse einer technischen Entwicklung reduziert. Rüstkammern und Zeughäuser erfüllen aber noch weitergehende Funktionen und erscheinen als eigenständige Institutionen, die in bestehenden Museen einen separaten Bereich oder eigene Gebäude einnehmen. Sie verharren nicht in einer Stasis, sondern verändern ihre Präsentationsformen im Laufe der Zeit und ihre Sammlungsbestände sind nicht in anderen Beständen aufgegangen, sondern getrennt aufbewahrt worden.

Durch die fortschreitende Industrialisierung und Veränderungen in der Waffentechnik, aber auch durch politische Faktoren verloren Zeughäuser und Rüstkammern nach und nach ihre militärische Bedeutung und wandelten sich mehr und mehr in museale Institutionen. Ihrer genuinen Funktion entledigt, entwickelten sie sich zu Orten militärischer Selbstdarstellung und der Vergewisserung und Demonstration einstiger oder aktueller Größe.<sup>62</sup> Diese Funktion hatten sie je nach Kontext bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs inne. Bereits wenige Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die noch vorhandenen Bestände der verbliebenen Rüstkammern erneut der Öffentlichkeit präsentiert. Der Charakter der Waffenschau und der Versuch einer ‚neutralen‘ Präsentation der Schutz- und Trutzwaffen herrschte vor. Inwiefern Rüstkammern in den ersten beiden Jahrzehnten nach dem Krieg generell als Orte der Kompensation der militärischen Niederlage und Ort einer weniger befangenen Begegnung mit Militaria fungierten, kann an dieser Stelle aufgrund der Beschränkung auf zwei Institutionen dieser Art

<sup>62</sup> Vgl. beispielsweise die Beschreibung der propagandistische Nutzung des Berliner Zeughauses im Kaiserreich und unter der nationalsozialistischen Herrschaft bei Kretschmar 2006, S. 49ff.

nicht beantwortet werden und wäre im Rahmen einer separaten Studie zu erforschen.<sup>63</sup>

Abgesehen von ihrer historischen Funktion wäre zu prüfen, ob sie sich nach dem wieder erwachten Interesse an Militärgeschichte zu Orten des gesellschaftlichen Diskurses über die Bedeutung der Waffe wandeln und folglich Thiemeyers These der Metamorphose der Kriegsausstellung auch auf Rüstkammern zutrifft. Rüstkammern könnten demnach einen Raum bilden, der eine Verhandlung über die Bedeutung der enthaltenen Militaria ohne Belastung durch die Geschehnisse des Ersten und Zweiten Weltkrieges ermöglicht und den Menschen als ihren Schöpfer und Benutzer in den Mittelpunkt rückt.

### 1.3 Die Rüstkammer als Ort des Authentischen

In der Moderne scheint sich der Bedarf nach dem ‚Authentischen‘, dem ‚Echten‘ verstärkt zu haben (vgl. Heumann Gurian 1999, S. 166ff.). Die Furcht vor dem Verlust der Authentizität weckt Hoffnungen, diese im Museum zu finden. Lange Zeit beanspruchten Museen Orte zu sein, an denen es möglich wäre, authentische Objekte zu sehen und authentischen Zeugen historischer Ereignisse zu begegnen. Eine durch Inventare suggerierte lückenlose Objektgeschichte, die scheinbar keinen Zweifel an seiner Provenienz zulässt, sowie eine weitgehende örtliche Konstanz würden diesen Anspruch unterstützen und Rüstkammern zu Orten einer besonderen Authentizität machen.

Um diese These zu prüfen, sollen in einem ersten Schritt die Begriffe ‚Authentizität‘ und ‚Aura‘ in einem musealen Kontext diskutiert werden und

<sup>63</sup> Vgl. Zwach 1999, S. 132ff. Sie zeichnet hinsichtlich der Entwicklung von Kriegsmuseen in den ersten beiden Jahrzehnten nach den beiden Weltkriegen das Bild eines zurückhaltenden und durch die Kriegsereignisse belasteten Umgangs mit Militärgeschichte, der Züge einer kompensatorischen Funktion aufweist.

im Anschluss das Verhältnis der Rüstkammern zu ihrem jeweiligen Ort und die Authentizität ihrer Bestände diskutiert werden.

#### 1.3.1 Aura und Authentizität

In seinem einflussreichen Werk „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ beschäftigt sich Walter Benjamin mit der Beziehung von Kunst und Technik und analysiert die Bedeutungsdimensionen der Begriffe ‚Aura‘ und ‚Authentizität‘.<sup>64</sup> Er definiert Letztere wie folgt:

„Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles vom Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf der ersteren fundiert ist, so gerät in der Reproduktion wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die geschichtliche Zeugenschaft ins Wanken. Freilich nur diese; was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache“ (Benjamin 1969, S. 15).

Das ‚Tradierbare‘ eines Objekts sowie seine ‚geschichtliche Zeugenschaft‘ kann zum einen in das Objekt selbst eingeschrieben, zum anderen durch sekundäre Quellen fassbar sein. Die Verifizierung dieser Qualitäten ist in beiden Fällen aber auf verlässliche Nachweise angewiesen.<sup>65</sup> Im Falle der Rüstkammern werden sie durch die Richtigkeit der Inventarbücher und die

<sup>64</sup> Benjamins Werk thematisiert die ständig wachsende Macht faschistischer Regime, welche die Technik der photomechanischen Reproduktion zur Verbreitung ihrer Propaganda an eine breite Öffentlichkeit nutzen. Er verbindet die technische Möglichkeit der massenhaften Reproduktion von Kunstwerken mit der Ästhetisierung der Politik durch die faschistischen Kräfte. Benjamins Lösungsvorschlag für diese Problematik ist die Politisierung der Kunst seitens kommunistischer Kräfte (vgl. Benjamin 1969).

<sup>65</sup> Seine materielle Beschaffenheit gibt beispielsweise Auskunft über sein Alter. Fundort und Fundkontext können seine Authentizität ebenfalls untermauern.

unverfälschten durch die Schutz- und Trutzwaffen gegebenen Hinweise zu ihren vormaligen Besitzern und ihrer Zugehörigkeit zur Sammlung sichergestellt. Es kann demnach konstatiert werden, dass die Herkunft eines Objekts auch bei einer sehr günstigen Quellenlage niemals gänzlich sicher ist. Ein gewisser Unsicherheitsfaktor verbleibt immer. Es ist weiterhin unmöglich, alle Kontexte und Bedeutungen zusammenzutragen, in die ein jedes Objekt eingewoben ist.<sup>66</sup>

Das Museum scheint demnach basierend auf seiner Autorität ständig Authentizität zu generieren. Inwiefern es sich bei manchen Stücken der Rüstkammern um Repliken handelt oder aber um restauratorisch modifizierte Objekte, muss fraglich bleiben, sofern das Museum nicht darauf hinweist. Die gänzliche oder anteilige Reproduktion eines Objekts zerstört folglich seine Authentizität, jedoch nur wenn das Museum transparent mit seiner Funktion als Simulator von Authentizität umgeht oder durch die Infragestellung der Authentizität eines Objekts dazu gezwungen wird, sie zu offenbaren.

Insofern es zutrifft, dass Museen Authentizität generieren und simulieren, kann ebenfalls angenommen werden, dass die ‚Aura‘ eines Objekts eine Simulation ist. Benjamin definiert die Aura als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ (Benjamin 1969, S. 18). Dies impliziert eine gewisse Fremdartigkeit des Objekts. Der Betrachter eines Objekts ist mit dessen ursprünglichem Gebrauchskontext meist nicht vertraut, was wiederum durch die Präsentation in einer in der Regel vollständig dekontextualisierten musealen Umgebung verstärkt wird. Im Falle einer Rüstkammer wird zumindest der örtliche (räumliche?) Kontext weitgehend erhalten sein. Der Nutzungskontext der Schutz- und Trutzwaffen wird tendenziell aber nur zu

<sup>66</sup> Vgl. zu dieser Problematik Hoberman 31.2.2003. Hoberman illustriert anhand der literarischen Gattung der gothic novel – oder wie sie es nennt der museum gothic –, dass die Unvollständigkeit der mit einem Objekt verbundenen Kontexte bereits zu Beginn des Jahrhunderts erkannt wurde. Sie argumentiert weiter, dass diese Qualität das Objekt erst mit einer musealen Aura ausstattet, eine Aura des Mysteriösen und eines fehlenden Kontextes.

erahnen sein und übersteigt sehr wahrscheinlich den Erfahrungshorizont des Besuchers. Das Museum wird versuchen, das Objekt durch sorgfältig zusammengetragene Informationen erneut in einen Kontext einzubetten.

Hobermann argumentiert nachvollziehbar, dass die museale Aura nicht mit dem ursprünglichen Gebrauchswert des Objektes zusammenfällt, sondern eine Aura des Mysteriösen und eines fehlenden Kontextes ist (vgl. Hobermann 2003, S. 468). Der ‚ursprüngliche Gebrauchswert‘ eines Objekts, welcher auf der rituellen Funktion eines Kunstwerks basiert – selbst wenn es sich dabei nur um einen ‚Kult der Schönheit‘ handelt –, wird folglich durch die Musealisierung unkenntlich (vgl. Benjamin 1980, S. 143f.). Die ‚unverfälschte Aura‘ des Objekts wäre demnach verloren. Somit würde die Simulation von Authentizität ebenfalls die Simulation einer ‚unverfälschten Aura‘ mit sich bringen. Wird die Authentizität eines Objekts infrage gestellt, wird auch die Simulation seiner ‚unverfälschten Aura‘ zerstört und es verbleibt allein die museale Aura eines fehlenden Kontextes.

### 1.3.2 Rüstkammern als auratische Orte

Bei der Rüstkammer Emden sowie der Rüstkammer Dresden scheint es sich um Settings mit historischer Dimension zu handeln. Dieser Umstand ist offensichtlich für die Präsentation der dort exponierten Prunk- und Gebrauchswaffen von Bedeutung, da in den Publikationen der jeweiligen Institution bei der Abhandlung explizit darauf hingewiesen wird. So heißt es in einer Publikation der Rüstkammer Dresden:

„Es sind nicht nur die hervorragenden und qualitätvollen Gegenstände, die das Prädikat «bedeutsam» rechtfertigen, sondern es ist auch die Tatsache, daß alle Stücke ursprünglicher Bestand der ehemaligen

Rüstkammer waren und als solche in Inventaren belegbar sind“ (Schöbel 1985, S. 7).

Die zumeist mehrere Jahrhunderte umfassende Sammlungsgeschichte und die durch Inventare verbürgte Kontinuität und Kohärenz der Exponate, die zwei Weltkriegen und anderen Unbillen getrotzt hat, evoziert diesen besonderen Anspruch auf Authentizität. Ihr Verbleib am historischen Ort – von kriegsbedingten Auslagerungen einmal abgesehen – scheint die Exponate mit einer besonderen Aura des Ursprünglichen und Unverfälschten auszustatten. Die unter 2.1.2. bereits angesprochene Dynamik der Bestände verblasst angesichts der Beständigkeit einzelner Objekte oder Objektensembles. Der Reichtum des aktuellen Bestandes wird oftmals betont, während Verluste durch Verkauf, Abtransport oder Umarbeitung nicht thematisiert würden (vgl. Bäumel 2004, S. 5).

Der Begriff ‚historischer Ort‘ muss jedoch im Falle beider Rüstkammern relativ erscheinen. Die Sammlung der Rüstkammer Dresden wurde mehrere Male an einen neuen Aufbewahrungsort innerhalb Dresdens verbracht, sofern historische oder räumliche Gegebenheiten dies verlangten; während des Zweiten Weltkrieges wurde in umgebende Schlösser ausgelagert und schließlich nach Leningrad (St. Petersburg) verbracht und kehrte erst 1958 nach Dresden zurück (vgl. ebd., S. 9ff.). Trotz dieser Einschränkung suggerieren die Präsentation im Semperbau und eine baldige Verlagerung in das Residenzschloss eine historische Kontinuität und starke regionale Verbundenheit. Im Falle Emdens wurde das die Rüstkammer beherbergende Rathaus im Weltkrieg fast vollständig zerstört, auf dessen Grundmauern wiederaufgebaut und im Zuge der Neugestaltung 2003 modernisiert (vgl. Ostfriesisches Landesmuseum Emden 2007, S. 73ff.). Die Rüstkammer befindet sich somit zwar an ihrem angestammten Platz, jedoch nicht in seinem historischen Gebäude. Es bietet sich daher an, von einem auratischen

Ort und einer auf Überlieferung basierenden authentischen Anmutung zu sprechen (vgl. Assmann 1999, S. 298ff.).<sup>67</sup> Die Rüstkammern sind nicht unverändert aus den Umbrüchen der Geschichte hervorgegangen. Ihre originale Zusammensetzung und die originale Einrichtung bzw. Präsentation der Waffen- und Rüstungen sind nur noch aus alten Photographien ersichtlich oder aus frühneuzeitlichen Reiseberichten zu rekonstruieren.<sup>68</sup>

Trotz dieser Einschränkungen kann konstatiert werden, dass Rüstkammern die Natur des Museums als Simulator von Authentizität stärker verbergen als andere museale Formen, da die Kombination des auratischen Orts mit vorgeblich authentischen Objekten eine besondere Atmosphäre des Authentischen generiert. Neben diesem dadurch angezeigten Unterschied zu anderen Museumstypen suggerieren Rüstkammern überdies spezifische Gebrauchskontexte der enthaltenen Waffen und engen somit mögliche Konnotationen ein. Inwiefern sich beide Qualitäten in den Präsentationen manifestieren und Rüstkammern eine besonders suggestive Kraft besitzen, wird im Rahmen der Fallanalysen zu prüfen sein.

#### 1.4 Objekte der Rüstkammer – Aspekte ihrer Symbolik und Funktion

Den in Rüstkammern präsentierten Schutz- und Trutzwaffen und historischen Waffen allgemein wurden hunderte von Regalmetern an Büchern gewidmet. Seien es Publikationen, die eine spezifische Zielgruppe adressieren,

<sup>67</sup> Beide Rüstkammern changieren zwischen traumatischem Ort und Erinnerungsort – traumatisch durch ihr Potential an die Kriegszerstörung des Zweiten Weltkrieges zu erinnern, Erinnerungsort, da mit Bezug auf die Objekte kulturelle Bedeutungsrahmen und gesellschaftliche Kontexte verloren gehen und der Schritt vom milieu de mémoire zum lieu de mémoire vollzogen wurde. Zu der schleichenden Ästhetisierung von Gegenständen im Museum kommt eine schleichende Auratisierung der Relikte am Erinnerungsort hinzu.

<sup>68</sup> Das Landeszeughaus in Graz vermag, trotz seiner musealen Umgestaltung, zumindest den Eindruck eines historischen Zeughauses zu erwirken bzw. stellt ein Beispiel für eine historisierende Präsentation dar (vgl. Toifl 2009).

aufwendig gestaltete Kataloge von Fachverlagen oder Publikationen der Zeughäuser und Rüstkammern selbst, ihnen ist eines gemein: Zumeist behandeln sie allein technisch-künstlerische Aspekte oder nehmen sich der Funktionsweise und des Gebrauchs der Waffen an. Abseits dieser Aspekte haben Waffen ebenfalls eine ambivalente Symbolik, die sich nicht in einer Machtsymbolik oder einem Symbol für Gewalt und Tod erschöpft. Entgegen dem reichen Fundus an älteren und neueren Publikationen zur Waffenkunde, wurde die symbolische Dimension der Waffe bisher nur ansatzweise erforscht (vgl. Evert 2007).<sup>69</sup>

Die Symbolik einer Waffe – ihre Dingbedeutsamkeit – wird durch ihre Präsentationsweise einer Veränderung unterzogen. Sofern sich die Waffe abseits ihres ursprünglichen Gebrauchskontextes in einer musealen Einrichtung befindet, wird ihr symbolischer Gehalt durch die Raumatmosphäre, ihre Anordnung im Raum und beigegebene Texte modifiziert. Es soll daher die These formuliert werden, dass die Vielzahl an Bedeutungen einer Waffe in einer musealen Präsentation – wie auch die Bedeutung anderer Objekte – zur Vermeidung einer Polysemie reduziert wird. Diese Reduktion würde beispielsweise Aspekte des symbolischen Gehalts einer Waffe, den sie in der Frühen Neuzeit innehatte, in den Hintergrund treten lassen, sofern diese nicht durch ein erläuterndes Medium thematisiert werden. Der Typus einer präsentierten

<sup>69</sup> Im Rahmen ihres Dissertationsvorhabens widmet sich Urte Evert den symbolischen Funktionen der soldatischen Waffe. Sie behandelt einen Zeitraum von 350 Jahren der um 1600 einsetzt und bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs reicht. Everts Fokus liegt auf der Symbolik von Feuerwaffen und dem Wandel dieser Symbolik im Laufe der technischen Weiterentwicklung der Feuerwaffe und Ablösung der Blankwaffe als primäre Offensivwaffe durch dieselbe. Ihre Untersuchung ist auf Deutschland und den regionalen Schwerpunkt Preußen begrenzt. Historisches Bildmaterial und Soldatenlieder bilden die Quellenbasis ihrer Untersuchung und werden durch archivalische und literarische Quellen ergänzt. Für einen Überblick über vorläufige Ergebnisse vgl. Evert 2009. Das Verhältnis von Militär und materieller Kultur der Frühen Neuzeit ist im Allgemeinen ein bislang wenig erforschtes Feld. Eine Beschäftigung mit Militaria mit dem Ansatz einer materiellen Kulturforschung wurde bisher vernachlässigt (vgl. Huntebrinker & Ludwig 2009).

Waffe ist ausschlaggebend für ihre Dingbedeutsamkeit – einem Prunkharnisch wird eine andere Symbolik innewohnen als einem Säbel. Es sollen im Folgenden Bedeutungsdimensionen und Funktionen angesprochen werden, die gerade durch die Musealisierung der Schutz- und Trutzwaffen in besonderem Maße in den Vordergrund zu treten scheinen.

#### 1.4.1 Männlichkeitssymbolik

Neben anderen symbolischen Bedeutungen erscheint vor allem eine Männlichkeitssymbolik eng mit Waffen verbunden zu sein (vgl. Evert 2009).<sup>70</sup> Urte Evert arbeitet anhand zeitgenössischer Quellen eine symbolische Verbindung von Waffen und der Sphäre des Männlichen in der Frühen Neuzeit heraus und konstatiert eine Marginalisierung dieses Aspekts in der Forschung zur frühneuzeitlichen materiellen Kultur (vgl. ebd., S. 71). Eine Studie Matthias Roggs legt überzeugend dar, dass Frauen trotz der offensichtlich männlich beherrschten Überlieferung eine nicht zu unterschätzende Rolle in Kriegszügen der Frühen Neuzeit zukam und diese nicht nur in Ausnahmezuständen Waffen führten (vgl. Rogg 2002, S. 52ff.).<sup>71</sup> Abseits kriegerischer Konflikte bot die Sphäre der Jagd Frauen Möglichkeit, die männlich konnotierten Waffen zu nutzen (vgl. Schaal 1992).<sup>72</sup> Trotz

<sup>70</sup> Evert nennt neben einer primären Männlichkeitssymbolik ebenfalls: eine soziale Funktion der Waffe, die es vermochte, eine soziale Stellung anzuzeigen oder einen sozialen Aufstieg zu verheißen, eine religiöse Symbolik – sei es als ‚Werkzeug Gottes‘ gegen die ‚Ungläubigen‘ in den Türkenkriegen oder durch eine ‚Waffenweihe‘ – sowie die Waffe als Körpersymbol und ihre Animierung.

<sup>71</sup> Rogg führt literarische und bildliche Quellen auf, die eine Partizipation von Frauen an Kriegszügen und Plünderungen plausibel erscheinen lassen. Somit werden Frauen auch mit der Nutzung von Waffen assoziiert oder begleiten ihren Mann auf Kriegszügen.

<sup>72</sup> Auf Basis überlieferter Inventare rekonstruiert Schaal eine Zahl von 30 Waffen, die Maria Antonia zugeschrieben werden können. Es handelt sich vorrangig um Jagdwaffen, die praktischen Erfordernissen entsprechen und nicht auf Grund ihrer kunsthandwerklichen Qualität ausgewählt wurden. Sie erscheint somit als passionierte Jägerin, weniger als Sammlerin. Schaal bemerkt einschränkend, dass allein für Maria Antonia ein solcher

dieser sich eröffnenden Räume scheint sich eine mit Waffen verbundene Männlichkeitssymbolik bis heute erhalten zu haben (vgl. Rath 09.02.2008).

Was bedeutet dies nun für die museale Präsentation frühneuzeitlicher Waffen im Kontext der Rüstkammer oder einer Sonderausstellung? Es wäre zu vermuten, dass Frauen in den Präsentationen marginalisiert werden. Die Rüstkammer als Verwahrungsort für Gebrauchs- oder Prunkwaffen könnte im Falle der Präsentation von Jagdwaffen Bezüge zur weiblichen Lebenswelt der Frühen Neuzeit aufweisen, dürfte allerdings bezüglich anderer Aspekte männliche Perspektiven einnehmen und somit dem Besucher eine einseitige Darstellung unter Gendergesichtspunkten präsentieren. Inwiefern dies auch für Sonderausstellungen Gültigkeit besitzt, wäre davon abhängig, ob die ausgestellten Exponate klassisch militärgeschichtlich kontextualisiert werden oder Militärgeschichte als Kulturgeschichte betrachtet wird und demnach auch Genderaspekte thematisiert. Unabhängig von der Präsentationsform scheinen Offensiv- und Defensivwaffen gerade aufgrund ihrer historischen Verbindung zur Sphäre des Männlichen eine hervorragende Basis zu bilden, um die Marginalisierung des Weiblichen anhand eines spezifischen Beispiels zu illustrieren und auf vorhandene Missstände in der Repräsentation hinzuweisen.

#### 1.4.2 Memoriale Funktionen von Waffen

Die Einbeziehung von Gedächtnistheorien in die Analyse von Ausstellungen, die Krieg und Gewalt in der Frühen Neuzeit zum Thema haben und zugleich mit der regionalen Umgebung durch die Provenienz der Objekte sowie der historischen Verankerung der Sammlungsform Rüstkammer eng verbunden sind, erscheint fruchtbar. Das Museum, als *lieux de memoire par excellence*,

---

Waffenbestand am Dresdner Hof fixierbar ist und sie demnach möglicherweise die einzige Person war, die einen solchen ihr eigen nannte.

als einer der Generatoren von Erinnerung, erscheint als perfekter Ort, um Prozesse des kollektiven Erinnerns und Vergessens zu beobachten und zu analysieren.

Fragen zu den Modi der Erinnerung, dem kollektiven Gedenken und den Erinnerungsorten von Krieg und Gewalt, insbesondere der beiden Weltkriege, wurden bereits mit einschlägigen Publikationen bedacht (vgl. Niven & Paver 2010; Winter & Sivan 1999). Die Tagung „Militärische Erinnerungskulturen vom 14. bis zum 19. Jahrhundert“ widmete sich unter anderem auch museologischen Fragestellungen zur Präsentation frühneuzeitlicher Geschichte im Museum, umfassende Publikationen zu dieser Thematik liegen allerdings noch nicht vor.<sup>73</sup>

Fürstliche und bürgerliche Erinnerungskulturen unterlagen am Ausgang des Mittelalters einer nicht zu unterschätzenden Veränderung. Neue Medien der Erinnerung ergänzten bereits bestehende Formen der Memoria an Ereignisse, Personen und Dynastien. Eine Neuerung war das gesteigerte Interesse an Altertümern, das erst nach 1500 und besonders unter Maximilian I. eine neue Qualität bekam. Es verwundert daher nicht, dass die großen fürstlichen Kunstsammlungen in dieser Zeit etabliert wurden (vgl. Graf 1998).

Waffensammlungen kam in der Frühen Neuzeit ebenfalls eine wichtige Bedeutung in der Erinnerungskultur zu. Waffen dienten als *lieux de memoire*, um an wichtige Ereignisse oder auch Ansprüche zu erinnern und trugen damit zu einer Legitimation von Macht bei und hielten die Memoria an die Herrschenden lebendig (vgl. Lewerken 2004, S. 76).<sup>74</sup> Trophäen siegreicher Schlachten oder mit prominenten Personen in Verbindung gebrachte

<sup>73</sup> Dies hob Carsten Lind im Rahmen seines Vortrags mit dem Titel „Wie frühneuzeitliche Militärgeschichte im Kontext ausstellen? Die Konzeption eines Giessener Garnisonsmuseums“ im Zuge der Tagung hervor. Vgl. auch Rischke 2009.

<sup>74</sup> Lewerken konstatiert, dass die Harnische durch das Anbringen von Figurinen und nach dem Leben geformten Köpfen zu Stellvertretern der jeweiligen Person werden und somit memoriale Funktionen erfüllen, aber auch an historische Ereignisse – Bildern gleich – erinnern können.

Waffen wurden ebenso in den städtischen Rüstkammern und Zeughäusern verwahrt, um die Erinnerung an diese zu gewährleisten. Es stellt sich somit die Frage, an welche Ereignisse und Personen aktuelle Waffenpräsentationen erinnern und ob sie in neue Erinnerungsorte umgewidmet werden oder alte Erinnerungsorte wieder aufleben lassen und modernisieren sollen.

## 2. Fallstudien

### 2.1 Die Rüstkammer Dresden

#### 2.1.1 Die Geschichte der Rüstkammer bis zur Neukonzeption

Die Rüstkammer Dresden hat ihren Ursprung im 15. Jahrhundert. Zu dieser Zeit existierten in dieser Stadt nebeneinander drei Waffenverwahrungen. Die 1409 im alten Rathaus eingerichtete und im Jahr 1453 in den Jüdenhof überführte „Städtische Harnischkammer“ diente zur Verwahrung militärischer Waffen, welche den Bürgern im Verteidigungsfall überlassen wurden (vgl. Bäumel 2004, S. 21). Prunkwaffen wurden in der „Herzoglichen Harnischkammer“ und später der „Kurfürstlichen Rüstkammer“ im Residenzschloss verwahrt. Die Prunkwaffen setzten sich aus Leib- und Turnierwaffen der albertinischen Herzöge und der Kurfürsten zusammen (vgl. ebd.). Die dritte Verwahrung wurde durch Kurfürst August initiiert und als „Kurfürstliches Landeszeughaus“ mit dem Status eines „Hauptzeughaus“ eingerichtet. Sein umfangreicher Bestand machte im 17. Jahrhundert die „Städtische Harnischkammer“ obsolet (vgl. ebd.).

Die „Kurfürstliche Rüstkammer“ befand sich im Erdgeschoss des Residenzschlusses und erlaubte einen unmittelbaren Einzug der zum Turnier Gerüsteten auf den Schlosshof (vgl. Bäumel 2000, S. 38). Dem Turnierplatz angeschlossene Festbauten wurden von Moritz von Sachsen begonnen und unter August dem Starken beendet, der auch die Inventarisierung der Bestände initiierte und somit die museale Ära der Rüstkammer einleitete

(vgl. Bäumel 2004, S. 10). Das älteste erhaltene Inventar datiert auf 1561. Nachfolgende Inventare geben Zeugnis über die sukzessive Erweiterung der Bestände und die räumliche Ausweitung der Rüstkammer (vgl. Lieber 1979). Bereits zu diesem Zeitpunkt wurden Harnische auf geschnitzten Pferden exponiert, wodurch eine repräsentative Aufstellung der Waffen vermutet werden kann (vgl. Bäumel 2004, S. 10; Schuckelt 2000, S. 52).

Das an Attraktivität gewinnende Festwesen und die wachsenden Bestände der Rüstkammer veranlassten Kurfürst Christian I. 1586 zum Bau eines eigenen Gebäudes für die Rüstkammer, den „Neuen Stall“, das mit dem Residenzschloss verbunden wurde.<sup>75</sup> Das zweistöckige Gebäude mit zwei Giebel- und drei Dachgeschossen bildete eine u-förmige Dreiflügelanlage und bot zum einen den kurfürstlichen Leibpferden Unterschlupf, beherbergte zum anderen die kurfürstlichen Gemächer sowie die Rüstkammer.<sup>76</sup> Eine 100 Meter lange Bogengalerie, der sogenannte „Lange Gang“, verband Schloss und Stallgebäude. Das Obergeschoss dieser Galerie wurde als Ahnengalerie eingerichtet und bildete den repräsentativen Zugang zur Prachtetage des Stallgebäudes mit den Hauptsälen der Rüstkammer.<sup>77</sup> Die kostbarsten Prunk- und Turnierharnische wurden zu dieser Zeit auf geschnitzten Pferden exponiert und verdeutlichen abermals den repräsentativen Charakter der Rüstkammer (vgl. Schuckelt 2000, S. 52f.).<sup>78</sup> Die Räumlichkeiten der Kammer

<sup>75</sup> Vgl. für eine detaillierte Beschreibung des Baukomplexes Münzberger 2009, S. 7ff. sowie für die Sammlungsbestände Lewerken 2004, S. 74ff.

<sup>76</sup> Die ungewöhnlich anmutende Kombination von Stallungen und fürstlichen Sammlungen erklärt Münzberger durch den hohen repräsentativen Wert der Leibpferde. Ihrer prominenten Rolle bei Festzügen und Turnieren entsprechend wurden sie in prunkvollen Stallungen untergebracht und erfuhren eine aufwändige Ausbildung. Sie wurden ebenso wie die Kunstsammlungen der Fürsten zu einem Symbol ihrer Macht und ihres Reichtums (vgl. Münzberger 2009, S. 14).

<sup>77</sup> Vgl. für eine detaillierte Beschreibung der Ahnengalerie und des „Langen Gangs“ Lewerken 2004, S. 72-74.

<sup>78</sup> Schuckelt nennt bereits für die erste Hälfte des 17. Jh. eine Zahl von 60 Pferden, die teilweise nach realen Vorbildern angefertigt und entweder einzeln oder in Gruppen präsentiert wurden.

wurden nach charakteristischen Bestandsgruppen benannt und hatten „der Magnifizienz der säch-sischen [sic] Kurfürsten zu dienen [...] Hier wurden nicht schlechthin Ausrüstung im Sinne von Ressourcen, sondern Kunstschätze von außerordentlichem Rang und traditionellem Werte behütet“ (Bäumel 2004, S. 15).

Nach der Krönung August des Starken zum König von Polen 1697 verlagerte sich der Sammlungsschwerpunkt des kurfürstlichen Hauses und die Einheit von Stall, Rüstkammer und Turnierplatz wurde durch die Etablierung neuer Sammlungen und des „Grünen Gewölbes“ aufgebrochen (vgl. ebd., S. 16).<sup>79</sup> Die Rüstkammer wurde 1722 in die „Geheime Kriegskanzlei“ verlagert und verblieb dort bis 1832.<sup>80</sup> Einige Objekte aus ihrem Bestand wurden dem „Grünen Gewölbe“ zugeführt.<sup>81</sup>

Die kurfürstlichen Jagdwaffen fanden in der Mitte des 18. Jahrhunderts im bereits genannten „Langen Gang“ Platz (vgl. Lewerken 1998/99). Die

<sup>79</sup> Vor der Verlagerung wurde eine Krönungsfigur Augusts II. in der Dresdner Rüstkammer aufgestellt und später in die „Kriegskanzlei“ überführt. Die Figur bestand aus Brust- und Armteilen eines Harnischs. Sie wurde durch Beigabe der Insignien, nachgeformter Beine und einer Wachsmaske August des Starken nebst Perücke in Kopfhöhe animiert. Die Aufstellung der Figur in der Rüstkammer sowie die Nutzung von Harnischteilen betont die repräsentative Funktion derselben. Die Figur selbst trägt museale Züge (vgl. Bäumel 1998/99).

<sup>80</sup> Vgl. für eine Beschreibung der neuen Räumlichkeiten und der räumlichen Anordnung der Bestände Heres 1987. Heres konstatiert, dass weder die Präsentation in der Kriegskanzlei noch die Präsentation im Stallgebäude nach musealen Gesichtspunkten organisiert war, sondern vielmehr einem Magazin oder einer Garderobe glich. Da Inszenierungen im Stallgebäude vorhanden waren und die Sammlung relativ leicht zugänglich war, kann man davon ausgehen, dass es sich zumindest um eine Mischform aus musealer Einrichtung und Magazin bzw. Garderobe handelte. Die Organisation und Präsentation der Bestände in der „Kriegskanzlei“ waren nicht von musealer Anmutung, doch auch hier konnten der Sammlung Besuche abgestattet werden, wodurch sich zumindest eine gewisse Absicht, die Objekte zu präsentieren, erschließen lässt.

<sup>81</sup> Dies umfasste laut Bäumel das Kurschwert August des Starken, goldene Rapiergarnituren aus dem Kaiserhaus sowie Orientalica. Bäumel bewertet die Überführung der Objekte negativ, da „die ehrwürdige Waffensammlung [...] somit ihrer angestammten Umgebung und der Authentizität ihres Bestandes beraubt [wurde]“ (Bäumel 2004, S. 16). Diese negative Wertung der Überführung verdeutlicht die Bedeutung von augenscheinlicher Authentizität und örtlicher Konstanz für die Institution Rüstkammer.

Waffen wurden in eigens für sie angefertigten Schränken angeordnet. Historische Fotografien legen eine museale Anmutung der sogenannten Gewehrgalerie nahe. Die Galerie wurde sukzessive durch Nachlässe und Geschenke erweitert und blieb im langen Gang bis Ende des 19. Jahrhunderts bestehen (vgl. ebd.). Der Sammlungsbestand wurde 1887 der Direktion des Historischen Museums unterstellt. Eine Neuordnung der Gewehrgalerie nach chronologischen und didaktischen Gesichtspunkten wurde durch Direktor Max von Ehrental durchgeführt (vgl. Abb. 1 A). Direktor Erich Haenel ließ später die vormalig in der Gangmitte befindlichen Ausstellungsmöbel des 19. Jahrhunderts entfernen, um den Charakter der Langgalerie stärker zu betonen (vgl. Abb. 1 B). Die Gewehrgalerie wurde mit den übrigen Beständen des Historischen Museums im Zweiten Weltkrieg ausgelagert und nach der Rückkehr aus Leningrad (St. Petersburg) nicht wieder als eigenständige Ausstellung präsentiert (vgl. Lewerken 1998/99).

Die Bestände der Rüstkammer wurden nach ihrer Überführung in staatliche Verwaltung von Johann Gottlob von Quandt bearbeitet. Er siedelte sie in das Zwingergebäude über und richtete einen Turnier-, Parade- und Schlachtensaal ein, der die Waffensammlungen in einer historisch begründbaren, aber auch romantischen Vorstellungen Vorschub leistenden Ordnung präsentierte (vgl. Bäumel 2004, S. 18f.). Der Fülle des Vorhandenen wurde durch trophäenartige Waffenarrangements begegnet (vgl. ebd.).

Die Sammlung verblieb bis 1876 im Zwinger und wurde dann abermals in das umgebaute und nun „Museum Johanneum“ genannte Stallgebäude überführt. Ein Lageplan in einem 1899 publizierten Führer durch das Historische Museum gibt einen Eindruck der Raumaufteilung und der enthaltenen Sammlungsbestände (vgl. Abb. 2). Harnische wurden in Gruppen arrangiert und zumeist offen auf Sockeln oder Rüstungsständern präsentiert, Offensivwaffen in geometrischen Anordnungen an den Wänden angebracht oder den Harnischen beigeordnet. Bildnisse der Kurfürsten

wurden zusammen mit den Offensivwaffen inszeniert und durch diese mit einer Rahmung versehen. Eine beachtliche Zahl an geschnitzten Holzpferden diente der Inszenierung der Trab- sowie Pferdeharnische, die ähnlich den anderen Schutzwaffen gruppiert oder vereinzelt auf diesen Figuren exponiert wurden (vgl. Abb. 3 A–G). Die räumliche Verlagerung der Ausstellung bot ebenfalls Gelegenheit, die ehemals dem „Grünen Gewölbe“ zugeführten Objekte dem Bestand der Rüstkammer erneut beizuordnen.

Von besonderem Interesse hinsichtlich einer propagandistischen Nutzung der Rüstkammer ist die Abhaltung von Festlichkeiten zum 350. Jubiläum des Stallhofes im Jahre 1936. Im Rahmen der Festivitäten wurden Turnierspiele unter Verwendung von Rüstkammerbeständen abgehalten (vgl. Abb. 4 A u. 4 B) (vgl. Historisches Museum Dresden 1936).

Die Bestände wurden zwischen 1939 und 1944 auf die Festung Königstein ausgelagert und nach Ende des Krieges von der Sowjetarmee beschlagnahmt und in das damalige Leningrad (St. Petersburg) überführt (vgl. Bäumel 2004, S. 20). Aufgrund der späten Rückgabe 1958 waren die angestammten Gebäude der Rüstkammer laut Bäumel nicht mehr verfügbar und wurden bereits durch andere Institutionen genutzt (vgl. ebd.). Daher bekam die Rüstkammer 1959 die Osthalle des Semperbaus als neuen Standort zugewiesen. In den neuen Räumlichkeiten konnte nur ein Bruchteil der noch vorhandenen Sammlungsbestände exponiert werden. Johannes Schöbel, neuer Direktor der Rüstkammer, wahrte bei der Wiederaufstellung der Kammer ihren Charakter als Prunkwaffensammlung (vgl. ebd., S. 21). Die Exponate wurden teilweise offen oder im Falle von Harnischteilen auf Rüstungsständern präsentiert. Die 1959 konzipierte Ausstellung beinhaltete nur wenige Veränderungen und bestand bis zur technischen Schließung des gesamten Semperbaus 1988 (vgl. Abb. 5 sowie Abb. 3 I–K).

### 2.1.2 Die Genese der aktuellen Ausstellung

Es ist durchaus überraschend, dass über die Genese der Ausstellung keine internen Daten – von Vitrinenbüchern oder Lageplänen abgesehen – vorliegen.<sup>82</sup> Dies scheint dem Umstand geschuldet zu sein, dass die aktuelle Ausstellung in den goiger Jahren intern konzipiert wurde. Es kann konstatiert werden, dass eine Zusammenarbeit mit einem externen Architekturbüro durch den ständigen Austausch und die Diskussion der Entwürfe mehr Archivmaterial hinterlässt als eine intern gestaltete Ausstellung. Demnach konnte nur auf mündliche Berichte zurückgegriffen werden.

Während nach dem Krieg die Präsentation die Qualität der Waffen als Kunsthandwerk und die Schöpferkraft des Menschen betonte, wurden sie erst mit der Neukonzeption erneut als Hofkunst exponiert.<sup>83</sup> Die Funktionsteile der Waffen sollten ästhetisch aufgewertet sowie die Innovation der Waffe thematisiert werden. Die Präsentation sollte die Aura des Herrschers, seine Würde und Dignität herausstellen. Fokus der neuen Ausstellung waren demnach die repräsentative Bedeutung sowie technische Aspekte der Waffen. Zugleich sollte die Schaffung eines falschen Geschichtsbildes vermieden werden und durch den sparsamen Einsatz von Inszenierungen und gegebenenfalls Nachbildungen sollten die Sujets historisch vorstellbar werden.

Die historischen Vitrinen wurden zugunsten moderner Großvitrinen aus der Säulenhalle entfernt, die nach der Rekonstruktion ihres ursprünglichen Dekors eine gänzlich andere Anmutung als vor der Neukonzeption ihr Eigen nennt. Trotz der Veränderungen lassen sich zumindest hinsichtlich

82 Nach Aussage einer der beteiligten Kuratoren Jutta Charlotte von Bloh liegen keine weiterführenden Aufzeichnungen vor (vgl. Interview von Bloh).

83 Die folgenden Ausführungen basieren auf einem Gespräch mit Jutta Charlotte von Bloh (vgl. Interview von Bloh).

der Anordnung der Harnische Parallelen zu der alten Präsentation in der Säulenhalle erkennen.

### **2.1.3 Analyse der aktuellen Ausstellungssituation**

#### **2.1.3.1 Einführung in die Ausstellung**

Die Rüstkammer befindet sich in einem separaten Flügel des Semperbaus und besitzt einen gesonderten Zugang, der sich im Durchgang zum Theaterplatz gegenüber der „Galerie Alte Meister“ befindet. Folglich kann sie im Rahmen eines Besuchs des Zwingerensembles einen eigenständigen Programmpunkt bilden und muss nicht in Kombination mit den anderen Sammlungen, die der Semperbau beherbergt, besucht werden. Die Exponate werden in einem historischen Säulensaal präsentiert, der durch die Anordnung der Säulen in einen Mittelteil und zwei Seitenschiffe gegliedert wird. Am südöstlichen Ende der Halle schließt sich ein Ecksaal an.

Die Ausstellung kann von den Besuchern frei erschlossen werden, ist allerdings thematisch und chronologisch geordnet. Der Öffentlichkeit steht nur der bereits genannte Zugang zur Verfügung und fungiert demnach als Ein- und Ausgang. Ein im Museumsshop erhältlicher Führer durch die Rüstkammer legt einen Rundgang nahe, der im Rechtsumgang vom Eingang durch die Säulenhalle in den Ecksaal und anschließend wieder zurück in die Säulenhalle Richtung Eingang/Ausgang erfolgen soll (vgl. Bäumel 2004, S. 22). Die Gruppierung der Prunkwaffen wurde unter stilgeschichtlichen Gesichtspunkten vorgenommen und unterteilt sich in die thematischen Bereiche „Europäische Prunkwaffen von 1425 bis 1550“, „Europäische Prunkwaffen von 1550 bis 1650. Teil I“, „Europäische Prunkwaffen von 1550-1650. Teil II“ und „Europäische Prunkwaffen von 1650 bis 1806“. Darüber hinaus existieren fünf Abteilungen mit Sonderbeständen: „Kunstammerstücke vom 16. bis 18. Jahrhundert“ rechts vom Eingang/

Ausgang der Halle, „Europäische Kombinationswaffen vom 16. bis 18. Jahrhundert“ im Durchgang zum Ecksaal, „Deutsche Turnierwaffen vom 15. bis 18. Jahrhundert“ im Ecksaal und „Europäische Feuerwaffen vom 17. bis 18. Jahrhundert aus der Gewehrgalerie“ am Ende des Rundgangs. Die vormals im Mittelfeld der Halle präsentierten Orientalica sind zu einem großen Teil in die vor Kurzem neu eröffnete „Türkische Cammer“ überführt worden (vgl. Schuckelt 2010). Das „Kunstwerk des Monats“ in einer Vitrine links des Eingangs/Ausgangs bildet das letzte Element der thematischen Einteilung (vgl. Abb. 6).

Abgesehen von einigen Harnischarrangements, Reiterinszenierungen sowie vereinzelt offen präsentierten Waffen an den Wänden des Raums befinden sich alle übrigen Exponate in freistehenden Groß- oder Flachvitrinen, die im Falle der Großvitrinen zumeist durch eine Rückwand abgeschlossen werden. Die Großvitrinen weisen einen umlaufenden schwarz lackierten Metallrahmen auf, der in seiner Dreidimensionalität das Vorhandensein einer Barriere zwischen Besucher und Exponat betont. Diese Wirkung fällt bei den Flachvitrinen geringer aus, da diese auf einen umlaufenden Metallrahmen verzichten.

Die Objektbeschriftungen sind auf dem Glas der Vitrinen angebracht und geben knappe Informationen über alle in der betreffenden Vitrine präsentierten Exponate aus der Perspektive eines heterodiegetischen Erzählers. Auf der metakommunikativen Ebene wird demnach der Anspruch vermittelt, objektive Informationen zu den jeweiligen Exponaten zu geben. Sie folgen einem Schema, in dem jeweils Exponatbezeichnung, Hersteller des Objekts (falls bekannt), Herkunft und Datierung sowie Inventarnummer genannt werden. Eine kurze Einordnung des Exponats in historische Zusammenhänge mithilfe von Texttafeln erfolgt nicht durchgängig. Abseits der Vitrinenbeschriftungen finden sich – mit wenigen Ausnahmen – keine weiteren erklärenden Texte zu den Exponaten. Im Eingangsbereich liegt eine

Kopie des offiziellen Führers durch die Rüstkammer aus, der bei Interesse von den Besuchern konsultiert werden kann. Es ist zu bezweifeln, dass viele Besucher dieses Angebot annehmen und ihren Rundgang unterbrechen werden, um weiterführende Informationen über ein Exponat zu erhalten, nur um erneut zu dem betreffenden Objekt zurückzukehren. Die Zahl der Besucher, welche mit einem Führer in Händen durch die Ausstellung flanieren, dürfte ebenfalls begrenzt sein.

Dementgegen kann die Zuordnung der Vitrinen zu den verschiedenen thematischen Stationen des Rundgangs ohne fachspezifische Vorkenntnisse nur mithilfe des Führers durch die Rüstkammer oder eines akribischen Studiums der Objektbeschriftungen erfolgen und wird durch das Ordnungsprinzip der stilgeschichtlichen Abfolge für den in frühneuzeitlicher Waffenkunde unbedarften Besucher zu einer Herausforderung. Es ist anzunehmen, dass eine Orientierung viel mehr anhand der dominanten Exponate und Inszenierungen erfolgt und somit ein ungerichtetes Flanieren einem Abschreiten des intendierten Rundgangs vorgezogen wird. Demnach liegt der Narration zwar eine chronologische, d. h. synthetische Erzählstruktur zugrunde. Diese kann durch die angenommene nicht chronologische Abfolge der events im Leseprozess jedoch nicht aufrechterhalten werden.

### 2.1.3.2 Raumatmosphäre

Dem Besucher offenbart sich ein beeindruckendes Bild, nachdem er den Kassenbereich der Säulenhalle hinter sich gelassen und die wenigen Stufen, die zur oberhalb des Kassenbereichs gelegenen Bodenebene führen, erklommen hat (vgl. Abb. 7 B). Zur Linken und Rechten tragen Säulen mit vergoldeten ionischen Kapitellen und steinernen Schäften ohne Kanellierung die mit zurückhaltender Malerei verzierten, weiß getünchten Kreuzgewölbe. Die Säulen setzen sich in der Andeutung eines Architravs und eines Frieses

fort und verstärken die Konnotation eines Sakralbaus, die bereits durch die Kreuzgewölbe hervorgerufen wird (vgl. Abb. 7 A u. 7 C).

Die dreijährige Rekonstruktion des Semperbaus, die 1992 zu einem erfolgreichen Abschluss gebracht wurde, führte zu einer weitgehenden Wiederherstellung der ursprünglichen von Semper konzipierten Ausmalung. Das ikonographische Programm der Darstellungen in den Kreuzgewölben und Bogenfeldern der Hallendecke bezieht sich vollständig auf eine vormals in der Halle untergebrachte Sammlung an Statuen des Altertums in Gipsabgüssen, die auf den Maler Anton Raphael Mengs zurückgeht (vgl. Bäumel 2004, S. 21). Die Sujets der von Karl Gottlieb Rolle in Grisaillemalerei ausgeführten Lünetten sind durch den „germanischen Stil“ (ebd.), den „epischen Stil des Mittelalters“ (ebd.) und Elemente der römischen Plastik beeinflusst. Der Bodenbelag wurde ebenfalls gemäß den Vorlagen Sempers wiederhergestellt. Bodenplatten aus Silver Quarzit aus dem Alpenraum sowie den Granitarten Bethel White und Labrador Blue Pearl aus Skandinavien vervollständigen die Beeindruckungsarchitektur (vgl. ebd.).

Die Säulen begrenzen den Mittelgang der Halle und leiten das Auge des Besuchers auf einen nahe der hinteren Wand der Halle in einer Vitrine präsentierten Prunkharnisch, der auf einem geschnitzten Pferd, auf dem ein augenscheinlich zugehöriger Rossharnisch präsentiert wird, sitzend inszeniert wurde. Vor den Säulen, die den Gang zu dem Reiter säumen, finden sich jeweils drei Harnische zur Linken und Rechten, die ähnlich einer Garde Spalier für den Reiter stehen. Wird der sakralen Konnotation der Halle weitergefolgt, kann man den Reiter anstelle eines Altars denken und die hinter ihm erkennbaren Harnische als im Chor befindlich. Eine besondere Qualität und herausragende Bedeutung der Exponate im Gesamtensemble der Rüstkammer wird durch diese Inszenierung nahegelegt und das Potential einer dreidimensionalen Narration im place angelegt. Die Aufmerksamkeit des Besuchers wird folglich unwillkürlich auf den durch die räumlichen

Gegebenheiten und Mittel der Inszenierung exponierten Reiter und die hinter ihm befindlichen Harnische gelenkt.

Die Seitenschiffe werden durch die Großvitrinen gegliedert, welche sich jeweils an den Säulen ausrichten und zwischen diesen positioniert sind. Weitere Vitrinen finden sich an den umlaufenden Wänden. Einige der Vitrinen in den Seitenschiffen werden optisch durch zwischen ihnen verlaufende farblich abgesetzte Marmorstreifen verbunden. Die Rüstkammer scheint durch die jeweils rechtwinklige Ausrichtung der Vitrinen an Wänden, Säulen und Bodenlinien einer strengen Ordnung zu unterliegen, bietet aber aufgrund der offenen Halle keine eindeutigen Vorgaben der Bewegungsrichtung (vgl. Abb. 7 D). Es wäre denkbar, dass demnach die Vitrinen jeweils eigenständige Narrationen durch die Anordnung der Events innerhalb der Vitrine bilden und Bezüge zwischen den Vitrinen in den Seitenschiffen geringer ausfallen bzw. der Plot eine größere Variabilität aufweist.

Trotz der großen romanischen Fenster herrscht in der Rüstkammer eine diffuse Lichtatmosphäre vor (vgl. Böhme 2006, S. 95ff.).<sup>84</sup> Die Fenster verwehren ebenfalls einen Blick auf den Zwinger oder den Theaterplatz, da sie zu einem Großteil durch halbtransparente Jalousien verdeckt werden. Lichtreflexionen auf den Waffen durch die Vitrinenausleuchtung verleihen den Exponaten einen dem Ambiente entsprechenden matten Schimmer.<sup>85</sup> Der Marmorboden der Säulenhalle spiegelt sowohl Vitrinen als auch die Deckenbeschaffenheit wider und lässt den Raum somit großzügiger erscheinen.

<sup>84</sup> Böhme konstatiert, dass der erfahrbare Raum erst durch das Licht geschaffen wird, indem es diesen qua Helligkeit aufspannt. Das Licht tritt weiter auch mit den Dingen, die es als transzendentes Phänomen „erscheinen macht“ (Böhme 2006, S. 102), in Wechselwirkung, „verwandelt sich darin und tritt uns von den Dingen her in einer schier unendlichen Mannigfaltigkeit von unterschiedlichen Phänomenen entgegen“ (ebd.).

<sup>85</sup> Böhme konstatiert, dass dies einen Gestus der Zurückhaltung darstelle, da der „matte Schimmer“ (Böhme 2006, S. 103) aber der „Anfang von Glanz“ (ebd.) sei, einen der „vornehmen Zurückhaltung, des Unterstatements“ (ebd.).

Die Architektur und die Ausgestaltung der Säulenhalle beeinflussen die Wirkung der ausgestellten Objekte stark. Die Säulenhalle hatte offensichtlich repräsentative Funktionen inne und übertrug diese historische Funktion ebenfalls auf die aktuelle Ausstellung und ihre Objekte. Denotation und Konnotation der Waffen können folglich durch den Raum beeinflusst werden und im Kontinuum der Repräsentation verortet werden.

### 2.1.3.3 **Kunstkammerstücke**

Die Kunstkammerstücke werden in zwei frei nachgestalteten Kunstkammerschränken rechts des Eingangs/Ausgangs am nordwestlichen Ende der Halle präsentiert (vgl. Bäumel 2004, S. 25ff.). Die Schränke sind durch unterschiedlich große Fächer gegliedert, welche jeweils thematisch zusammenhängende Objektarrangements enthalten. Sie setzten sich aus Arbeitsgerät, Jagdsachen, Brettspielen, Prunkwaffen, Miniaturbildnissen und Andenken zusammen.

Die Nähe der Kunstkammerstücke lässt eine Verbindung zu den Offensiv- und Defensivwaffen vermuten und impliziert deren Gleichrangigkeit mit den teilweise durch Fürstenhand geschaffenen oder aus fernen Ländern akquirierten Kunstgegenständen. Da sich die Kunstkammerstücke am Anfang des vorgeschlagenen Rundgangs befinden, können sie die Wahrnehmung der nachfolgenden Objekte konditionieren und diese in den Bereich des Kunstwerks bzw. Kunsthandwerks verorten.

### 2.1.3.4 **Schutzwaffendisplays**

Als fürstliche Sammlung enthält die Rüstkammer zu einem großen Teil Prunkausführungen von Schutzwaffen, die sich im Besitz der jeweiligen Machthaber befanden und in verschiedenen Kontexten des höfischen und

fürstlichen Lebens benutzt wurden. Die Prunkausführungen unterscheiden sich durch ihre aufwändige Gestaltung und die verwendeten Materialien von einfachen Schutz Waffen, die von weniger begüterten gesellschaftlichen Schichten vor allem in bewaffneten Konflikten eingesetzt wurden. Die Prunkharnische können, je nach Ausführung, benutztem Material oder Herkunft, wiederum in verschiedene Gebrauchskontexte eingeordnet werden.

Ein mit der Materie vertrauter Besucher wird differenzierte Funktionen der verschiedenen Harnischtypen erkennen können und folglich den jeweiligen Gebrauchskontexten zuordnen – sei es zum Beispiel ‚Feldschlacht‘, ‚Repräsentation‘ oder ‚Turnier‘ – und die Exponate mit einer spezifischen Denotation wie beispielsweise ‚Plattenharnisch‘ oder ‚Trabharnisch‘ versehen. Die Denotation ‚Schutzwaffe‘ wird nicht infrage gestellt, da weder Verfremdungen vorgenommen wurden noch exotische Schutz Waffen, deren Form oder Material keine Assoziationen zu europäischen Schutz Waffen aufkommen lassen, präsentiert werden.<sup>86</sup>

Rezipienten der Ausstellung mit geringen oder keinen Vorkenntnissen werden auf Grundlage des Grades der Verzierung und kunstfertigen Gestaltung der jeweiligen Schutzwaffe den Ausdruck einer gesellschaftlichen Differenzierung annehmen und ebenfalls auf verschiedene Kontexte der Nutzung schließen. Die an den Vitrinen gegebenen Informationen weisen durch die Bezeichnung der Schutz Waffen auf ihren Gebrauchskontext hin, können aber zum Beispiel im Falle eines ‚Knabenharnisches‘ nur darauf verweisen, dass der Harnisch von einem jugendlichen Mitglied der fürstlichen Familie getragen wurde. In welchem Kontext dies geschah, bleibt unerwähnt. Bei Bezeichnungen wie dem bereits angeführten ‚Trabharnisch‘

---

86 Schutz Waffen des asiatischen Raums oder ethnographische Objekte, die ihre Funktion als Schutzwaffe auf Grund ihrer Materialität nicht ohne Vorkenntnisse offenbaren, wären denkbar.

kann ein Einsatz als Reiterharnisch vermutet werden. Ohne Fachkenntnisse muss die Einordnung der Schutz Waffen aber eine vorläufige bleiben und kann ohne weiterführende Informationen zu mannigfaltigen Assoziationen und Vermutungen führen. Auf metakommunikativer Ebene kann daher konstatiert werden, dass sich die Rüstkammer an ein Fachpublikum richtet und umfassende Kenntnisse über Schutz Waffen der Frühen Neuzeit voraussetzt.

Aufbauend auf diese grundlegenden Bemerkungen zu den Modi der Präsentation der Schutz Waffen soll im Folgenden eine Auswahl an Schutz Waffendisplay – die für das Gesamtensemble der Rüstkammer besonders repräsentativ sind – untersucht und die bisherigen Ergebnisse differenziert und ergänzt werden. Den bereits erwähnten Spalier bildenden Harnischen ist eine bestimmte Form der Inszenierung gemein, die sich auch bei den übrigen in der Rüstkammer exponierten Harnischen wiederholt. Helm, Bein- und Armzeug, zuweilen Federschmuck und Waffe werden zusammen als an einem imaginären Körper befindlich präsentiert und ergeben ein vollständiges Ensemble. Diese Präsentationsform lässt keine Assoziationen einer Gebrauchs Rüstkammer zu, da ein einfacher Zugriff auf die Rüstungsteile nicht möglich ist und diese vielmehr eine dekorative Funktion erfüllen und damit das Bild einer Rüstkammer als Repräsentationseinrichtung evozieren. Die Phantasie des Besuchers vermag es, unter dem Panzer einen Träger zu erschaffen, der Ehrfurcht gebietend auf seiner Waffe ruht oder diese bedrohlich in den Händen hält und zum Schlag bereit ist (vgl. Abb. 8 A-C) (vgl. Boeheim 1890, S. 582).<sup>87</sup>

---

87 Boeheim lehnt eine Präsentation in Verbindung mit einer Offensiv- oder weiteren Defensivwaffe entschieden ab: „Derlei Zusammenstellungen führen nur zu irrigen Anschauungen und verleiten unwillkürlich zur Erzielung von theatralischen Effekten. Ein Harnisch ist eben nur ein Harnisch, und es darf niemand einfallen, sich bei dessen Anblicke einen in Eisen gekleideten Menschen, etwa einen alten Helden mit gezücktem Schwerte u. Dgl. zu denken. Das ist eine romantische Spielerei“ (Boeheim 1890, S. 582).

Zugleich greift die spezifische Form der Inszenierung auch historische Präsentationsformen auf, da im Zuge der Musealisierung der Rüstkammern und Zeughäuser Schutzwaffen an Figurinen inszeniert und nicht mehr ausschließlich separat voneinander für den einfachen und praktikablen Zugriff auf Ständern und Regalböden verwahrt wurden.

Die Harnische ähneln durch diese Art der Inszenierung einer Ansammlung von metallenen Skulpturen und Statuen. Christian Beaufort-Spontin stellt überzeugend fest: „Ein Prunkharnisch wird heute wohl kaum mehr als Kunstobjekt angezweifelt, und dies nicht nur seines ehrwürdigen Alters wegen. Er ist einfach eine stählerne Plastik“ (Beaufort-Spontin 2009, Hervorhebung i. O.). Wird der Prunkharnisch als Kunstobjekt betrachtet und von seiner eigentlichen Funktion als Defensivwaffe und Objekt der Repräsentation losgelöst, so verlieren sich Konnotationen zu Krieg und Gewalt und die Rüstkammer verwandelt sich in eine Galerie. Die zusammen mit den Schutzwaffen präsentierten Offensivwaffen erscheinen ebenfalls nicht mehr als Instrumente der Vernichtung oder Zeugnisse bewaffneter Konflikte, sondern werden Teil der Skulptur.

Die räumliche Anordnung der spalierbildenden Harnische in Verbindung mit den im ‚Chor‘ der Halle gruppierten Knabenharnische entwickelt mit dem wenige Meter vor ihnen in einer Großvitrine exponierten Pferdeprunkharnisch nebst Reiter eine gewisse Dynamik.

Die Knabenharnische, einer davon ebenfalls auf einem Pferd befindlich, stehen offen auf einem Podest, welches wiederum durch eine Seilabsperrung dem Besucher eine Annäherung verwehrt (vgl. Abb. 10). Die Errichtung auf einem Podest wie auch Seilabsperrung suggerieren eine erhöhte Wertigkeit der Objekte. Hinter ihnen sind außerdem Harnische für einen erwachsenen Träger aufgestellt.

Eine Tafel ordnet die Knabenharnische der kurfürstlichen Familie zu, während jene für erwachsene Träger entindividualisiert präsentiert,

jedoch durch die Bezeichnung ‚Feldharnisch‘ spezifisch in die Sphäre des Krieges eingegliedert werden. Laut dem Ausstellungsführer begegneten vor allem Kinder dem Arrangement mit besonderer Begeisterung: „Sie stellen Überlegungen an, welcher der Harnische wohl ihnen selbst passen könnte“ (Bäumel 2004, S. 79). Es wäre zu vermuten, dass die spielerische Auseinandersetzung mit denen für Knaben romantisierende Vorstellungen begünstigt. Die fehlende Kontextualisierung lässt sie als Kuriosum erscheinen, ohne ihre Denotation zu thematisieren. Eine repräsentative Funktion der Knabenharnische im Rahmen offizieller Anlässe ist zu vermuten. Abermals wird das gesamte Ensemble durch die Gabe von Waffen oder im Falle eines der Exponate durch die dynamische Inszenierung auf einem im Trab befindlichen Pferd animiert.

Der Pferdeprunkharnisch wurde auf einem geschnitzten, naturalistisch anmutenden Pferd angebracht, dessen Beinstellung einen leichten Trab suggeriert (vgl. Abb. 9).<sup>88</sup> Der darauf positionierte Prunkharnisch hält in der erhobenen Rechten einen Stab oder Zepter. Helmzier, Zaumzeug, Sattel und weitere Applikationen sind Teil der dynamisch wirkenden Präsentation, der die Knabenharnische nachzufolgen scheinen. Der Pferdeprunkharnisch wird den Besucher somit nicht allein aufgrund seiner extravaganten Gestaltung, sondern ebenfalls durch die Inszenierung für sich einnehmen. Auf der syntagmatischen Ebene kann die Anordnung der Objekte im Raum eine Verherrlichung des Exponats bewirken und es in eine Plastik von hohem künstlerischem Wert verwandeln. Zugleich kreierte die Anordnung der Objekte eine Narration im place und lässt durch die weitläufige Säulenhalle eine Prolepse zum Zielpunkt des Reiters – der Ein- und Ausgang der Rüstkammer

88 Der Prunkharnisch für Mann und Pferd ist laut Führer das künstlerische Hauptwerk der Rüstkammer (vgl. Bäumel 2004, S. 71-73). Er gelangte als Kriegsbeute in den Besitz des dänischen Königs und wurde später von Christian II. von Sachsen erworben. Den Rossharnisch zieren einhundert Szenen aus dem antiken Sagenkreis. Für eine ausführliche Beschreibung der Motive vgl. Schöbel 1966.

– zu. Die räumliche Erzählung lässt somit die Interpretation der Szene als Huldigung oder Ehrerbietung gegenüber dem Hauptwerk der Rüstkammer zu und kann die Schutzwaffe verherrlichen.

### 2.1.3.5 Trutzwaffendisplays

Im Themenbereich „Europäische Prunkwaffen von 1425 bis 1550“ findet sich vom Eingang/Ausgang aus rechts die Vitrine 16 (vgl. Abb. 11). In der großformatigen Vitrine werden süddeutsche Schwerter und Dolche präsentiert. Das Arrangement der Offensivwaffen folgt einem für die Rüstkammer Dresden typischen Muster. Die Hieb- und Stichwaffen sind auf einer mit Stoff bespannten Trägerwand befestigt, die einen Durchblick auf andere Exponate oder den Raum verhindert. Die Wahrnehmung des Betrachters wird folglich auf die Waffen fokussiert. Der Stoff schimmert leicht und erinnert an Samt oder vergleichbare Stoffe. Diese kostbar wirkenden Stoffe verleihen den Waffen den Anschein von Wert und es wird eine Zuordnung zur Oberschicht impliziert. Assoziationen wie ‚Adel‘ oder ‚Fürstliche Lebensweise‘ können bei einem Betrachter auf der paradigmatischen Ebene hervorgerufen werden. Durch die Wahl zeitgenössisch wirkender Stoffe gelingt es ebenso, Assoziation zur Mode der Zeit zu wecken. Diese werden auf die exponierten Waffen übertragen, welche durch ihre jeweils unterschiedliche stilistische Gestaltung auch Ausdruck eines bestimmten modischen Geschmacks darstellen. Negative Assoziationen wie ‚verschwenderische Lebensweise‘ oder ‚Geltungssucht‘ sind ebenfalls denkbar und können durch die aufwändige Ausführung der durch den Stoff gerahmten Waffen verstärkt werden.

Die Klinge der Hieb- und Stichwaffen ist durchgängig nach unten gerichtet. Sie erscheinen demnach in einer ruhenden, wenig bedrohlichen Position.<sup>89</sup> Die Klingen werden nur bei vier der zehn Waffen in ihren Scheiden

89

Die Ausrichtung der Waffen mag ebenfalls der besseren Sichtbarkeit der

verwahrt und erscheinen somit einsatzbereit. Die Schneiden werden in einem hervorragenden konservatorischen Zustand präsentiert und muten funktionsfähig an. Spuren ihres Alters bzw. Gebrauchsspuren sind nicht zu erkennen. Ihre serielle Anordnung und eine annähernd chronologische Abfolge, beginnend mit den ältesten Stücken zur Linken, lässt Vergleiche zwischen den Exponaten des etwa zwanzig Jahre umfassenden Zeitraums zu, dem die Waffen durch die Objektbeschriftungen zugeordnet werden.

Das erste Schwert zur Linken sowie das nachfolgende Weidmesser sind der Sphäre der Jagd zuzuordnen. Das Jagdschwert trägt die lateinische Inschrift „SPES MEA IN DEO“ (Meine Hoffnung ist bei Gott) und lässt somit die Vorstellung einer Verbindung von Jagd und Glaube bzw. der religiösen Durchdringung der Lebenswelt der Menschen zu.<sup>90</sup> Die Objektbezeichnung lautet „Jagdschwert. Deutsch. 1537. Klinge: Passau. X 428/XI 113 (Scheide)“. Es folgt die Objektbezeichnung des Weidmessers und eine für beide Exponate gültige Besitzerzuschreibung: „Aus dem Besitz Heinrich des Frommen. Herzog von Sachsen (1473 – 1541 Hz. Ab 1539)“. Auf die Inschrift wird nicht hingewiesen. Es folgen von links nach rechts ein Schwert aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts ohne weitere Zuschreibung sowie ein Schwert und ein Dolch aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die beide in die Klinge geätzte Bibelsprüche aufweisen und erneut auf religiöse Konnotationen der Waffen verweisen. Neben einem weiteren Schwert, das mit Scheide präsentiert wird, findet sich eine sogenannte Cinquedeua oder ‚Ochsenszunge‘. Entgegen dem kontrastreichen Wechsel des Schwarz der Scheiden und des Metalls der Klingen sticht das Rot der Scheide der Cinquedeua besonders hervor und bildet einen optischen Fixpunkt. Sie trägt am Scheidenort die

45

---

formellen Eigenschaften der Gefäße dienen.

<sup>90</sup> Der Führer durch die Rüstkammer bezeichnet die Inschrift als Devise des Eigentümers Heinrich des Frommen, wodurch diese ihre spezifische Verbindung zur Jagd einbüßt und eine allgemeine Frömmigkeit bzw. die Propagierung einer besonderen Frömmigkeit nahelegt (vgl. Bäumel 2004, S. 41).

Bildnisse eines Mannes und einer Frau. Ein sogenannter Malchus – die vorletzte Waffe von rechts – zeigt am Scheidenbeschlag ebenfalls ein Paar, und zwar in Tracht, sowie das Bildnis eines Mannes mit Halskette.<sup>91</sup> Auch wenn die Dargestellten durch den Besucher ohne zusätzliche Informationen in der Regel nicht identifiziert werden können, liegt die Abbildung eines fürstlichen Paares nahe.

Die durch die Waffen hervorgebrachten Konnotationen verweisen auf verschiedene Aspekte der fürstlichen Lebenswelt: Die Jagd als Veranstaltung mit repräsentativer und memorialer Funktion, der mit Propaganda und Politik eng verbundene Glaube sowie die Sphäre der Eheschließung, die ebenfalls Züge des Repräsentativen trägt und eng mit der Festigung von Herrschaftsansprüchen und Macht verwoben ist. Die Sujets verweisen allesamt auf die Rolle der Waffe als Objekt der Repräsentation und der propagandistischen Darstellung. Ihre Gebrauchsfunktion als Tötungswerkzeug rückt somit in den Hintergrund und eine Betonung ihrer repräsentativen, künstlerischen und memorialen Qualitäten kann durch die ästhetisierende Präsentation und eine Betonung der Reduzierung ihrer Bedrohlichkeit durch die Ausrichtung der Klingen nach unten angenommen werden.

Ein weiteres Beispiel soll die Betonung der repräsentativen und memorialen Qualitäten der ausgestellten Blankwaffen<sup>92</sup> durch deren Inszenierung verdeutlichen. Im Themenbereich „Europäische Prunkwaffen von 1550 bis 1650“ werden in Vitrine 35 Dolche und Rapiere des

<sup>91</sup> Das auf der Cinquedea abgebildete Paar wird als Kurfürst Johann Friedrich der Großmütige und seine Gemahlin Sibylle identifiziert. Das Paar auf dem Malchus wird nicht weiter identifiziert, jedoch als „Fürstenpaar in deutscher Tracht“ beschrieben. Die Halskette des Mannes – der auch als namenloser Fürst bezeichnet wird – soll auf den Ritterorden vom Goldenen Vlies verweisen (vgl. Bäumel 2004, S. 41).

<sup>92</sup> Blankwaffen werden definiert als alle Hieb-, Stoß-, Schlag- und Handwaffen sowie alle dem Körper des Kämpfers und seinem Reittier schutzgewährenden Bekleidungs- und Deckungswaffen.

Waffenfabrikanten Pere Juan Poch aus Barcelona präsentiert, die laut Führer eine der kostbarsten Werkgruppen der Rüstkammer darstellen (vgl. Bäumel 2004, S. 41).

Die reich verzierten Waffen mit goldenen Gefäßen unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Inszenierung nicht von den süddeutschen Schwertern und Dolchen. Sie sind ebenfalls an einer mit Stoff bespannten Wand in serieller Reihung angebracht (vgl. Abb. 12). Die Objektbeschriftung des ersten Exponats von links lautet:

„1 Rapier und Dolch. Pere Juan Poch. Wien 1562. Rapierklinge Thomas de Aiala, Toledo. Dolchklinge Mailand. VI 416/p218. Geschenk von König Maximilian II. (1527 – König 1562, dt. Kaiser 1564-1576) an Kurfürst August von Sachsen anlässlich seiner Königswahl auf dem Reichstag in Frankfurt a. M. 1562“.

46

Die weiteren Paare aus Rapier und Dolch sind laut Objektbeschreibung ebenfalls Geschenke an Kurfürst August von Sachsen von verschiedener Seite oder an den Kurprinzen Christian I. von Sachsen. Die Waffe als Geschenk zu besonderen Anlässen, sei es eine Königswahl oder ein formeller Besuch, löst sie scheinbar aus der Sphäre des Krieges und ordnet sie stattdessen den Sphären der Politik, der Repräsentation und des Rituals zu. Als Ausdruck der Ehrerbietung des Schenkenden illustrieren die reich verzierten Gefäße auch den erlesenen Geschmack des Schenkenden und spiegeln seine Macht und seinen Reichtum wider.

Es kann vermutet werden, dass die Besucher der Rüstkammer die Hieb- und Stichwaffen demnach nicht in erster Linie als Instrumente der Vernichtung betrachten, sondern durch die Präsentation auf technische Aspekte hingewiesen werden und die hohe kunsthandwerkliche Qualität der Waffen bewundern werden, ohne einen direkten Bezug zu kriegerischen Handlungen

herzustellen. Wird ‚Gewalt‘ als Ausübung von Macht in einem weiten Sinne definiert, können die exponierten Waffen aufgrund ihrer propagandistischen und repräsentativen Symbolik auf ein adeliges Gewaltmonopol verweisen, das sich in den Prunkwaffen manifestiert.<sup>93</sup>

### 2.1.3.6 Kombinationen von Schutz- und Trutzwaffen

Neben in jeweils eigenständigen Vitrinen exponierten Ensembles von Blankwaffen existieren auch Arrangements, welche die verschiedenen Waffengattungen kombinieren. Als Beispiel für diese Präsentationsweise soll Vitrine 22 im Themenbereich „Europäische Prunkwaffen von 1550 bis 1650. Teil I“ dienen (vgl. Abb. 13) (vgl. Bäumel 2004, S. 49).

Die Gestaltung der Rückwand der Vitrine unterscheidet sich nur in ihrer Farbgebung von den bereits analysierten Blankwaffendisplays. Abermals erweckt der rote, samtartige Stoff die vorgenannten Konnotationen. Die Anordnung der Hieb- und Stichwaffen erfolgt ebenfalls an der Rückwand mit den Klingen nach unten gerichtet. Der Harnisch wird mit Helm, Helmzier, Arm- und Beinzeug auf einer runden Metallbasis präsentiert. Ein abstrahierter Kopf, dessen Gesicht mit schwarzem samtartigen Stoff bespannt ist, füllt die Leerstelle zwischen seinem Helm und Halsende. Die bereits für die übrigen Harnische konstatierte Animierung wird durch dieses Gestaltungselement verstärkt sichtbar. Das Armzeug befindet sich seitlich in einer ruhenden Stellung. Auf Höhe der Eisenhandschuhe findet sich etwas nach vorne abgesetzt ein mit der Spitze auf der Metallbasis ruhendes Schwert. Somit wird auf der syntagmatischen Ebene eine explizite Verbindung zwischen

<sup>93</sup> Vgl. auch den interessanten Ansatz das Streben der Kurfürsten nach weltlicher Macht durch Abstraktion darzustellen bei Erichsen 2008, S. 103. Das Streben der Kurfürsten nach Souveränität und politischem Einfluss sei mit Holzköpfen angedeutet worden, denen Kronen in verschiedenen Positionen – herabgefallen, aufgesetzt, neben dem Kopf liegend – beigegeben waren, um ihren jeweiligen Machtstatus zu versinnbildlichen.

diesen beiden Objekten und ein praktischer Zusammenhang, in dem das Schwert zur Nutzung kommen könnte, angedeutet. Die an der Rückwand angebrachten Waffen bilden einen Hintergrund für einen solchen Zusammenhang, während auf der vorderen Ebene daneben eine Armbrust präsentiert wird. Diese befindet sich rechts im vorderen Segment der Vitrine und ist wenige Zentimeter über dem Vitriboden auf zwei Metallständern angebracht. Sie scheint daher nicht dem Harnisch oder den Blankwaffen zugehörig, sondern eine eigene Kategorie zu bilden.

Der Harnisch und ein Teil der Hieb- und Stichwaffen wird durch die Objektbeschriftung August von Sachsen zugeschrieben. Er soll von ihm in der Schlacht von Mühlberg getragen worden sein (vgl. Held 1997). Auf dem Brustteil des Harnischs findet sich die Darstellung eines knienden Ritters vor einem Kruzifix. Eine sogenannte Jagdwehr des Kurfürsten fügt neben der Schlachtenthematik eine weitere Bedeutungsebene hinzu. Die Armbrust ist durch den Objekttext als fein geätztes Exemplar einer deutschen Jagdarmbrust identifizierbar und entstammt ebenfalls dem Besitz des Kurfürsten. Die Winde der Armbrust trägt den Spruch „Grossen herren vnd schoenen frawen soll man woll dienen vnd vbel trawen“.

Die Thematisierung einer Schlacht und damit der direkte Bezug des Harnischs zu einer kriegerischen Handlung lässt die Denotation einer ‚Schutzwaffe‘ in den Vordergrund treten und verschiebt seine Konnotation von einer repräsentativen zu einer kriegerischen. Die Darstellung eines religiösen Sujets kommuniziert, wie bereits bei einem der Trutzwaffendisplays angeführt, die Durchdringung des fürstlichen Lebens mit religiösen Vorstellungen. Die Kombination dieses Objekts mit einer Jagdarmbrust sowie der Jagdwehr des Kurfürsten verhindert einen alleinigen Fokus auf die Schlachtenthematik und erweitert die Konnotationen der Waffen in die Sphäre des Zivilen. Der Spruch auf der Armbrust erscheint in gewisser Hinsicht amüsant, gliedert er sich doch nicht in die Jagdthematik ein und

kann durch den Besucher als Zeichen der Wertschätzung gegenüber einer den gesellschaftlichen Konventionen entsprechenden Frau interpretiert werden. Die Objekte werden, obwohl sie verschiedenen Themengebieten angehören, durch die Nennung ihres Besitzers und stilistische Merkmale auf der syntagmatischen Ebene verbunden, wobei auf der paradigmatischen Ebene Verweise auf eine Nutzung der Blankwaffen in einer Schlacht durch Assoziationen zu Jagd und Mentalität nicht in den Vordergrund treten.

### 2.1.3.7 Turnierwaffen

Der Themenbereich „Deutsche Turnierwaffen vom 15. bis 18. Jahrhundert“ bietet dem fachfremden Besucher in besonderer Weise eine Projektionsfläche für ritterliche Phantasien, die durch Kindheitserfahrungen und Darstellungen von Turnieren im Film beeinflusst sein können.<sup>94</sup> Die Vitrinen folgen dem Wandverlauf des Ecksaals und sind um eine dominante Inszenierung in der Mitte des Saals gruppiert. Zwei voll gerüstete Reiter stürmen mit erhobener Lanze aufeinander zu (vgl. Abb. 14). Diese Szene wird nicht in einer Vitrine präsentiert, sondern offen im Raum auf zwei Podesten, die jeweils einen der Reiter tragen. Der Podestboden ist mit kleinen Kieselsteinen bedeckt und kann als Boden eines Turnierplatzes gedeutet werden. Entgegen der offenen Präsentation der beiden Reiter wird durch eine Seilabsperrung eine Distanz zum Betrachter gewahrt und der Wert der Objekte betont. Beide Reiter werden in voller Montur mit Federbüschen und Verzierungen der Lanzen gezeigt. Die Kontrahenten stehen kurz vor dem Zusammenprall. Porträtiert wird ein höchst dramatischer zeitlicher Ausschnitt aus einem Turnierkampf, der über Sieg oder Niederlage entscheidet und als Versuch

<sup>94</sup> Vgl. zum Beispiel die anachronistische filmische Darstellung des Turnierkampfes als moderne Sportveranstaltung (Schnitt, Zuschauerverhalten, musikalische Untermalung) im historischen Gewand bei *A Knight's Tale* (2001).

der Implementierung einer dynamischen Situation in die ansonsten statisch anmutenden Inszenierungen der Rüstkammer verstanden werden kann.

Der Aufbau suggeriert durch seine Detailfülle in der Ausstattung von Reiter und Pferd scheinbar ohne jegliche Fehlstellen eine authentische Darstellung der Ausrüstung beider Kombattanten. Eine vor den Reitern aufgestellte Tafel bezeichnet die beiden Turnierharnische als „1 Rennzeug. Hans Rosenberger. Dresden. Um 1550. M 14. Getragen von Kurfürst August von Sachsen beim „Anzogenrennen““ und „2 Rennzeug. Sigmund Rockenberger. Wittenberg. Um 1553. M 15. Aus dem Besitz des Kurfürsten August von Sachsen“. Durch die Nennung August von Sachsens als Besitzer und Nutzer beider Harnische wird insbesondere die Aura des von ihm getragenen Harnischs verstärkt, da er eine unmittelbare Verbindung zu der historischen Persönlichkeit im Auge des Betrachters darstellen und eine besondere Nähe zu dem ursprünglichen Gebrauchskontext des Harnischs suggerieren kann.

Die Darstellung vermittelt ein nur oberflächlich authentisches Bild einer typischen Turniersituation. Die Kombattanten sind identisch, da beide Rennzeuge dem Besitz August von Sachsens entstammen. Er bekämpft sich somit selbst und seine Vervielfältigung wird durch die anderen im Raum präsentierten Harnische aus seinem Besitz gesteigert.<sup>95</sup> Es wird somit eine an historische Ereignisse angelehnte hypothetische Situation inszeniert. Federschmuck, Verzierung der Lanzen, Waffenröcke und die Pferddecke lassen auf Grund ihres tadellosen Erscheinungsbildes auf eine moderne Hinzufügung schließen.<sup>96</sup>

<sup>95</sup> Es muss angemerkt werden, dass anderen Fürsten Turnierrüstungen und ausgebildete Pferde von Kurfürst August von Sachsen zur Verfügung gestellt und somit nicht exklusiv von ihm in allen Fällen benutzt wurden. Welcher Fall bei den beiden Rennzeugen vorliegt, ist weder aus den Objekttexten noch dem Führer ersichtlich (vgl. Bäumel 2004, S. 88).

<sup>96</sup> Eine offene Präsentation von Textilien aus der Entstehungszeit der Rennzeuge unter voller Beleuchtung wäre allein aus konservatorischen Gründen höchst unwahrscheinlich. Laut Charlotte von Bloh handelt es sich im Falle der Pferddecke um Repliken des 19. Jahrhunderts, die nach Aussagen des Führers „mit Abweichungen nachge-

Repräsentationen von Staub, Schmutz und Schweiß sowie des Gefühls der Gefahr können in einem musealen Kontext nur ungenügend umgesetzt werden und müssen zwangsläufig fehlen. Moderne Hinzufügungen und der Einsatz geschnitzter Holzpferde lassen die Inszenierung naturalistisch erscheinen. Dies kommuniziert zumindest den Anspruch, eine rekonstruierte, auf historischen Fakten beruhende Situation darzustellen. Insofern der Besucher die Situation als authentisch annimmt, werden Bilder eines von negativen Aspekten bereinigten Turnierwesens bestätigt. Ruhm und Ehre des Turniers stehen im Vordergrund und können sich mit bestehenden, beispielsweise durch Filme beeinflussten Vorstellungen mischen. Die Gewalttätigkeit und Gefahr des Turniers kann nur erahnt werden.

Der Ecksaal beherbergt neben dieser Inszenierung und weiteren Turnierharnischen sowie Turnierwaffen eine Reihe an Turnierbildern, die im Auftrag des Kurfürsten Christian I. von Heinrich Gödting auf Grundlage des Turnierbuchs August von Sachsens angefertigt wurden und der Zelebrierung seiner Siege dienen sollten (vgl. Bäumel 2004, S. 88). Sie geben verschiedene Rennen mit zeitgenössischen Fürsten wieder und betonen durch die dynamische Darstellung der umstehenden Zuschauer, deren Gestik auf rege emotionale Teilnahme schließen lässt, die Natur des Turniers als Spektakel (vgl. Abb. 15). Dieses Motiv wird durch die Gesamtkomposition des Raums aufgegriffen. Die Inszenierung in der Raummitte wird von 18 weiteren Turnierrüstungen umgeben, die die beiden Kombattanten umgeben und den Schlagabtausch ‚begutachten‘.

Durch ihre gedrängte Anordnung und ihre Ausstattung mit Speeren und Schwertern bieten sechs Fußturnierharnische in einer der Raumecken links von einer Tür in besonderer Weise einen optischen Fokus (vgl. Abb. 16). Die Harnische scheinen sich trotz ihrer statischen Anbringung auf Ständern durch die dynamische Stellung des Armzeugs und der einsatzbereiten Waffen in bildet“ (Bäumel 2004, S. 88) sind (vgl. ebd.; Interview von Bloh).

Händen dem Betrachter zu nähern. Die maskenhaften Helme fügen der dynamischen Inszenierung eine karnevaleske und doch unbehagliche Atmosphäre hinzu. Das Harnischensemble vervielfältigt, wie bereits die beiden Rennzeuge, seinen Besitzer, doch erscheinen die Harnische als individuelle Plastiken, die auf ihren Vorgänger August von Sachsen in der Raummitte zuschreiten.

Dem Objekttext folgend wurden sie Kurfürst Johann Georg I. als Weihnachtsgeschenk von seiner Gemahlin Magdalena Sybilla im Jahre 1612 übergeben. Der goldene Harnisch rechter Hand im Vordergrund wurde von ihm während eines Fußturniers anlässlich der Taufe seines Sohnes Johann Georg II. am 4. Juli 1613 getragen. Der Objekttext verweist auf die Durchdringung des fürstlichen Lebens mit repräsentativen Veranstaltungen, zu deren Anlass die exponierten Harnische getragen wurden, um Stand und Reichtum zu präsentieren, oder zu denen sie als Geschenke dienten, um soziale Bindungen zu festigen. Der angeführte goldene Harnisch erfüllt somit auch eine memoriale Funktion und dient als Erinnerungsort für die Taufe des Kurprinzen.

Magdalena Sybilla tritt als Gemahlin aktiv auf und scheint die Harnische in Auftrag gegeben oder zumindest ihre Herstellung als Geschenk initiiert zu haben (vgl. Essegern 2007, S. 334ff.).<sup>97</sup> Frauen treten in den Objekttexten der Rüstkammer nur als Gemahlinnen der Kurfürsten auf, zumal viele der Harnische anlässlich von Hochzeiten gefertigt wurden. Waffen und Rüstungen erscheinen somit als der Sphäre des Männlichen zugehörig, wobei durch die aktive Mitwirkung Magdalena Sybillas hinsichtlich der Auswahl in diesem Beispiel eine Partizipation weiblicher Akteurinnen sichtbar gemacht

<sup>97</sup> Sybilla wird von Essegern als Kunstmäzenin dargestellt, die eine eigene Kunstkammer unterhielt und eine Vielzahl an Geschenken – viele davon heute in der Rüstkammer – an ihre Familienmitglieder verschenkte. Essegern zeichnet ein differenziertes Bild der Möglichkeiten und Freiheiten hochadeliger Frauen am kursächsischen Hof und weist auf eine gewisse Autonomie und politische Einflussnahme insbesondere in Kriegszeiten hin.

wird. Die Rolle der Frau als politisches Mittel und Werkzeug zur Festigung von sozialen Bindungen und Macht wird auf einer metakommunikativen Ebene somit nahegelegt.

#### 2.1.4 Ausblick: Der Umzug der Rüstkammer in das Residenzschloss

Im Zuge der Rückkehr der Bestände der Rüstkammer in das Residenzschloss werden sich umfangreiche Änderungen hinsichtlich der Präsentation ergeben.<sup>98</sup> Das mit der Neukonzeption beauftragte Architekturbüro Peter Kulka kombiniert die historische Bausubstanz mit modernen architektonischen Elementen (vgl. Peter Kulka (Abr. 25.04.2010)).

Die Bestände der Rüstkammer erhalten mehr Raum und werden laut Konzept im ersten und zweiten Geschoss des Schlosses in einem thematischen Rundgang präsentiert (vgl. Syndram 2006, S. 239f.). Der sogenannte Trabantensaal im ersten Geschoss wird den Rundgang einleiten und Rüstungen sowie repräsentative Waffen der kurfürstlichen Leibgarde beinhalten. Es schließt sich der „Saal der Frühen Waffen“ an, in dem neben Waffen des 15. und 16. Jahrhunderts das Kurschwert Friedrich des Streitbaren im Zentrum des Saals exponiert werden wird. Es soll ein Raum folgen, welcher sich dem Schmalkaldischen Krieg und der kriegerischen Erwerbung der Kurfürstenmacht widmet (vgl. ebd.). Das Thema der kurfürstlichen Macht wird im angrenzenden „Kurfürstensaal“ vertieft und am Beispiel Augusts des Starken die Struktur der Macht, die einem Kurfürsten zur Verfügung stand, thematisiert. Räume mit weiteren Harnischen, Bildnissen und historischen Gewändern schließen sich an. Die Gewehrgalerie im „Langen Gang“ soll in Zukunft erneut die museale Aufstellung der kurfürstlichen Jagdwaffen enthalten und im Rahmen des Rundgangs zugänglich sein (vgl. ebd.).

98 Vgl. für eine ausführliche Beschreibung des Ausstellungskonzepts Syndram 2006, S. 234.

Im zweiten Geschoss sollen im sogenannten Riesensaal – ursprünglich ein Festsaal, der bei einem Feuer 1701 verloren ging – Turnierwaffen und Rüstungen des Augsburger Plattners Anton Peffenhauser sowie weitere Prunkwaffen der Kurfürsten präsentiert werden (vgl. ebd., S. 241):

„In drei großen Figuren- und Reitergruppen werden verschiedene Formen des fürstlichen Turniers in Szene gesetzt. [...] Der Architekt Peter Kulka wird den Riesensaal, als dem größten Ausstellungsaal Dresdens, eine selbstbewusste, architektonische Form geben, in der Würde und Macht des einstigen Festsaales des Schlosses ebenso aufscheint wie die handwerkliche und künstlerische Brillanz der hier ausgestellten Sammlung“ (ebd.).

Die Verbindung der historischen Bausubstanz mit modernen Elementen – es sei vor allem die moderne Interpretation der ursprünglichen bogenförmigen Decke des Saales genannt (vgl. Abb. 44) – wird die Raumatmosphäre nachhaltig verändern. Inwiefern durch die thematische Gliederung der Ausstellung die Exponate in stärkerem Maße kontextualisiert werden, kann noch nicht gesagt werden. Die Textmenge soll abermals gering ausfallen und den Besucher nicht überwältigen (vgl. Interview von Bloh). Indem die Bestände der Rüstkammer nicht mehr separiert von anderen Beständen exponiert werden, lässt sich die Schaffung neuer Konnotationen und thematischer Bezüge vermuten. Trotz dieser Veränderungen wird der Fokus anscheinend weiterhin auf kunsthandwerklichen Aspekten liegen, könnte aber auch um Fragen der Gewaltausübung in der Frühen Neuzeit erweitert werden. Die Inszenierung verschiedener Formen des fürstlichen Turniers könnte den Gebrauchskontext der Turnierwaffen verdeutlichen, aber auch erneut romantisierenden Vorstellungen Vorschub leisten. Abgesehen davon, welche der Annahmen zutreffen wird, unterscheidet sich die neue

Ausstellung grundlegend von der aktuellen Präsentation und könnte Untersuchungsgegenstand einer Studie sein, die auf den Ergebnissen dieser Arbeit aufbaut.

## 2.2 Die Rüstkammer des Ostfriesischen Landesmuseums Emden

### 2.2.1 Die Geschichte der Rüstkammer bis zur Neukonzeption

Die Rüstkammer Emden kann auf eine lange und beständige Geschichte zurückblicken. Stadtordnungen belegen seit 1562 das Vorhandensein eines Waffenarsenals für die Ausrüstung von Bürgerwehren und Stadtsöldnern (vgl. Ostfriesisches Landesmuseum Emden 2007, S. 73ff.; Eichhorn 1987, S. 76ff.).<sup>99</sup> Im Jahr 1582 fand das Arsenal einen neuen Platz im neu erbauten Rathaus am Delft, auf dessen Grundmauern das heutige Ostfriesische Landesmuseum Emden und das es beherbergende rekonstruierte Rathaus stehen.<sup>100</sup> Die Rüstkammer verlor aufgrund politischer Veränderung im 17. Jahrhundert sukzessive ihre Funktion, da die Bürgerwehren ihre Bedeutung für den Schutz der Stadt einbüßten und von regulären Soldaten abgelöst wurden. Die Rüstkammer versank somit in eine Art Dornröschenschlaf, blieb der Ankauf moderner Waffen doch aus. Allein Geschenke aus privater Hand wurden dem Bestand einverleibt, doch die Wandlung der Rüstkammer in ein Raritätenkabinett war vorgezeichnet. Das 19. Jahrhundert brachte eine kleine Renaissance der Rüstkammer mit sich, da die Ausrüstung der Bürgerwehren aus den Jahren der Deutschen Revolution von 1848/49 dem Bestand hinzugefügt wurde. Ein letzter Zugang zur Sammlung fand in der Regierungszeit Kaiser Wilhems I. statt. Er übergab Beutewaffen aus dem Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 an die Rüstkammer.

<sup>99</sup> Für ältere Sekundärliteratur bezüglich der Geschichte der Rüstkammer und Verweise auf Archivalien vgl. Potier 1903a.

<sup>100</sup> Das Ostfriesische Landesmuseum Emden wird nachfolgend als OLE bezeichnet.

Die Rüstkammer wurde folglich vergleichsweise früh in eine museale Institution verwandelt und wies wie andere zeitgenössische Kammern und Zeughäuser Eigenschaften eines Raritätenkabinetts auf. Der bereits an anderer Stelle genannte Zacharias Conrad von Uffenbach stattete auf seiner Reise auch der Rüstkammer Emden einen Besuch ab und beschrieb eine Vorrichtung, die es ermöglichte, Figurinen per Drahtzug zu bewegen:

„Nach dem führte uns ein Connestable ganz hinauf auf das Rathaus, uns die Rüstkammer zu zeigen. Diese bestund in einer nicht gar großen Anzahl oder Vorath von kleinem Gewehr, und sehr vielen alten Harnischen. Von diesen war sehr viele aufgesetzt, und hatten alle Larven und alte Peruquen nicht allein auf, sondern es waren auch noch andere unnöthige Erfindungen daran gemacht. Als: es präsentirte einer das Gewehr, ein anderer bließ auf einem Jäger-Horn, und hatte einen von Holz geschnitzen Hirsch und Hund vor sich. Ein anderer schlug auf einer Trommel Lermen, ein anderer zielte mit einer Flinte, und drückte selbige loß. Diese beyde letztere Stücke waren recht wohl ausgesonnen, und geschahe alles mit durch einen Drat oder Strick, daran der Connestable hinten zoge. Er pfeget nur Pulver auf die Zündpfanne zu thun, darüber man aber, weil es unvermuthet loßgehet, nicht wenig erschrickt“ (Uffenbach 1754, S. 229).

Der Charakter eines Raritätenkabinetts wurde im Rahmen der Neuaufstellung der Rüstkammer durch Othmar Potier in den Jahren 1901 bis 1902 zugunsten einer unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten geordneten Präsentation aufgegeben (vgl. Jahn 2008, S. 175). Er entfernte folglich die Figurinen und mechanischen Vorrichtungen und sonderte Naturalia, Tierfigurinen aus Holz, Kaffeemühlen und weitere Curiosa aus (vgl. Abb. 17 A-E). Potier erstellte eine streng nach Typen und Chronologie geordnete Rüstkammer, die der

ehemaligen Bedeutung der Kammer als Gebrauchsrüstkammer entsprechen sollte (vgl. ebd.; Potier 1903a).

Die Grundzüge dieser Präsentation wurden in den 20iger und 30iger Jahren nicht verändert. Während des Kriegs wurden die Bestände in das Kloster Amelungsborn ausgelagert, kehrten 1946 nach Emden zurück und wurden bereits 1951 erneut der Öffentlichkeit zugänglich (vgl. Jahn 2008, S. 175). Die Präsentation bezog sich auf den Vorkriegszustand und wollte ein Bild der alten Rüstkammer wieder erwecken. Räumliche Engpässe führten zu einer Auswahl und Beschränkung auf 1.000 der wertvollsten und bedeutsamsten Objekte und ebenso fehlten die Mittel, Vitrinen oder Schränke aufzustellen (vgl. ebd.). Die Rüstkammer sollte ebenfalls zum Denkmal der Geschichte Emdens werden und vor allem junge Besucher dazu inspirieren, sich den „Freiheitskampf der Väter“ (ebd., S. 177) zum Vorbild zu nehmen und die „Liebe zur Freiheit“ (ebd.) zu bewahren.

1962 wanderte die Rüstkammer in das wiederaufgebaute Rathaus an seine quasi-historische Stätte im Dachgeschoss. Entgegen den räumlichen Gegebenheiten des alten Gebäudes wurde das Dachgeschoss ausgebaut und neu gegliedert (vgl. Eichhorn 1987, S. 76). Dieser modernisierte Modus der Ausstellung bediente sich einer Ästhetik der Reduktion und zeichnete sich durch Parallelen zu der Anordnung der Waffen vor dem Krieg aus. So wurden beispielsweise Harnische abermals in serieller Reihung auf Rüstungsständern präsentiert, hinter ihnen Piken und andere Offensivwaffen. Diese Art räumlicher Ordnung kann mit der von Potier verglichen werden (vgl. Abb. 18 A-C). Reproduktionen zeitgenössischer Graphiken bei den Waffenensembles sollten die Handhabung der Waffen illustrieren (vgl. Eichhorn 1987, S. 77).

### 2.2.2 Die Genese der aktuellen Ausstellung

Das OLE wurde nach 41 Jahren unveränderter Inszenierung im Rathaus am Delft ab 2003 einer kompletten Novellierung unterzogen und schließlich 2005 der Öffentlichkeit in neuem Gewand präsentiert (vgl. Ostfriesisches Landesmuseum Emden 2007, S. 7ff.). Das Rathaus wurde nach seiner Zerstörung im Zweiten Weltkrieg in den Jahren zwischen 1959 und 1962 wieder errichtet und im Rahmen der Neugestaltung ab 2003 abermals durch moderne architektonische Elemente verändert. Das Ausstellungsdesign oblag dem Architekturbüro Iglhaut+Partner (vgl. Iglhaut+Partner (Abr. 14.04.2010)).

Die Präsentation der Rüstkammer Emden wurde im Zuge dieser Neuausrichtung ebenfalls grundlegend verändert und modernisiert. Erklärtes Ziel der Veränderungen war – laut einer frühen Konzeptskizze – „die Aufarbeitung des überlieferten kulturhistorischen Stellenwertes der Rüstkammer als bürgerliches militärisches Zeughaus“ (Ostfriesisches Landesmuseum Emden, Jahn, Wolfgang: Konzeptionskizze für Einführung RK Genesis der RK. Stand 29.04.2004). Die Verortung der Militärgeschichte innerhalb der Kulturgeschichte entspricht aktuellen Sichtweisen. Dem „Drehbuch zur Ausstellungsplanung“ ist zu entnehmen, dass eine Kontinuität der spezifischen Form einer Rüstkammer angedacht war und kein Modus der musealen Darstellung, der sich den übrigen Teilen der Dauerausstellung angleicht:

„Die Präsentation der Emden Rüstkammer im neuen Museum soll gestalterisch und in der Auswahl der Exponate den Charakter des „Waffen-Zeughauses“ aufnehmen und sich auf die frühen, um später hinzu gekommene Schmuckwaffen und Sammlungsgegenstände aus anderen Kontexten bereinigten Bestände konzentrieren“

(Ostfriesisches Landesmuseum Emden, Museum am Delft. Drehbuch zur Ausstellungsplanung 2004. 5.1 Rüstkammer, S. 139).

Der intendierte Fokus der Rüstkammer lag demnach auf Gebrauchswaffen und sollte somit ein Porträt einer typischen Bürgerwehr Norddeutschlands liefern und keine reine Prunkwaffen- und Prunkrüstungsammlung darstellen (vgl. Interview Jahn). Da sich der Bestand hauptsächlich aus ehemaligen Gebrauchswaffen zusammensetzt und die Prunkwaffen nur einen kleinen Teil ausmachen, ist diese Schwerpunktbildung nachvollziehbar und sollte sich an den Zustand der Rüstkammer vor einer hauptsächlich musealen Nutzung anlehnen. Die exponierten Objekte stellten folglich ein Konvolut an Gebrauchswaffen und -rüstungen dar, das in Europa einzigartig sei und die Bewaffnung des einfachen Bürgers einer frühneuzeitlichen Stadt veranschaulichen sollte (vgl. ebd.).

Die Beibehaltung eines Zeughauscharakters der Ausstellung sei nicht in einer historisierenden Einrichtung der Rüstkammer nach alten Photographien oder Berichten, sondern vielmehr in einer – wie es genannt wird – ‚virtualisierten‘ Ausstellungsarchitektur resultiert, welche den Charakter eines Zeughauses aufgreife, jedoch stark verfremde:

„Die Trabharnische als zentrale Exponatgruppe werden gut ausgeleuchtet auf einem Podest in der Raummitte präsentiert, die weiteren Waffenbestände werden seriell an den Außenwänden des Raumes gezeigt. Die Ausstellungsarchitektur wird dabei ‚virtualisiert‘, indem die Waffen wie schwebend präsentiert werden – sie werden abgehängt und scheinbar unsichtbar befestigt auf Stangen, gläsernen Halterungen und Böden präsentiert“ (Ostfriesisches Landesmuseum Emden, Museum am Delft. Drehbuch zur Ausstellungsplanung 2004. 5.1 Rüstkammer, S. 139).

Die serielle Reihung der Objekte sollte „der Gleichförmigkeit von Massenfertigung Rechnung [...] tragen und die Vermassung im Bereich der menschlichen Existenz [...]“ (Jahn 2008, S. 176) zeigen. Ziel war eine die sinnliche Wahrnehmung ansprechende Präsentation, die die Objekte nicht verharmlost (vgl. ebd.). Die Positionierung der Trabharnische sollte sich in ersten Visualisierungen an die alte Inszenierungsweise in serieller Reihung anlehnen. Die Formation in zwei Reihen, die jeweils mit dem Rücken zueinander ausgerichtet werden sollten, hätte den Rundgang und damit die Narration stärker reglementiert, da dieses Arrangement als Barriere in der Raummitte fungieren konnte (vgl. Abb. 20). Letztendlich wurde ein Aufbrechen dieser räumlichen Komposition bevorzugt und eine kreisförmige Anordnung in Gruppen zwischen drei und sieben Trabharnischen in der Raummitte ohne Podest umgesetzt (vgl. Abb. 22 D u. 22 E).

Um einer Verharmlosung entgegenzuwirken und verschiedene Zielgruppen zu bedienen, wurde als einer der Schwerpunkte der Präsentation die Darstellung der Funktion der Waffen formuliert:

„Die Funktion (inklusive Trageweise, Handhabung, Taktik, usw.) sollte thematisiert werden, gerade weil es hier größten Teils um militärische bzw. stadtschützentechnische Rüstkammerbestände handelt. Ebenso wie Kunstinteressierte sind auch Sammler und Waffenliebhaber in erster Linie an die [sic] Waffe als Zeugnis kunsthandwerklicher Fertigkeit interessiert und weniger an ihren taktische [sic] Begebenheiten! Darin kommt aber langsam eine Veränderung, hauptsächlich als Folge der vielen re-enacters, der historischen Schlachtennachahmer. Hieraus hat sich eine wachsende Gruppe von Waffeninteressierten herangebildet, die in erster Linie mit Entwurf, Ausführung auch, und mit dem Gebrauchswert beschäftigen [sic]. Selbst in Waffenkatalogen gibt es zu wenige oder gar keine Bemerkungen über die taktischen Gegebenheiten,

da die meisten solcher Veröffentlichungen eben fast nur Luxuswaffen behandeln“ (Ostfriesisches Landesmuseum Emden, Konzeptionsskizze Waffenpräsentation in der Schausammlung).

Neben Überlegungen zu der Kontextualisierung der Objekte wurden im Planungsstadium ebenfalls verschiedene Raumkonzepte diskutiert. Der Hauptraum wäre entsprechend eines der möglichen durch eine Wand mit Durchgang von dem kleineren Eingangsbereich abgetrennt worden und hätte eine stärkere Separierung der Themenblöcke bewirkt. Die Entscheidung fiel zugunsten einer offenen, räumlich ausgedehnten Variante, die einen ungehinderten Durchblick zum Hauptraum ermöglicht und das Gesamtensemble der Rüstkammer als Einheit erscheinen lässt (vgl. Abb. 19).

Ursprüngliche Planungen involvierten neben der virtualisierten Ausstellungsarchitektur ebenfalls eine großflächige Projektion, die schlussendlich anlässlich technischer und finanzieller Bedenken nicht umgesetzt wurde (vgl. Abb. 20) (vgl. Interview Jahn):

„Die „Präsentation Rüstkammer“ wird des weiteren zwei Betrachtungsebenen miteinander verbinden: Einerseits die pure Präsentation des Sammlungsbestandes und eine zweite, moderne Bild- und Erzählebene mit projizierten Bildern auf den Deckenschrägen des Raumes. Hier wird in langsamen Dia-Überblenden ein Bildprogramm zu den Themen der Rüstkammer gezeigt: Ausschnitte aus Gemälden und Grafiken, Darstellung von Waffen und Waffendetails, der Einsatz von Waffen in Kampfszenen, Bildassoziationen zum Themenkomplex Waffe und Kunst“ (Ostfriesisches Landesmuseum Emden & Jahn (Stand 29.04.2004)).

Die Schaffung einer weiteren Erzählebene, die über den Köpfen der Besucher an die Dachschrägen projiziert werden sollte, hätte den Charakter der Rüstkammer grundlegend verändert und interessante Möglichkeiten der Vermittlung ergänzender Themen oder auch der Präsentation audiovisueller Inhalte geboten.

Die beachtlichen räumlichen Veränderungen im Vergleich zu den alten Präsentationsformen folgen der Prämisse, eine ästhetische – hier im Sinne einer visuell angenehmen Darbietung – Umgebung zu schaffen, ohne historische Bezüge zu der ehemaligen Rüstkammer zu vernachlässigen oder die Waffen zu verharmlosen.

### **2.2.3 Analyse der aktuellen Ausstellungssituation**

#### **2.2.3.1 Prolog: Die Dauerausstellung des OLE**

Die Rüstkammer befindet sich im Dachgeschoss des OLE. Es ist davon auszugehen, dass die Besucher des Landesmuseums zuerst die anderen Bereiche des Museums aufsuchen und die Rüstkammer eine der letzten Stationen des Besuchs darstellt. Aufgrund der räumlichen Lage der Rüstkammer im Gesamtensemble des Museums scheinen eine kurze Verortung in der Dramaturgie des Museums und ein Überblick über die Designelemente der anderen Abteilungen sinnvoll.<sup>101</sup>

Bereits im Foyer werden die Besucher des OLE auf den Anspruch des Museums aufmerksam gemacht, die regionale Geschichte Emdens und Ostfrieslands mit einer gesamteuropäischen Perspektive zu verbinden. Eine Leuchtkastencollage mit einer vom Künstler Johann Mencke-Maeler verfremdeten historischen Ansicht Emdens aus dem Jahre 1616 dient als Einstimmung auf das thematische Spektrum des Museums und führt

<sup>101</sup> Vgl. für eine detaillierte Einführung in die neue Gestalt des OLE Ostfriesisches Landesmuseum Emden 2007.

Emdens Bedeutung als europäisch ausgerichtete Hafenstadt vor Augen. Auf der Rückseite der Bildinstallation befindet sich ein aus über 300 postkartengroßen beidseitig bedruckten Tafeln bestehendes Panorama, das in die Küstenregionen Ostfrieslands und die Nordsee einführt.

Beim Verlassen des Foyers findet der Besucher links vom Übergang zum Hauptgebäude einen teilweise freigelegten Abschnitt des ursprünglichen Fundaments des alten Renaissance Rathauses Emdens sowie einen spätmittelalterlichen Daubenweg, der 2002 im Rahmen von Ausgrabungen unweit des Museums gefunden wurde. Die Verbindung von Alt und Neu und die Rückbesinnung auf die wechselhafte Geschichte des Gebäudes sowie der Stadt Emden werden durch dieses architektonische Element betont. Das Erdgeschoss beinhaltet neben den genannten Elementen ebenfalls den Themenbereich „Küste und Kartografie“, in dem historisches Kartenwerk im Original präsentiert wird und multimediale Erschließungsformen die Einordnung erleichtern sowie den Informationsgehalt erhöhen.

Fußboden und Wände in allen Ausstellungsbereichen des Museums sind bewusst zurückhaltend gestaltet (vgl. Ostfriesisches Landesmuseum Emden 2007, S. 27). Der Fußboden besteht im gesamten Museum aus anthrazitfarbenem, gießharzbeschichtetem Estrich. Die Wände des Treppenhauses sind weiß gespachtelt, die jeweiligen Ausstellungsbereiche farblich codiert. Den Raumabschluss zur Fassade bilden Schichten von raumhohen Gaze- und Tafelementen.

Das 1. Obergeschoss bedient sich eines großen Dioramas, das in chronologischer Abfolge Phasen der Besiedlung des Kulturrums Küste szenisch darstellt und das Phänomen Deichbau in seinen verschiedenen Ausprägungen im Laufe der Zeit visualisiert. Das Diorama erstreckt sich in einer durchgehenden in die Wand eingelassenen Vitrine über drei Wände des Raums. Die Raummitte wird von einer quaderförmigen Konstruktion eingenommen, in deren kleinen Nischen Exponate der frühen Besiedlung

Ostfrieslands präsentiert werden. Die Moorleiche von Bernuthsfeld – eines der prominentesten Stücke der Sammlung des OLE – wird ebenfalls in einer der Nischen der Konstruktion gezeigt. Ein sich anschließender Raum handelt von der mittelalterlichen Geschichte Emdens und der Region Ostfriesland. Die Kirchengeschichte Ostfrieslands wird im Themenbereich „Kirchen und Klöster, Häuptlinge und Herrlichkeiten“ dargestellt.

Das zweite Obergeschoss befasst sich mit der historischen Entwicklung Emdens zu einer europäisch ausgerichteten und beeinflussten Hafenstadt. Die Teilbereiche umfassen folgende Themengebiete: „Reformation“, „Die Entwicklung der Stadt Emden“, „Handel und Hafen“, „Binnen- und Küstenhandel“, „Die Handelskompanien der Preußenzeit“, „Reichtum und Bürgerstolz“, „Gilden und Zünfte“, „Münzprägung in Ostfriesland“, „Ratssilber“, „Das Goldschmiedehandwerk“, „Das Rathaus in Emden“, „Emdens Kampf um die städtische Autonomie“, „Das Grafenhaus“ und „Eine preußische Provinz“. Die sich im Rundgang anschließende Gemäldegalerie greift durch ihren Bestand niederländischer und regionaler Malerei die Rolle Emdens als international operierende und international geprägte Stadt auf.

Das dritte Obergeschoss beherbergt ein dreidimensionales Kalendarium, welches aus verschiedenen Jahreszahlen zugeordneten Schubern besteht. Beim Öffnen enthüllen sie Texte, die eine Verbindung zu dem betreffenden Jahr oder Zeitraum aufweisen. Ein Filmkabinett zeigt Archivmaterial und neue Filme zur Kulturgeschichte Ostfrieslands. Dies reicht von lokalen Sportarten und Sportbegeisterung bis hin zur Verfolgung Andersdenkender und Juden in Emden während der nationalsozialistischen Herrschaft. Neben den bereits genannten Bereichen befinden sich im dritten Obergeschoss ein Schaudapot, das Einzelstücke und Objektensembles in einem einer Lagerhalle nachempfundenen Raum präsentiert, sowie Räumlichkeiten für Sonderausstellungen.

Im Dachgeschoss befindet sich abseits der Rüstkammer ein Turmaufgang der zu einer Aussichtsplattform führt. Auf dem Weg hinauf wird die Geschichte der Emden Nacht- und Turmwächter präsentiert.

Die dramaturgische Narration des Museums folgt im ersten und zweiten Stock einer Chronologie, die im dritten Stock durch das Schaudepot, wechselnde Ausstellungen und das Filmkabinett aufgebrochen wird. Die Rüstkammer – die sich am quasi-historischen Ort der Waffenkammer befindet – erscheint im Rahmen der erzählerischen Inszenierung als herausgelöstes und eigenständiges Element. Sie stellt eine Konstante in der Entwicklung Emdens dar und beansprucht durch ihre Verortung historische Kontinuität und Authentizität betreffend der musealen Erzählung.

### 2.2.3.2 Einführung in die Ausstellung

Die Rüstkammer ist in drei Raumeinheiten gegliedert. Zum Zeitpunkt des Besuches durch den Autor stand eine dieser leer, um einer zukünftigen Präsentation von Jagdwaffen und niederländischen Radschlosspistolen Platz zu geben (vgl. Interview Jahn). Die vormals in diesem Bestandteil des Gebäudes vorhandene Mitmachausstellung der Rüstkammer – bestehend aus Helmen, Harnischen und Piken, die von den Besuchern der Rüstkammer selbst angelegt und in Händen gehalten werden können – wurde in einen der Technikräume verlagert (vgl. Abb. 21). Es erscheint daher naheliegend, dass der Besucher seinen Rundgang mit dem intendierten Einführungsbereich der Rüstkammer beginnt und nicht dazu verleitet wird, die Mitmachausstellung zuerst zu besuchen. Das Treppenhaus des Gebäudes erlaubt prinzipiell die Wahl zweier Richtungen des Rundganges. Im Falle des Dachgeschosses erscheint die Wahl des rechten Durchgangs nach Treppenaufstieg bzw. des linken nach Verlassen des Fahrstuhls wahrscheinlicher, da die konsequent eingesetzten Glastüren einen Durchblick ermöglichen und nur eine Seite mit

sichtbaren Exponaten und einem Einleitungstext an der Wand aufwarten kann.

Im Eingangsbereich findet sich linker Hand eine Vitrine, die mit der Erschließung der Rüstkammer durch Othmar Baron Potier verbundene Exponate präsentiert sowie direkt daneben eine zurückhaltend in die Wand eingelassene Medienstation nebst Sitzgelegenheit, welche weiterführende Informationen in Text, Bild und Ton zur Verfügung stellt. Es folgt entlang der linken Wand bis zur Öffnung in den Hauptraum ein Bereich, der sich dem Phänomen der Jagd annimmt.

Die Wände an beiden Längsseiten des Hauptraums werden durch eine Vielzahl an Raumnischen unterbrochen. Die Nischen dienen als Vertiefungsebenen und umfassen folgende Themenbereiche in der Folge des Rundgangs: „Emden bewaffnet sich“, „Schutz der Autonomie“, „Raritätenkabinett“, „Letzte Zugänge“, „Hellebarden und Piken“, „Schanzen und Steinhäuser“, „Der Rüstmeister“, „Hohe Handwerkskunst“, „Schutz versus Beweglichkeit“, „Die Meister vom langen Schwert“, „Warum sind die Harnische so klein?“, „Die Feldscher“, „Kunstvolle Waffen“, „Bis der Schuss fiel“, „Schlostypen: Zündende Mechanik“ sowie „Kugel contra Harnisch: Beschussprobe“.

Die Erzählstruktur folgt demnach keiner strengen Chronologie. Die durch die Anordnung der Objekte im Raum evozierte Atmosphäre einer Rüstkammer verweist stets auf die Narration der Ausstellung. Die Geschichte der Rüstkammer kann somit als Grundthematik erscheinen, wodurch der Besucher den plot einfacher nachvollziehen und ausgehend von diesem verbundene Themen und geschichtliche Hintergründe in Bezug setzen kann. Die Nischenstruktur konfiguriert den place und fungiert als Angebot, welches nicht zwangsläufig wahrgenommen werden muss. Es ist denkbar, dass Besucher nur die Arrangements in der Raummitte und an den Raumwänden begutachten, ohne die Vertiefungstexte zu lesen. Weiter können aufgrund

der offenen narrativen Struktur einzelne Elemente ausgelassen werden, ohne dass das Verständnis anderer Vertiefungstexte beeinträchtigt wird. Die Inszenierung als moderne Rüstkammer kann folglich als Hypererzählung betrachtet werden und der gesamte Raum als primäres event. Die Vertiefungsebenen können auf verbundene Themen verweisen, sind jedoch nur Angebot und keine Pflichtübung.

Die Objekte sind zum Großteil nicht hinter Vitrinenglas verschlossen, sondern an Metallgestängen an der Wand oder im Raum angebracht bzw. aufgestellt. Nur wenige Objekte sind, vermutlich anlässlich konservatorischer Bedenken, in Vitrinen untergebracht. Die unterschiedliche Behandlung suggeriert eine höhere Wertigkeit der geschützten Exponate. Die Vitrinen weisen keine Fassungen bzw. Rahmen auf und erscheinen somit im Vergleich zu den Vitrinen der Rüstkammer Dresden im geringeren Maße als Barriere und fügen sich zurückhaltender in das Ensemble der offen präsentierten Exponate ein.

Die Objekttexte folgen inhaltlich dem Schema: ‚Herkunft‘, ‚zeitliche Einordnung‘, ‚Gewicht‘ und, falls es sich um eine Feuerwaffe handelt, ‚Kaliber‘. Zudem wird je ein erklärender Text beigefügt, der meist technische Aspekte, den Gebrauch der Waffe sowie symbolische und mythologische Darstellungen auf den Waffen erläutert. Die Perspektive eines heterodiegetischen Erzählers wird in allen Texten für die Vermittlung benutzt. Ähnlich wie in der Rüstkammer Dresden wird somit eine objektive Sichtweise auf die Themen kommuniziert.

### 2.2.3.3 Raumatmosphäre

Die offene Gestaltung der Räumlichkeiten der Rüstkammer ermöglicht es dem Besucher bereits nach Betreten derselben, die Ausmaße der Ausstellung abzuschätzen und einen Überblick über die zu erwartenden Themen

und Exponatgruppen zu erlangen. Prolepse und Analepse werden somit begünstigt. Die sich einer Ästhetik der Reduktion bedienende Gestaltung des Bodens und der Wände wirkt einer Architektur der Beeindruckung entgegen. Der Charakter eines Dachbodens wird durch die noch immer gegebene Erkennbarkeit der Dachschrägen erhalten, wobei das Design durch seine Beschränkung auf zwei Farben und die ‚virtualisierende‘ Ausstellungsarchitektur nicht mehr einer ursprünglichen Rüstkammer entspricht, sondern die für ein Zeughaus typische serielle Anordnung mit modernen Elementen und Beleuchtungseffekten kombiniert.

Decke und Teile der Wand der Rüstkammer präsentieren sich dem Besucher in einem reinen Weiß, welches durch orangene Wandelemente – auf denen ein Teil der Exponate angebracht ist –, ebenfalls orangene Vitrinenböden und Texttafeln aufgebrochen wird. Das Orange lässt Assoziationen zu den Niederlanden zu, deren historische Bedeutung für Emden mit der Farbcodierung in Verbindung gebracht werden könnte.<sup>102</sup>

Die Wände innerhalb der Raumnischen sind durchgängig weiß, wobei sich die Rückwand der Nischen zu einem Fenster öffnet, welches durch eine raumhohe Gazebahn verdeckt wird. Die Gaze ist mit Makroabbildungen von Meistermarken, die auf den Waffen zu finden sind, bedruckt oder zeigt stark vergrößerte Details der ausgestellten Waffen.<sup>103</sup> Die Marken wurden durch ihre photomechanische Vergrößerung und rote Einfärbung gänzlich verfremdet (vgl. Abb. 23 A u. 23 B). Entgegen einer alleinigen Funktion als stimmige Hintergrunddekoration erscheinen sie durch diese Verfremdung und ihre prominente Ausleuchtung wie Platzierung in jeder Nische als

<sup>102</sup> Orange dient in unserem Kulturkreis ebenfalls als Warnfarbe, kann aber auch mit religiösen Kontexten in Verbindung gebracht werden.

<sup>103</sup> Diese Abbildungen lehnen sich an ein Projekt Potiers an, der eine Reihe sogenannter Klischees nach Vorlage der Meistermarken auf den Waffen anfertigen ließ, um sie für eine spätere wissenschaftliche Auswertung zu sammeln und zu konservieren. Ein Klischee ist eine maschinell hergestellte Druckform.

eigenständige Elemente der Ausstellung, wenn nicht sogar als Ausstellung in der Ausstellung. Ihre Formgebung erscheint zumeist abstrakt, wobei in einigen Fällen symbolische und figürliche Darstellungen ausgemacht werden können. Bezüge zu den jeweiligen Exponaten in der Nische sind auf den ersten Blick nicht auszumachen. Das Motivspektrum reicht von Meerjungfrauen über humanoide Wesen mit Tierköpfen bis hin zu einem Lautenspieler. Die Betonung der Formgebung und kunsthandwerklichen Dimensionen der Waffenverzierungen, die durch ihre Dekontextualisierung verstärkt wird, bricht die reduzierte Ästhetik der Rüstkammer auf und evoziert die Konnotation einer Galeriesituation.

Das Lichtniveau ist als hell zu bewerten, wobei Tageslicht durch die mit transparenter Gaze bedeckten Fenster in den zusätzlich mit künstlichem Licht hell erleuchteten Raum eindringen kann. Seinen ursprünglichen rustikalen Charakter von vor der Zerstörung des Rathauses hat der Raum im Zuge der Neugestaltung nicht zurückgewonnen, sondern tendiert hinsichtlich der Raumgestaltung zu der Situation nach 1962.

#### **2.2.3.4 Schutz- und Trutzwaffendisplays**

Die Präsentation der Schutz- und Trutzwaffen in der Rüstkammer weist Parallelen zu der Anordnung in einem historischen Zeughaus auf. Piken, Harnischteile, Feuerwaffen, Helme, Degen und weiteres Kriegsgerät werden nach Typen geordnet und gruppiert umlaufend an den Wänden präsentiert (vgl. Abb. 22 A-E). Die Waffen werden offen gezeigt und sind durch unscheinbare Halterungen befestigt. Sie erwecken den Eindruck, dass es ein Leichtes wäre, sie von der Wand zu nehmen, und provozieren ein Berühren der Exponate in gehobenem Maße bzw. suggerieren die Möglichkeit einer haptischen Erfahrung. Der Besucher wird durch diese Gestaltungselemente

dazu tendieren, die Waffen nicht in einem repräsentativen Kontext zu verorten, sondern sie mit kriegerischen Konflikten in Verbindung zu setzen.

Die in Reihe präsentierten Waffen verlieren ihre Eigenständigkeit und beeindrucken durch ihre Quantität. Würde diese serielle Anordnung in einem klassischen ethnologischen Museum der Illustrierung konstruierter Entwicklungsstufen dienen, so ist im Falle der Rüstkammer zwar ein Vergleich der Formgebung der verschiedenen Schutz- und Trutzwaffen möglich, da diese aber nur einem Zeitraum zwischen Ende des 16. bis Anfang des 17. Jahrhunderts zugeordnet werden, ist eine chronologische Abfolge nicht zu erkennen. Vielmehr vermittelt die Menge des militärischen Geräts – eine jede Pike, eine jede Feuerwaffe kann ein Mitglied der Bürgerwehr symbolisieren – eine wehrhafte Bürgerschaft, deren Schlagkraft zu historischer Zeit dem Besucher offenbart wird. Die Waffen werden in einem hervorragend erhaltenen Zustand präsentiert und die Waffenkammer erweckt hinsichtlich der Zusammensetzung ihres Inhalts einen authentischen und vollständigen Eindruck.

Als Beispiel für eine serielle Präsentation soll ein Ensemble an Degen, Schwertern und Säbeln nahe des Eingangsbereichs dienen, welches Ähnlichkeiten zu der Inszenierung von Trutzwaffen der Rüstkammer Dresden aufweist (vgl. Abb. 24). Die Waffen weisen keine chronologische Ordnung auf und stammen aus einem zweihundert Jahre umfassenden Zeitraum. Die Lichteinstrahlung akzentuiert die Gefäßformen und deren jeweils spezifische Formensprache. Der Fokus der Präsentation liegt auf diesen formalen Unterschieden. Sie favorisiert folglich eine Würdigung der ästhetischen Qualitäten der Gefäßgestaltung und weniger einen technischen Vergleich oder eine chronologische Entwicklung. Durch die Betonung der Formgebung der Gefäße können die Waffen eine ähnlich faszinierende Wirkung wie ihre Prunkvarianten entfalten. Entgegen einer Präsentation auf Stoff wie in der Rüstkammer Dresden werden die Waffen vor einer

unifarbene orangefarbene Wand präsentiert. Es entfällt ebenfalls eine Verbindung mit historischen Ereignissen oder Personen. Die Objektbeschreibung nennt neben der zeitlichen Einordnung und dem Herstellungsort technische Eigenschaften wie Gesamtlänge, Klingenlänge, -breite und -stärke sowie Gewicht. Es wird ebenfalls auf moderne Veränderungen und Hinzufügungen in den Objekttexten und somit auf die Ambivalenz des Begriffs Authentizität hingewiesen. Ein Bedrohungspotential geht von den Waffen nicht aus, da ihre Klingen nach unten gerichtet sind und ebenso wie die Blankwaffen der Rüstkammer Dresden in einer ruhenden Position erscheinen. Durch ihre offene Präsentation scheinen sie jedoch jederzeit von der Wand abnehmbar und einsetzbar zu sein. Die Anordnung gemäß einer Waffenverwahrung lässt die kunsthandwerklichen Qualitäten der Waffen nicht in den Vordergrund treten, sondern verweist stets auf ihren ursprünglichen Gebrauchskontext als Instrumente des Tötens und als Ausrüstung eines Soldaten.

In den Raumnischen sind die Waffen vereinzelt an Halterungen auf weißem Wandgrund befestigt. Objekttexte, die technische Aspekte sowie zuweilen den Gebrauch der Waffe thematisieren, sind stets beigegeben. Auf der jeweils gegenüberliegenden Wand finden sich, direkt aufgedruckt, die bereits angesprochenen Vertiefungstexte. Sie nehmen sich einer bestimmten Thematik an und stellen Bezüge zu den Objekten in der jeweiligen Nische her. Die Präsentation der Waffen vor einer weißen Fläche erinnert an typische Präsentationsformen einer Galerie und verschiebt die Konnotation der Waffen in die Richtung des Kunstwerks oder zumindest des Kunsthandwerks (vgl. O'Doherty 1986).

Einige Harnische werden ebenfalls in der Raummitte ausgestellt. Sie werden ähnlich den Harnischen in der Rüstkammer Dresden als vollständiges Ensemble exponiert, jedoch bleiben moderne Ergänzungen wie eine Helmzier aus. Die Harnische sind in Gruppen von drei bis sieben Harnischen jeweils mit den Rücken zueinander kreisförmig angeordnet. Diese Inszenierung

kann auf der syntagmatischen Ebene als Schutzgeste interpretiert werden und verweist auf der paradigmatischen auf den defensiven Charakter der Rüstkammerbestände. Die Schutzwaffen sind auf Metallhalterungen angebracht, deren Anmutung einem Rüstungsständer entspricht. Die Arrangements sind durch eine niedrige Metallbarriere optisch von dem umgebenden Raum abgetrennt, welche ebenfalls ein Betreten des durch die Rüstungen gebildeten Kreises verhindert. Die so geschaffenen ‚Inseln‘ dominieren die Raummitte und erscheinen neben den Exponaten an den Wänden und in den Nischen als dritte Exponatebene.

Abermals bezieht sich die Präsentationsweise auf historische Inszenierungsmodi bzw. Ordnungskriterien eines Zeughauses. Den Harnischen ist aufgrund der Raumatmosphäre und ihrer Exponierung als Halbkörper eine andere Anmutungsqualität eigen als den Harnischen in der Rüstkammer Dresden. Eine rezeptionsspezifische Animierung der Rüstungsteile ist somit nicht gänzlich ausgeschlossen, wird aber weniger wahrscheinlich, da diese dazu explizit als Teil einer Waffenverwahrung gedeutet werden müssten, wodurch auf eine Absenz statt einer Präsenz eines Trägers verwiesen wäre.

Einer der Harnischgruppen sind zwei kleine Kanonenmodelle beigegeben, die mit ihren Mündungen nach außen innerhalb des durch Barriere und Harnische geformten Kreises stehen. Angesichts der Mündungen kann das Bedrohungspotential der Kanonen offenbar werden, allerdings erscheint es naheliegender, dass ihr Modellcharakter überwiegt und sie somit in einer ruhenden, nur latent bedrohlichen Stasis verharren. In Verbindung mit den Harnischen kann die im place angelegte Erzählung einer Verteidigungssituation stärker in den Vordergrund treten.

Einige der Vertiefungstexte beziehen sich auf die Funktionalität und den Gebrauch der Harnische und vermögen diese abseits einer reinen Depotsituation in verschiedene Kontexte einzuordnen. Die Größe der

Harnische dient beispielsweise als Ausgangspunkt, um klimatische Veränderungen mit den sozialen Verhältnissen zu verbinden:

„Warum sind die Harnische so klein?

Der erste Eindruck bei Betrachtung von Rüstungen ebenso wie von alten Bettenmöbeln oder Türstürzen wird von modernen Skelettanalysen bestätigt: Seit Beginn der frühen Neuzeit hatte die durchschnittliche Körpergröße der Europäer stetig abgenommen. Während sie im frühen Mittelalter noch fast heutigem Standard entsprach (bei Männern 173,4 cm), erreichte sie im 17. und 18. Jahrhundert mit 167 cm einen absoluten Tiefpunkt.

Eine der Hauptursachen für diese Entwicklung war die so genannte Kleine Eiszeit, unter der Europa vom 14. bis etwa zum 19. Jahrhundert litt. Die Temperaturen sanken nach einer vorangegangenen längeren Wärmeperiode deutlich. Die jährliche Wachstumsphase für Getreide und andere Kulturpflanzen verkürzte sich um bis zu vier Wochen und die Erträge gingen stark zurück. Gleichzeitig nahm die Besiedlungsdichte deutlich zu, Nahrungsmittelverknappung und Hungersnöte waren die Folge. Verstärkt wurde diese Entwicklung im 17. und 18. Jahrhundert noch durch die zunehmende Verstädterung. Erst mit der langsamen Verbesserung der sozialen Verhältnisse im ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert wurden die Menschen wieder größer.“

Die Thematisierung von Hungersnöten und sozialen Problemen, kombiniert mit klimatischen Faktoren, zeichnet ein wenig einladendes Bild der Frühen Neuzeit. Nicht die Funktionalität der Harnische oder ihr Einsatz in Kriegshandlungen stehen im Zentrum, vielmehr dienen sie auf einer paradigmatischen Ebene als Sinnbild für frühneuzeitliche Lebensverhältnisse.

Neben dieser Verweisfunktion wird ebenso ihre künstlerische Ausgestaltung in den beigegebenen Objektbeschriftungen angesprochen. Zwei Trabharnische sowie ein Pikenierharnisch, die um 1600 entstanden sind, vermitteln, dem Objekttext folgend, „ in ihrer reichhaltigen Gestaltung ein eindrucksvolles Bild der kunsthandwerklichen Leistungen niederdeutscher Plattner im 16. Jahrhundert.“ Die Betonung der Ambivalenz der Schutzwaffen und die Vielzahl der möglichen Konnotationen werden durch die Präsentation und Kontextualisierung durch beigegebene Texte erreicht.

Die einer historischen Waffenverwahrung nachempfundene Anordnung der Schutz- und Trutzwaffen lässt sie als Relikte kriegerischer Handlungen und einer wehrhaften Bürgerschaft erscheinen. Entgegen der Präsentation der Rüstkammer Dresden werden die Schutzwaffen nur bedingt animiert, verweisen durch ihre szenische Anordnung aber auf die defensiven Qualitäten der ausgestellten Waffen und den Zweck der Rüstkammer als Institution des Schutzes. Die Kontextualisierung der Schutz- und Trutzwaffen verhindert eine Romantisierung oder einen alleinigen Fokus auf deren kunsthandwerkliche Eigenschaften und vermag es, Vorstellungen über die Lebenswelt der Frühen Neuzeit zu modifizieren.

#### 2.2.3.5 Jagdwaffen

Die Jagdwaffen werden derzeit im Hauptraum der Rüstkammer präsentiert, erscheinen jedoch durch das sich von den anderen Themenbereichen der Kammer unterscheidende Design sowie die räumliche Anordnung als separiertes und mit dem übrigen Zeughauscharakter nicht verbundenes Element (vgl. Abb. 30). Dies wird auch in einer frühen Konzeptionskizze bestätigt, die den Bereich der Jagdwaffen von den Inhalten der Rüstkammer räumlich wie thematisch trennt:

„Dieser Sonderbereich ist von dem Hauptraum zu trennen, da Jagdwaffen nicht in den Bestand einer originären bürgerlichen Waffenkammer gehören, jedoch kann auf diesen Bestand nicht generell verzichtet werden. Ein [sic] Präsentation in anderem inhaltlichen Zusammenhang (etwa bürgerliches Leben im I.OG) wurde verworfen, da für den Besucher die Jagdwaffe als Waffe und Objekt künstlerischer Gestaltung sowie Statussymbol erschlossen werden soll“ (Ostfriesisches Landesmuseum Emden, Jahn, Wolfgang: Konzeptionskizze für Einführung RK Genesis der RK. Stand 29.04.2004).

Die Exponate sind teils an einem Lochblech an der Wand befestigt und werden teils in fünf Vitrinen – vier Flachvitrinen und einer Hochvitrine – präsentiert. Die Standbeine der Flachvitrinen erscheinen durch ihre klare Formgebung und die Angleichung an die Farbgebung der Wände schnörkellos und modern. Das Lochblech verstärkt diesen Eindruck und weckt Assoziationen zu aktuellen architektonischen Projekten, welche auf dieses Bauelement zurückgreifen. Oberhalb des Lochblechs finden sich auf ganzer Länge des Jagdwaffenbereichs zwei vergrößerte Jagdfriese, die u. a. auf Kupferstiche von Virgil Solis dem Älteren zurückgehen. Sujets der Friese sind eine Entenjagd und eine Hetzjagd auf einen Bären. Die Vitrinenböden und zwei Raumtafeln, die Spielarten der Jagd und typische Jagdwaffen erläutern, sind durchgängig in orange gehalten, greifen also folglich den Farbcode der Rüstkammer auf. Die an dem Lochblech angebrachten Jagdwaffen werden im Gegensatz zu anderen Waffentypen nicht in Serie präsentiert, sondern dienen als vereinzelte Beispiele für Jagdwaffentypen und ebenfalls zur Veranschaulichung des zweckgebundenen Einsatzes verschiedener Typen – zum Beispiel zur Vogel- oder Pirschjagd. Die Vitrinen enthalten zum einen historische Dokumente wie ein Jagdedikt nebst Jagdwaffeninventar,

zum anderen Jagdausrüstung und weitere Jagdwaffen, zu deren besserer Einsehbarkeit Spiegel in den Vitrinen angebracht wurden.

Den Jagdaffen kommt somit nicht nur aufgrund ihrer historischen Bedeutung, sondern auch durch ihre räumliche Anordnung und Präsentation eine spezielle Funktion im Ensemble der Rüstkammer zu. Die in der Frühen Neuzeit mit dem Repräsentationswillen des Adels und der Etablierung einer Memoria eng verbundene Jagd illustriert Standesunterschiede und muss im Angesicht der Qualität der Jagdwaffen und ihrem Einsatz in einem Kontext abseits kriegerischer Konflikte grundverschieden zu den übrigen Waffen der Rüstkammer erscheinen (vgl. Franke 2000; Schwenk 2002).

Es wurde bereits angesprochen, dass diese Separierung und Betonung der herausragenden Stellung der Jagdwaffen im Ensemble der Rüstkammer durch die Präsentation der Exponate unter Vitrinenglas verstärkt wird. In Verbindung mit der elaborierten Gestaltung der Jagdwaffen und ihrer Vereinzelung in den Vitrinen erhalten diese eine größere Wertigkeit als die in serieller Reihung präsentierten Gebrauchswaffen.

Nach dieser Einführung in den Themenbereich sollen im Folgenden ausgewählte Jagdwaffendisplays einer detaillierten Analyse unterzogen werden. Der Themenbereich wird durch eine orangene Raumtafel eingeleitet, auf welcher unterschiedliche Arten von Jagdgewehren – Rohr, Büchse, Stutzen, Tschinke<sup>104</sup> – erläutert werden. Letztgenannte erhalten durch ihre Beschreibung eine besondere Konnotation: „Kleinkalibrige Tschinken mit kurzem Lauf eignen sich besonders für die Vogeljagd. Wegen ihres geringen Gewichts wurden sie gerne von Damen geführt.“ Abseits der Jagd finden sich in der Rüstkammer keine Hinweise auf eine Involvierung weiblicher Protagonisten, wobei sich die Emdener Bürgerschaft selbstredend aus beiden Geschlechtern zusammensetzte – als Agierende treten jedoch Männer

<sup>104</sup> Eine Tschinke oder Teschinke ist ein leichter Vorderlader mit Rad- oder Steinschloss.

hervor. Die Jagd scheint eine der wenigen Gelegenheiten zu sein, bzgl. welcher Frauen innerhalb der Präsentation frühneuzeitlicher Offensiv- und Defensivwaffen eine aktive Rolle zugesprochen wird.

Ständische Unterschiede mit Verweis auf spezifische Sonderregelungen in Ostfriesland sowie die Herkunft der Jagdwaffen werden in der ersten Vitrine links vom Eingangsbereich erläutert. Ein Jagdedikt der Stadt Emden aus dem Jahr 1681 nebst Transkription sowie ein handschriftliches Inventar der Burg Oldersum, das einige Jagdwaffen aufzählt, dienen zur Illustrierung des Vitrintextes zu den ostfriesischen Jagdfreiheiten:

#### „Ostfriesische Jagdfreiheiten

Seit dem Spätmittelalter dürfen im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation nur noch Adelige jagen. Die Bauern und Bürger verlieren dadurch ihre Jagdrechte und dürfen nicht einmal Tiere vertreiben, die ihre Ernte zerstören.

Ganz anders ist es in Ostfriesland, denn hier behaupten die einfachen Bauern ihre „Freiheit“ der Jagd auf Vögel und Hasen. Die Häuptlinge, später die Landadeligen, verteidigen ihr Recht, Raubtiere und Rehe zu jagen, wozu sie Jagdgewehre besitzen (Inventar). Als die Stadt Emden adelige „Herrlichkeiten“ ... erwirbt, gewinnt sie damit auch die Jagdrechte.

Bürgermeister und Rat von Emden beschäftigen einen Wildschützen, der in den ländlichen Gebieten ... die Jagd versieht. Seinen Bürgern hingegen verbietet der Rat die Jagd und nimmt Wilderern ihre Waffen ab (Mandat).“

Die Betonung der ostfriesischen Jagdfreiheit weist Analogien zu den Autonomiebestrebungen der Emdener Bürgerschaft auf. Die Freiheitsliebe der Ostfriesen spiegelt sich somit nicht nur im Widerstand gegen örtliche

Machthaber, sondern ebenfalls in der Sphäre der Jagd wider, die somit die metakommunikative Aussage der Freiheitsliebe der Emdener sowie der Ostfriesen formuliert. Zugleich weist das Jagdedikt auf ein Machtmonopol des Rats hin, der den Bürgern Wilderei untersagt und mit der Einbehaltung der Jagdutensilien sowie weitergehenden Strafen droht. Es besteht demnach eine Reglementierung, welche die Freiheit der Emdener Bürger anscheinend sinnvoll einschränkt, um eine unkontrollierte Jagd zu verhindern.

Die Präsentation zweier vereinzelter Tschinken in einer der Flachvitrinen verweist erneut auf die Partizipation der Frau bei der Jagd (vgl. Abb. 31). Beide werden durch ein Gestell leicht vom Vitriboden angehoben und nach vorne geneigt, um dem Besucher eine vereinfachte Sicht auf die seitlichen Verzierungen des Laufs zu ermöglichen. Ein der Länge der Tschinken angepasster Spiegel verläuft entlang der Rückwand der Vitrine und offeriert einen Blick auf deren Rückseite. Insbesondere die hintere besticht durch ihre reiche Verzierung und Motivik, deren Sujets in einem beigegebenen Objekttext erläutert werden:

„Der Schaft ist überreich mit Einlagen aus Perlmutter, Hirschhorn und Elfenbein geschmückt. Verschiedene Tiere wechseln in den Darstellungen mit Rankwerk, Jagdszenen und mythologischen Figuren.

Besonders schön ist das Bild auf der Schaftunterseite: Orpheus sammelt wilde Tiere um sich und beruhigt sie mit seiner Leier.

Auf der Oberkante des Laufes ist „1558“ eingeschnitten, doch diese Datierung gilt nicht für die gesamte Waffe. Der Schaft ist für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts typisch. Es ist also nur eine Legende, dass diese Tschinke einst Gräfin Anna von Ostfriesland (1501 Oldenburg, 1575, Emden) gehörte.“

Die Verbindung der Tschinke mit der Legende, sie stamme aus dem Besitz Gräfin Annas von Ostfriesland, verdeutlicht den auch an anderer Stelle in der Ausstellung formulierten Anspruch, Legenden über vormalige Besitzer oder Herkunft der Exponate zu dekonstruieren (siehe 2.2.3.9 Die Fratze des Krieges) (vgl. Janssen 1998).<sup>105</sup> Die Betonung der ästhetisch-künstlerischen Details der Jagdwaffen steht auch bei den übrigen Objektbeschreibungen im Vordergrund. Die auf den Waffen dargestellte antike Motivik und Symbolik wird erläutert und als Ausdruck künstlerischen Schaffens bezeichnet. Dies wird besonders in der Verflechtung technischer und künstlerischer Aspekte in der den Tschinken folgenden Vitrine deutlich. Es werden beispielhaft photomechanische Reproduktionen von Waffenverzierungen präsentiert und Informationen über zeitgenössische Künstler gegeben. Ein ausgebautes Radschloss, das erneut durch einen Spiegel von beiden Seiten einsehbar ist, befindet sich ebenfalls in der Vitrine (vgl. Abb. 32). Teile und Funktionsweise des Radschlusses werden durch einen Fließtext sowie eine schematische Abbildung beschrieben.<sup>106</sup>

Die photomechanisch vergrößerten Jagdfriese, deren Sujets eine Entenjagd und eine Bärenhetze sind, geben sowohl einen Eindruck der Gefahren als auch der Annehmlichkeiten der Jagd (vgl. Abb. 33 A u. 33 B). Der Entenjagdfries zeigt eine idyllische Landschaft. Die reiche Vegetation, der nahe See, der den Enten als Aufenthaltsort dient, und die große Anzahl an Jagdwild kann von einem Jagdenthusiasten als Idealbild einer erfolgreichen

---

<sup>105</sup> Janssen zeichnet Gräfin Anna als machtbewusste, umsichtige Person, die einen Ausgleich zwischen den Konfessionen anstrebte. Es wird abermals deutlich, dass adelige Frauen auch hinsichtlich politischer Einflussnahme Handlungsspielräume besaßen.

<sup>106</sup> Die Medienstation bietet zwei Videoclips, die das Abfeuern einer Luntenschlossmuskete sowie einer Radschlossmuskete zeitlich verlangsamt zeigen und somit den Fokus auf technische Aspekte und Aspekte des Gebrauchs bestätigen. Die Videoclips geben aufgrund der geringen Lautstärke der Tonspur keinen Eindruck der realen Lautstärke eines Schusses und blenden damit eine für den realen Einsatz im Feld und die Verfassung des Anwenders wichtige Eigenschaft der Waffen aus.

Jagd betrachtet werden. Die Komposition des Kupferstichs als Ideal und nicht als realistische Wiedergabe einer tatsächlich stattgefundenen Entenjagd kann angenommen werden.<sup>107</sup> Insofern wäre der Kupferstich als Genreszene zu betrachten. Seine idealisierenden Tendenzen werden in Kombination mit der Darstellung der Bärenjagd jedoch gemindert. Entgegen der Entenjagd wird eine dramatische Szene porträtiert. In der Bildmitte fällt der gejagte Bär über einen seiner Jäger her. Zwei weitere Mitglieder der Jagdgesellschaft eilen auf einem Pferd und zu Fuß zur Hilfe. Jagdhunde haben den Bären bereits erreicht und stürzen sich auf ihn. Die Darstellung erscheint ambivalent. Zum einen erscheint der Bär als Aggressor, der das Leben des Jägers bedroht, zum anderen erscheint er als Beute der Jagdgesellschaft, deren Waffen und Hunden er nichts entgegenzusetzen hat. Die Darstellung versinnbildlicht die Gefahren der Jagd, verweist aber auch auf ethische Probleme, die mit der Jagdhandlung verbunden werden können (vgl. Schwenk 1999).<sup>108</sup>

### 2.2.3.6 Regionale Identität

An der dem Eingang der Rüstkammer gegenüberliegenden Wand befindet sich ein Einführungstext, der neben der Geschichte der Rüstkammer auch das Selbstverständnis der Emdener und die Verankerung der Rüstkammer in der regionalen Identität thematisiert:

---

<sup>107</sup> Eine Erläuterung der Ikonographie der beiden Szenen bleibt aus, wodurch diese ohne entsprechende Vorkenntnisse unter modernen Vorzeichen interpretiert werden können.

<sup>108</sup> Schwenk diskutiert die Vorwürfe von Jagdgegnern und analysiert das Verhältnis des Jägers zum Töten in historischer Perspektive und das gewandelte Verhältnis der kontemporären Gesellschaft zum Tod. Vgl. ebenfalls Schwenk 1997.

„Emdens Rüstkammer ist in Norddeutschland nach Zahl und Qualität ihrer Waffen einzigartig. Sie vergegenwärtigt beispielhaft den Selbstverteidigungswillen einer autonomen Stadt der frühen Neuzeit. Zeughäuser und Rüstkammern existierten in norddeutschen Städten als eigene Einrichtungen meist erst seit dem 16. Jahrhundert. In Emden belegen Stadtordnungen seit 1562 das Bestehen eines Waffenarsenals für die Ausrüstung von Bürgerwehren und Stadtsöldnern. 1582 fand es seinen Platz unter dem Dach des Neuen Rathauses am Delft. Rathaus, ebenso wie Rüstkammer, war Ausdruck der politischen sowie wirtschaftlichen Kraft der Stadt und des Stolzes ihrer Bürger.

[...]

Für die Emden war die Rüstkammer stets ein stolzes Stück der eigenen Geschichte und so präsentierte man sie auch hohen Besuchern wie 1902 Kaiser Wilhelm II. oder 1959 Bundespräsident Theodor Heuss. Heute sind hier besonders Waffen der Stadt aus ihrer „Goldenen Zeit“ Ende des 16., Anfang des 17. Jahrhunderts zu bewundern.“

Die überregionale Bedeutung der Rüstkammer wird bereits im ersten Satz thematisiert sowie ihre Einzigartigkeit konstatiert. Qualität und Zahl ihrer Waffen wäre ein Alleinstellungsmerkmal im Norddeutschen Raum. Die Betonung dieser Qualitäten der Kammer lassen auf die Absicht schließen, Emdens provinzielle Anmutung zu überwinden und die Sammlung an Rüstungen und Waffen als historisch bedeutend und somit als eine der Hauptattraktionen Emdens sowie ganz Norddeutschlands zu präsentieren.

Das durch Quellen verbürgte Alter der Rüstkammer lässt sie als über die Jahrhunderte gewachsene Institution erscheinen und stattet sie mit einer Aura des Authentischen aus. Die feste Verankerung in der regionalen Geschichte und damit in der regionalen Identität wird ebenfalls thematisiert. Inwiefern die Rüstkammer bereits in der Zeit ihrer Nutzung als

Waffenspeicher als Stolz der Bürger betrachtet wurde, muss fraglich bleiben, entstand sie doch ursprünglich aus Notwendigkeit, um sich vor Übergriffen zu schützen. Somit erscheint diese Zuschreibung weit mehr auf spätere Generationen zuzutreffen, welche die nunmehr ihrer eigentlichen Funktion entledigten, und die als Erinnerungsort bzw. Raritätenkabinett dienende Rüstkammer als Ausdruck einer regionalen Identität und eines regionalen Freiheitswillens betrachteten.<sup>109</sup> Der Verweis auf berühmte Besucher betont die überregionale Bedeutung der Rüstkammer und schließt den Kreis zu der gegenwärtigen Präsentation. Wie einst dem hohen Besuch soll die Rüstkammer auch den heutigen Besuchern präsentiert werden und Zeugnis der europäischen Ausstrahlung Emdens und des Selbstverteidigungswillens seiner Bürger in der Geschichte sein. Die Betonung der Verteidigungsfunktion des präsentierten Arsenal an Waffen könnte als Versuch erachtet werden, die Emden Bürgerschaft als friedliebende Zeitgenossen erscheinen lassen, deren alleiniges Ziel die Behauptung ihrer Autonomie war. Eine Rechtfertigung von Waffeneinsatz mit der Intention, Aggressoren abzuwehren, könnte aus diesem Selbstverständnis abgeleitet werden und in die heutige Zeit als metakommunikative Aussage der gesamten Ausstellung übertragen werden.

Als historisches Schlüsselereignis zur Erlangung der Autonomie wird die sogenannte ‚Emden Revolution‘ betrachtet, welche in der Rüstkammer durch einen Trabharnisch repräsentiert wird.<sup>110</sup> Der Harnisch wird laut

<sup>109</sup> Die Rüstkammer dient neben ihrer musealen Funktion auch als Veranstaltungsort. Im September 2009 bot sie den historischen Rahmen für eine Trauung. Der Entschluss, in der Rüstkammer den Bund der Ehe einzugehen, wurde seitens des Ehepaares mit der Verankerung der Kammer in der regionalen Identität Emdens begründet: „Wir sind echte Emden und wollten unseren Tag dort verbringen, wo die Bedeutung und Geschichte Emdens groß geschrieben wird“ (Kettwig 12.09.2009). Es kann auf eine Wahrnehmung der Rüstkammer als angemessener Ort für eine Trauung durch das Brautpaar geschlossen werden. Bedenken angesichts der Waffen werden nicht geäußert, wodurch eine unbefangene Einstellung zu den Offensiv- und Defensivwaffen vermutet werden kann. Eine romantische Anmutung der Rüstkammer in den Augen des Paares liegt ebenfalls nahe.

<sup>110</sup> Die ‚Emden Revolution‘ bezeichnet ein Ereignis, in dessen Verlauf der Rat

Objekttext dem Führer der ‚Revolution‘ Gerhard Bolardus zugeschrieben und wurde der Rüstkammer von dessen Nachkommen, dem Bürgermeister Emdens Petrus Suhr, geschenkt (1789-1806).<sup>111</sup> Der Trabharnisch wird in einer Raumnische nahe einer der Raumecken in einer Vitrine präsentiert (vgl. Abb. 25). Er stellt somit den einzigen hinter Vitrinenglas präsentierten Harnisch der Rüstkammer dar und zugleich den einzigen, der mit einer historischen Persönlichkeit in Verbindung gebracht wird. Entgegen dieser Präsentation, die eine besondere Stellung des Harnischs im Ensemble der Rüstkammer vermuten lässt, findet er aber nicht an einer gut einzusehenden Stelle Platz, sondern verschwindet gänzlich in der Nische. Der zugehörige Vertiefungstext definiert die Bezeichnung ‚Harnisch‘ und behandelt den Aufbau und die technische Entwicklung eines Harnischs in Gegenüberstellung zur Entwicklung der Waffentechnik, nimmt also nicht Bezug auf die ‚Emder Revolution‘.<sup>112</sup> Er kann somit durch den Besucher als pars pro toto für einen typischen Harnisch betrachtet werden, erhält allerdings durch seine

---

Emdens durch eine aufgebrachte Bürgerschaft unter Führung Gerhard Bolardus‘ abgesetzt und die gräfliche Burg Edzard II. eingenommen und geschleift wurde. Edzard II. musste seine Residenz nach Aurich verlegen und unter Druck der Generalstaaten im Vertrag von Delfzijl Emden weitgehende Autonomie einräumen. Emden wurde als Ergebnis zum Satelliten der Generalstaaten und konvertierte zum Calvinismus. Vgl. für eine ausführliche Darstellung von Lengen 1995. Der Begriff ‚Emder Revolution‘ und ihre Datierung entbehrt nicht einer gewissen Problematik. Der anachronistische Ausdruck ‚Revolution‘ wurde für das Ereignis erst im 18. Jahrhundert etabliert (vgl. Deeters 1995, S. 9). Deeters weist in Bezug auf die Datierung des Ereignisses darauf hin, dass es keine zeitgenössischen Quellen für das Ereignis gibt und alleinige Quelle ein Bericht Ubbo Emmius‘ darstellt. Schilling sieht die ‚Emder Revolution‘ nur als Höhepunkt eines längerfristigen sozialen Wandels, nicht als abrupten Umbruch und betrachtet folglich den Begriff ‚Revolution‘ für das Ereignis als unangemessen (vgl. Schilling 1995, S. 134).

<sup>111</sup> Die Zuschreibung ist nicht eindeutig und beruht auf familialer Tradition. Eine andere Annahme schreibt den Harnisch Junker Bolo Bolardus, Vetter Gerhard Bolardus‘, zu. Der vermögende Emdener Bürger soll die Rüstung erworben haben (vgl. Ullmann 1968, S. 22).

<sup>112</sup> Es ist zu vermuten, dass der Besucher des OLE bereits in den anderen Themenbereichen über die ‚Emder Revolution‘ informiert wurde, sofern er der intendierten Dramaturgie folgt.

Verbindung mit der ‚Emder Revolution‘ ebenfalls eine memoriale Funktion und fungiert als Erinnerungsort für die Autonomiebestrebungen der Emdener Bürgerschaft. Verbindet der Besucher mit der ‚Emder Revolution‘ aufgrund bestehender Vorkenntnisse den Widerstand gegen eine Obrigkeit, die aus Emdener Perspektive unangebrachte Gesetze erlassen und Forderungen gestellt hat, ist eine Verklärung oder gar Heroisierung der Person Bolardus möglich (vgl. Becker 2007, S. 118).<sup>113</sup> Die Präsentation des Harnischs in einer Nische und die nur beiläufig erwähnte Verbindung zur ‚Emder Revolution‘ begrenzen diese Wirkung jedoch.

### 2.2.3.7 Geschichte zum Anfassen

Rechts vom Eingangsbereich befindet sich der Zugang zum temporär die Mitmachausstellung beherbergenden Technikraum (vgl. Abb. 26). Der Raum bietet die Möglichkeit, Helm-, Harnisch- und Pikenrepliken anzufassen und anzulegen. Es stehen ebenfalls eine Kettenhaube sowie eine Luntenschlossmuskete zum Aufziehen bzw. Anheben zur Verfügung. Das Erleben des Gewichts der jeweiligen Ausrüstungsgegenstände und ihre haptische Erfahrung stehen im Vordergrund. Auf einem ebenfalls im Raum befindlichen Bildschirm wird in einem kurzen Videoclip das fachgerechte Anlegen eines kompletten Harnischs erläutert. Mit einem Spiegel wird zur Begutachtung der eigenen Person in frühneuzeitlicher Montur eingeladen. Die verschiedenen Gegenstände werden mit kurzen Objekttexten historisch eingeordnet, ihre Entwicklung skizziert sowie technische Aspekte erläutert.

Die körperliche Erfahrung der frühneuzeitlichen Schutz- und Trutzwaffen muss Spielerei bleiben und kann weder Militärgeschichte ‚lebendig‘ vermitteln noch einen realistischen Eindruck der Umstände einer Schlacht bieten. Der

---

<sup>113</sup> Becker legt nahe, dass Bolardus auch machtpolitische Beweggründe antrieben. Er wurde nach diesen Ereignissen zum Bürgermeister ernannt.

Besucher wird nur einige Minuten die fremd anmutende Ausrüstung anlegen, ihr Gewicht spüren und sich selbst in die Situation eines Soldaten imaginieren. Das vermittelte Bild muss somit unvollständig bleiben. Weder Raum noch Zeit stimmen mit der Ausrüstung überein. Die Benutzung der Pike in einer Kampfsituation oder die Einschätzung der Defensivwirkung eines Harnischs können durch den Besucher nur erahnt werden. Das Gefühl, voll gerüstet über mehrere Stunden in widrigen Umständen um sein Leben zu kämpfen, kann von einer musealen Präsentation nicht geleistet werden. Die Möglichkeit, die Gegenstände in einer ersten Annäherung haptisch zu erfahren und ihr Gewicht zu spüren, kann allerdings das Interesse an einer tiefergehenden Beschäftigung mit frühneuzeitlicher Kriegstechnik wecken und gerade das Gesamtgewicht einer solchen Ausrüstung belagend zu überraschenden Erkenntnissen führen: Man kann z. B. beim Hantieren mit ihr feststellen, dass sie viel weniger wiegt, als man allein von Anschauen annehmen würde.

Neben den Hands On-Stationen finden sich im Raum zwei historische Darstellungen von Musketieren sowie eine historische Darstellung der Schlacht bei Jemgum.<sup>114</sup> Die Darstellungen zeigen einen Musketier, der ruhigen Blickes seine Muskete auf der Schulter ruhen lässt. Die Lunte seiner Waffe glimmt. Neben dem Knauf der Waffe hält er einen Ständer in seiner Linken. Pulverladungen und Degen komplettieren seine Ausrüstung. An der gegenüberliegenden Wand wird das Abfeuern der Muskete porträtiert. Der Ständer dient nun als Auflage für die anscheinend schwere Waffe. Der Schütze zielt ruhig und zeigt weder Anzeichen von Hektik noch von Furcht.

<sup>114</sup> Die Schlacht von Jemgum wurde 1568 im Rahmen des niederländischen Freiheitskrieges zwischen einem Heer unter Ludwig von Nassau auf niederländischer Seite und einem zahlenmäßig leicht überlegenen Heer unter Fernando Álvarez de Toledo, Herzog von Alba, auf spanischer Seite ausgetragen. Ludwig von Nassau erlitt eine vernichtende Niederlage mit hohen Verlusten und floh nach Ostfriesland. Das Söldnerheer des Herzogs von Alba verwüstete nach der Schlacht Teile Ostfrieslands. Die Geschehnisse führten indirekt zu einer Erweiterung des Waffenbestandes Emdens, um sich gegen solche Übergriffe zu schützen (vgl. Klee 1991).

Beide Darstellungen zeigen den Gebrauch der Muskete und können als Ausbildungssituationen interpretiert werden (vgl. Abb. 27 A u. 27 B).

Die historische Darstellung der Schlacht bei Jemgum zeigt das Nachsetzen siegreicher Truppen, welche die Unterlegenen verfolgen, abschlachten und in einen nahen Wasserlauf drängen (vgl. Abb. 28). Die Brutalität frühneuzeitlicher Konflikte wird bewusst, muss aber auf Grund der nicht naturalistischen Darstellung eines Kupferstichs, der zudem in seiner Darstellung verschiedene Zeitebenen überlagert, weniger intensiv als photographische Zeugnisse wirken, denen in der Regel eine weit größere Authentizität und Zeugenschaft zugeschrieben wird.<sup>115</sup>

Dem Gesamtensemble der Mitmachausstellung kann der Charakter einer Kasernensituation zugeschrieben werden. Der Besucher wird in den Gebrauch der Waffen eingeführt. Die rechte Nutzung wird von Zeitgenossen – wenn auch nur in Form einer historischen Darstellung – aufgezeigt und schlussendlich auch ein Ausblick auf spätere Einsatzorte gegeben bzw. die Schlacht von Jemgum je nach Blickwinkel als negatives oder positives Beispiel des Ablaufs einer Schlacht präsentiert. Der mit der Lokalgeschichte vertraute Besucher oder Emdener Bürger könnte sich in die Rolle des Verteidigers versetzen und romantisierenden Vorstellungen einer freiheitsliebenden, der Autonomie verpflichteten Bürgergemeinschaft Vorschub leisten, die mit historischen Realitäten nur wenig gemein hat.

### 2.2.3.8 Othmar Baron Potier – Würdigung seines Werkes

Links vom Eingangsbereich beherbergt eine große Wandvitrine eine Zusammenstellung von historischen Publikationen zur Rüstkammer Emden

<sup>115</sup> Wobei auch Photographien keinen allgemeingültigen Anspruch auf Authentizität erheben können und für Manipulationen im digitalen Zeitalter noch anfälliger sind.

(vgl. Abb. 29 A u. 29 B). Zugleich dient sie der Würdigung des Werkes von Dr. Othmar Baron von Potier, der um die Jahrhundertwende mit der Erschließung und Umgestaltung der Rüstkammer beauftragt worden war. Die Vitrine besteht fast vollständig aus Glas und nur zwei Metallhalterungen, die eine mittig angebrachte Glasplatte in Position halten, erscheinen als Fremdkörper.

Neben einer gedruckten Einordnung der Sammlung von 1886 durch Alexander Rolffs und einem Führer aus dem Jahr 1925, werden auch das erste handschriftliche Bestandsverzeichnis mit Objektbeschreibungen aus dem Jahr 1839 sowie Baron Potiers Hauptwerk, das „Inventar der Rüstkammer der Stadt Emden“ präsentiert. Abseits der gedruckten bzw. handschriftlich verfassten Zeugnisse findet sich ebenfalls eine flache hölzerne Kiste mit Klischees. Baron Potier ließ diese Abdrücke der Marken auf den Waffen laut Objekttext für die weitere wissenschaftliche Bearbeitung abnehmen. Eine Photographie Potiers thront angebracht über den Exponaten mittig an der Rückwand.

Othmar Baron Potier tritt als ordnende, das Chaos beseitigende Instanz auf. Er kann als Anschlusspunkt für die erneute Umgestaltung der Rüstkammer betrachtet werden und zeigt die in stetem Wandel befindliche Präsentation auf. Gleichzeitig erscheinen die Dokumente als Beleg für die historische Kontinuität der Sammlung und kommunizieren eine authentische Zusammensetzung des Bestandes.

### 2.2.3.9 Die Fratze des Krieges

Die Würdigung der Waffen als Ausdruck künstlerischen Schaffens mag Teil der Metakommunikation der Ausstellung sein, doch werden auch weniger erfreuliche Aspekte frühneuzeitlicher Militärgeschichte thematisiert. Zum einen kann neben anderen gleichzeitig bestehenden Konnotationen jede der Rüstungen, jeder Helm und jede Trutzwaffe ein historisches Schicksal

symbolisieren. Die Rüstungen mögen teilweise nur ein Dasein in der Rüstkammer gefristet haben und niemals zum Einsatz gekommen sein, doch können alle Zeugnisse der frühneuzeitlichen Kriegsmaschinerie als Chiffre für die Opfer der zeitgenössischen Konflikte und Machtverhältnisse interpretiert werden. Von ihrem Einsatz bleiben leere Hüllen ohne individuelle Züge.

Weniger subtil fällt eine der Vertiefungsebenen aus, die die Profession des Feldschers beleuchtet und in drastischen Beschreibungen den Gebrauch des chirurgischen Werkzeugs und sein jeweiliges Einsatzgebiet schildert:

„Die Feldscher

Ausbrennen von Wunden, Einrenken von Gliedmaßen, Herausziehen von Kugeln und Amputationen – so sah die medizinische Versorgung von Verletzten im Feld bis weit in die Neuzeit hinein aus. Gegen Infektionen und Epidemien kamen Aderlass und Schröpfen zum Einsatz.

Ausgeführt wurden all diese Praktiken von den Feldschern oder auch Feldscherern, Handwerksärzten beim Heer, deren Beruf sich im Mittelalter aus dem Gewerbe der Scherer, Bader und Barbieri entwickelt hatte. Als ihre üblichen Instrumente nennen Zeughausinventare Schermesser, Lanzetten zum Aderlassen und zum Öffnen von Geschwüren, Beinsägen zur Amputation, Zangen zum Zahnziehen, Kugelzieher zum Anbohren und Herausziehen der bleiernen Geschosse, Nadeln zur Wundnaht, Spritzen, Schwämme und Mörser. Als „Narkose“ diente Brandwein, einfache Soldaten bissen auf ein Stück Holz.

Bis etwa Anfang des 15. Jahrhunderts vertrauten sich die Kriegsknechte auf gut Glück einem der Feldscher an, die sich beim Tross aufhielten. Erst unter Kaiser Maximilian I. (1459-1519) kam eine gewisse Ordnung auf. Er machte es den Hauptleuten zur Pflicht, für jedes Fähnlein einen tüchtigen Feldscher bereitzustellen und ihn mit Arzneien und Instrumenten auszurüsten.“

Die Beschreibung der Unzulänglichkeiten frühneuzeitlicher Feldmedizin dürfte den Besucher emotional ansprechen und eine realistische Einschätzung frühneuzeitlichen Militärlebens ermöglichen. Die drastische Schilderung bietet einen Gegenpol zu den zumeist auf technische und kunsthandwerkliche Aspekte reduzierten Vertiefungstexten.

Die in der Nische gegenüber des Feldscher-Textes präsentierten Objekte verstärken diese Wirkung durch ihren Kuriositätencharakter. Unter einer kubischen Vitrine wird ein menschlicher Schädel exponiert, dessen Schädeldecke an zwei Stellen penetriert wurde (vgl. Abb. 34). Der zugehörige Objekttext bietet Aufschluss über eine mit dem Schädel verbundene Legende, welche aufgrund ihrer Implausibilität dekonstruiert wird:

„Schädel

16. Jahrhundert

überlieferter Fundort: Flur von Jemgum

Die Verletzung wurde durch einen Schlag mit einem Morgenstern herbeigeführt. Ein Bezug zur unmittelbaren Schlacht bei Jemgum 1568 besteht nicht, denn in diesem Gefecht wurden Morgensterne und Kriegsflügel, die typischen bäuerlichen Waffen, nicht eingesetzt.“

Die ursprüngliche neu konzipierte Ausstellung enthielt den Schädel nicht mehr. Erst nach mehrfacher Beschwerde seitens der Emdener Bürgerschaft wurde der Schädel erneut in die Ausstellung integriert (vgl. Interview Jahn).<sup>116</sup> Grund der Aufregung war die Auffassung, dass der Schädel eine besondere Verbindung mit der Emdener Geschichte aufweise und daher einen gewissen Kultstatus erreicht habe. Der Schädel wurde zu einer Kuriosität, die mit der Emdener Geschichte und Identität verbunden wird. Die ursprünglich mit

<sup>116</sup> Die Beschwerden über das Fehlen des Schädels finden sich auch in den Besucherbüchern wieder.

ihm in Verbindung gebrachte Legende wird durch den beigegebenen Text dekonstruiert und falsifiziert. Der Schädel bleibt allein auf Grund seiner ungeklärten Geschichte ein Mysterium. Er kann als Symbol für einen Tod durch Waffengewalt wahrgenommen werden, aber ebenso ethische Bedenken wecken, ob es angemessen ist, menschliche Überreste in einem musealen Kontext zu präsentieren (vgl. Pazzini 1990). Gleichzeitig bildet er eine dankbare Vorlage für die Phantasie der Besucher, die über den Kontext des gewaltsamen Tods spekulieren können.

Neben dem Schädel wird ein von einer Hellebarde durchstoßener Pikenierharnisch – genauer das Rückenteil – präsentiert (vgl. Abb. 35). Der Objekttext nennt keine Hinweise zu seiner Provenienz:

„Das Einstichloch rührt von einer Hellebarde. Der geschwärzte Rücken hat leicht herausgetriebene Schulterblätter.

Dieser Harnischtyp wurde mit nur geringfügigen Formänderungen auch im Dreißigjährigen Krieg getragen. Die einfachen, schmucklosen und preiswerten Feldharnische wurden als Massenware in großer Stückzahl hergestellt.“

Auch bei diesem Objekt bietet es sich an, verschiedene Todesumstände des Trägers oder, sofern man eine nicht von einer tödlichen Verletzung ausgeht, sein mögliches Leiden angesichts der unzureichenden medizinischen Möglichkeiten zu imaginieren. Beide Exponate können als pars pro toto für die Verletzten und Getöteten frühneuzeitlicher Konflikte stehen und das alltägliche Sterben und Leiden kommunizieren. Gleichzeitig erscheinen die Objekte als Kuriositäten, deren Aura des fehlenden Kontextes besonders offenbar wird. Insofern sie als Projektionsfläche für die Phantasie des Besuchers dienen, mag eine Katharsis ausbleiben und es verbleibt ein Schauer des Todes aus historisch ferner Zeit.

### 2.2.3.10 Orientalica

Die Rüstkammer enthält aufgrund ihres regionalen Charakters nur wenige Exponate aus den Türkenkriegen und ist in dieser Hinsicht nicht mit der „Türkischen Cammer“ Dresden, die eine Vielzahl an orientalischen Beutestücken und Erwerbungen besitzt, vergleichbar. Orientalica beschränken sich in der aktuellen Präsentation auf drei Exponate: zwei türkische Wallbüchsen und ein sogenannter Handschar oder Yatagan – ein Haumesser, das klassifikatorisch zwischen Säbel und Dolchmesser anzusiedeln ist (vgl. Abb. 36). Der Vertiefungstext gegenüber von den drei Exponaten behandelt den historischen Charakter der Rüstkammer als Raritätenkabinett. Der Handschar wird ebenfalls zu diesen Raritäten gezählt und historisch verortet: „Auch der Weg einzelner Waffen in die Rüstkammer ist mitunter mit Anekdoten verbunden. So soll den ausgestellten Handjar ein Adjutant des Marschalls Graf von Paskéwitsch 1828/29 im Krimkrieg gegen die Türken erbeutet haben.“ Die Türken müssen vor dem Hintergrund des ausgewiesenen Beutecharakters des Handschars als Unterlegene in diesem kriegerischen Konflikt erscheinen. Ihre Waffen werden den Kuriositäten zugeordnet, was ein Bild des Fremden und Exotischen evoziert. Das Osmanische Reich wird durch die Orientalica als historischer Feind und stereotypes ‚Fremdes‘ porträtiert. Dies entspricht der ambivalenten Wahrnehmung der Türken in der europäischen Erinnerungskultur als ‚Erbfeind‘ und Verkörperung exotischer Prachtentfaltung. Während erstere Wahrnehmung so lange Bestand hatte wie das Osmanische Reich als Bedrohung der europäischen Mächte betrachtet wurde, konnte letztere nach dessen Zurückdrängung und Machtverlust in den Vordergrund treten (vgl. Lepetit 2001).

## 2.3 Modi der Präsentation frühneuzeitlicher Militärgeschichte in Sonderausstellungen

### 2.3.1 Ausstellung „Rüstung und Robe“

„Zwischen Erstaunen und Erschrecken, Ergötzen und Erschauern, blutgetränkter Erde und triumphalen Festlichkeiten, Rüstungsindustrie und Abrüstungsverhandlungen bewegt sich unser Projekt über historische Epochen hinaus und stellt Fragen an unsere Existenz. Shakespeare als Pate: Untergang und Minnesang, Wahnsinn oder Frenesie. Was ihr wollt“ (Magnaguagno 2009, S. 24).

Die Charakterisierung der Ausstellung „Rüstung und Robe“ durch den Direktor des Museums Tinguely thematisiert eine den ausgestellten Waffen innewohnende Ambivalenz. Dieser Ambivalenz wurde bereits bei der Analyse der beiden Rüstkammern nachgespürt, doch wird sie erst in der Gegenüberstellung mit einem artverwandten und doch auf den ersten Blick mit Krieg und Gewalt völlig unvereinbaren Ausdruck menschlichen Schaffens, der Mode, deutlich. Haute Couture unserer Tage versteht sich als Kunst. Die Schöpfungen der Designer nähern sich der Skulptur an – fern davon, im praktischen Alltag getragen zu werden. Die Nähe von Harnisch und Plastik wurde bereits erwähnt und ebenfalls durch gängige Präsentationsformen von Schutzwaffen bekräftigt.

Durch die Kombination der modischen Erzeugnisse zweier Zeitebenen wurde ein stets virulentes Verhältnis offensichtlich und betonte die Konnotation der Harnische als Objekte der Mode und somit ihre repräsentative Funktion (vgl. Ramharter 2009). Zugleich wurden auch Arrangements exponiert, die den Einsatz der Harnische in einer Kampfsituation porträtierten und in der räumlichen Anordnung der Objekte die ihnen innewohnende widerspiegelten.

Die Ausstellung wurde in einer großen Halle präsentiert, deren Wände teilweise mit roten Vorhängen verdeckt waren (vgl. Abb. 37). Die derart inszenatorisch evozierte Theatersituation oder Atmosphäre einer Modenschau greift somit das Thema der Ausstellung auf. Raumwände und -boden waren vollständig schwarz. Die Exponate wurden auf im Raum verteilten Podesten inszeniert, die durch ihre Farbgebung und Beleuchtung wie Inseln in einem schwarzen Meer erscheinen konnten. Die Kreationen des Modedesigners Capucci wurden auf weißen Sockeln jeweils einem formale Ähnlichkeiten aufweisenden Harnisch gegenübergestellt (vgl. Abb. 38). Der Podestboden war verspiegelt und ließ erneut Assoziationen mit einer Modenschau zu. Position, Arm- und Fußstellung der Harnische ließen diese in einer Situation der Selbstinszenierung und Zurschaustellung imaginieren. Während die Kleidungsstücke an abstrahierten, kopflosen Kleiderpuppen exponiert wurden, konnten die Harnische wie Akteure auf einem Laufsteg erscheinen. Die auf diese Weise kombinierten Exponate ließen die Denotation der Harnische als Schutzwaffe in den Hintergrund treten und erlaubten, sie in erster Linie als repräsentative Kleidungsstücke fern eines Kampfeinsatzes zu sehen.

Dieser verharmlosenden und die Harnische gänzlich in den Bereich der Kunst und modischen Extravaganz verortende Inszenierung wurden abstrahierte Repräsentationen einer Kampfhandlung oder Marschsituation entgegengesetzt. Auf grauen Podesten, ohne Verspiegelung des Bodens, wurden die Harnische auf Kleiderpuppen angebracht, welche durch ihr abstraktes Erscheinungsbild und beispielsweise durch Metallstangen angedeutete Beine oder Reittiere keine naturalistische Darstellung schufen, sondern Raumbilder, die offensichtlich in einen kriegerischen Kontext eingeordnet werden konnten.

Die Ambivalenz der Exponate wurde somit zur metakommunikativen Aussage der Ausstellung und bot einen multiperspektivischen Zugang auf

die Offensiv- und Defensivwaffen. Die Zelebrierung der Schutzwaffen als Plastik, als Haute Couture, erscheint insbesondere im Zusammenspiel mit kriegskritischen Skulpturen und Gemälden des Namensgebers des Museums und anderen Künstlern als Ironie (vgl. Michaud 2009). Der Sex Appeal der Waffen und ihre unbestreitbare Ästhetik wurden nicht verleugnet, sondern als Aspekt ihres Wesens porträtiert.

### 2.3.2 Ausstellung „Waffen werfen Schatten“

Die Ausstellung „Waffen werfen Schatten“ wurde im Auftrag des Schweizerischen Landesmuseum in Zürich von Holzer Kobler Architekturen entwickelt (vgl. Holzer Kobler Architekturen (Abr. 29.03.2010)). Die Ausstellung wurde als Interimsausstellung entworfen und sollte im Zuge der Sanierung des Landesmuseums und der Konstruktion eines Erweiterungsbaus einen Vorgeschmack auf das neue Ausstellungskonzept ermöglichen (vgl. ebd.; auch die Beiträge in Sanierung Schweizerisches Landesmuseum.

Architektur|Denkmalpflege|Ingenieurwesen|Gebäudetechnik|Logistik 08.12.2008). Die Ausstellung hatte einen experimentellen Charakter und verstand sich als „innovativer Vorschlag, wie historisches Kriegsmaterial im 21. Jahrhundert gezeigt werden könnte“ (Schweizerisches Landesmuseum Zürich 2003, S. 3). Sie unterteilte sich in drei Bereiche, die verschiedene Installationen beinhalteten.

In einem der Bereiche wurden Harnische an unter der Decke horizontal angebrachten Holzstangen aufgehängt. Diese Inszenierung ließ die Konnotationen eines Mobiles zu oder ließ die Rüstungen wie Marionetten erscheinen (vgl. Abb. 39 u. Abb. 40).<sup>117</sup> Beide Interpretationen lassen die einstigen Träger der Schutzwaffen als Spielball der Mächte erscheinen. Ein Mobile ist dem Wind ausgesetzt, die Bewegungen seiner Elemente sind willkürlich, ohne Richtung und ohne Ziel. Die Bewegungen haben keinen Sinn per se, sondern dienen, auch hinsichtlich der mitunter dadurch hervorgebrachten Geräusche, alleine der Freude des Besitzers des Mobiles. Übertragen auf die Rüstungen und ihre imaginierten Träger konnten diese

<sup>117</sup> Die Vielfalt möglicher Dingbedeutungen und unterschiedlicher Wahrnehmungswesen wird insbesondere im Vergleich zur Kuratorintention deutlich. Die Präsentationen der Harnische in einem schwebenden Zustand sollte ihre Starrheit und Schwere aufheben und ihre modische Ästhetik sowie Fragilität, wie auch ihren repräsentativen Charakter akzentuieren (vgl. Schweizerisches Landesmuseum Zürich 2003, S. 4).

ebenso als Spielball unkontrollierbarer Kräfte betrachtet werden. Bewaffnete Konflikte erschienen somit sinnlos und ohne Ergebnis. Eine Interpretation der Installation als eine Ansammlung von Marionetten betont die Rolle der Machthaber und ihren von einem heutigen Standpunkt aus unmoralischen Umgang mit ihren Untergebenen zum alleinigen Zweck des Machterhalts und -ausbaus. Verbindungen zu modernen Konflikten konnten ebenfalls gezogen werden, da sich die Rolle des rangniederen Soldaten nicht gravierend verändert hat. Hierarchische Strukturen könnten demnach ebenso durch die Installation kritisiert und bewaffnete Konflikte als Mittel der Problemlösung in Frage gestellt worden sein.

Die Rüstungen waren entgegen der vorherrschenden Präsentationsweise der bisher betrachteten Ausstellungen nicht auf Augenhöhe mit dem Besucher angebracht. Bedenkt man ihr Gewicht, befanden sie sich, einem Damoklesschwert gleich, über den Köpfen der Besucher in Schwebelage und konnten ein Gefühl der Beklemmung erzeugen. Die Hängung machte einen Ständer oder eine Puppe mit humanoiden Zügen entbehrlich, wodurch die Rüstungen als leere Hüllen erscheinen konnten. Ihr Gebrauch als Schutzwaffen wurde durch diese Präsentationsweise betont, da sie durch die ungewohnte Anordnung der traditionellen Darbietung als Plastik oder Skulptur auf einem Podest nicht entsprachen und somit weit mehr als handwerklicher Produkte wahrgenommen werden konnten und nicht als Werke künstlerischen Schaffens. Die Rüstungen ließen sich dem Bereich der Gebrauchswaffen zuordnen, wodurch die Funktion der Repräsentation nicht in den Vordergrund trat. Die sichtbaren Metallverstrebungen, an denen die Holzstangen angebracht waren, ließen außerdem die Konnotation einer Fertigungshalle zu, welche die Rüstungen als Massenware wahrnehmbar machte. Eine Austauschbarkeit des Trägers und sein Missbrauch im Rahmen bewaffneter Konflikte konnten somit ebenfalls als eine der möglichen Deutungen der Installation erscheinen.

Der mittlere Bereich bot eine ebenso ungewöhnliche wie beeindruckende Installation. Annähernd 1.600 spätmittelalterliche Waffen, darunter Speiße, Schwerter, Äxte, Gewehre und Hellebarden, waren in Form einer Sphäre um einen durch einen Kreis markierten Mittelpunkt angeordnet (vgl. Abb. 41). Die Waffen erweckten den Eindruck, frei im Raum zu schweben bzw. auf den sich im Kreis befindlichen Besucher zu stürzen. Alle Waffen waren mit ihrer Klinge, Mündung oder Spitze auf ihn gerichtet. Ein Appell an die Emotionen des Betrachters tritt deutlich in den Vordergrund. Die Installation sollte ein Gefühl der Bedrohung hervorrufen und das zerstörerische Potential der exponierten Waffen betonen (vgl. Schweizerisches Landesmuseum Zürich 2003, S. 4). Entgegen einer Präsentation in einer flachen Vitrine oder einer solchen mit vom Besucher abgewandten Klingen, Läufen oder Spitzen, bot diese Anordnung zumindest einen abstrakten Eindruck des Bedrohungspotentials einer Waffe, ohne expliziter Darstellungen von Verstümmlungen oder Wunden zu bedürfen. Die Beleuchtung der Raumwand mit Rottönen schuf eine alarmierende Grundstimmung, die Assoziationen von Blut, Feuer und Aggressivität evozierte und den intendierten Effekt verstärkte. Der Betrachter musste sich durch die Installation hindurch bewegen und hatte nur einen schmalen Korridor zur Verfügung, um den Raum zu durchqueren. Ohne eine Partizipation konnte die Installation ihre Wirkung nicht entfalten. Der Besucher musste in die Mitte treten und somit zum Ziel der Waffen werden.

In besonderem Maße wird offenbar, dass es sich bei Ausstellungen um performative Räume handelt, die durch die Bewegung eines Besuchers ihre Bedeutung verändern und stets neue Bedeutungen hervorbringen (vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 188ff.).

„Das Durchschreiten der Raumstruktur und das Verweilen in ihrem bedrohlichen Zentrum lassen den Besucher verschiedene Rollen einnehmen – vom aussenstehenden Betrachter über den Aggressor

bis hin zum Objekt des Angriffs in der Mitte [...]“ (Schweizerisches Landesmuseum Zürich 2003, S. 4).

Der dritte Bereich, der „Ort der Erinnerung“, beherbergte einen Baldachin aus transluzentem weißen Stoff, der einen Raum im Raum entstehen ließ und auf der paradigmatischen Ebene mit einem Feldzelt assoziiert werden konnte (vgl. Abb. 42). Unter dem Zelt fand sich der 18-teilige Bilderzyklus „Les misères et les malheurs de la guerre“ Jacques Callot’s aus dem Jahre 1633, der an einem säulenartigen, frei schwebenden Segment angebracht war. Der Bilderzyklus ist eine zeitkritische Darstellung der Schrecken des Dreißigjährigen Krieges.<sup>118</sup> Die Anwerbung von Truppen, die Schlacht, Plünderungen von Häusern, Straftaten und Hinrichtungsszenen werden detailliert wiedergegeben und erlaubten es, einen Eindruck der Grausamkeit des Konflikts zu gewinnen. Die Darstellungen zeigten auch den Gebrauch der exponierten Waffen und stellten somit Bezüge zu den übrigen Installationen her. Zugleich erfüllte die Installation die Forderung des ‚Mitsehens‘ der Wirkung von Waffen und bot durch die drastischen und detaillierten Szenen von Folter und Verstümmelung keine Gelegenheit, romantisierenden Vorstellungen Vorschub zu leisten.

Ist die Ausstellung „Waffen werfen Schatten“ demnach ein Paradebeispiel für eine gelungene Auseinandersetzung mit den Themen Gewalt und Krieg in einem musealen Kontext? Die drei Installationen erlaubten verschiedene Zugänge und boten zum einen eine körperliche, emotionale Ebene der Vermittlung, zum anderen auch Gelegenheit zur Reflexion. Rogert Fayet betont den weitgehenden Verzicht der Ausstellung auf sekundäre Museumsdinge und das Primat des Objekts:

---

<sup>118</sup> Für eine ausführliche Beschreibung der dargestellten Sujets sowie die Rezeptionsgeschichte der Radierungen vgl. Schweizerisches Landesmuseum Zürich 2003, S. 6ff.

„Obschon vermutet werden konnte, dass eine emotionalisierende Präsentationsform in besonderem Masse auf den Einsatz zusätzlicher Gestaltungsmittel angewiesen ist, zeigt das Beispiel, dass selbst diese Form der Kontextualisierung über das Verfahren der Objektanordnung hergestellt werden kann“ (Schweizerisches Landesmuseum Zürich 2003, S. 29).

Die Inszenierung entsprach folglich der Forderung des Volkskundlers Gottfried Korffs, dass ausgehend von den Objekten die historische Phantasie angeregt und die Objekte als Informanten ernst genommen werden sollen. Ihrer Ambivalenz als Informations- und Bedeutungsträger wurde im Rahmen der Installationen ebenfalls Rechnung getragen (vgl. Korff 2007a, S. 119). Korff plädiert für die Schaffung eines Forums, „wo der Diskurs über die Vergangenheit sich am Gegenständlichen entwickelt“ (ebd., S. 123). Dies soll durch raffinierte Objektarrangements, die sich den Benjamin'schen Coque, einen Wahrnehmungsschock, zunutze machen und Faszination mit Interesse verbinden, bewirkt werden. „Waffen werfen Schatten“ bot eine solche irritierende, den Sehgewohnheiten widersprechende Anordnung von Objekten, die ungewohnte Kontexte und Bezüge herstellte und somit die Ambiguität eines jeden Objekts betonen konnte. Die Neukonfiguration brachte stets neue Bedeutungen und Bezüge mit sich und erlaubte, die Vieldeutigkeit der Objekte zu thematisieren und den Besucher dafür zu sensibilisieren.<sup>119</sup> Martin Heller folgend machte die Szenografie

„die Besucher zu Voyeuren und liess die Emotionen tanzen. Geschichte und Gegenwart verschmolzen zu einer neuen, dem Museum eigenen

---

119 Vgl. den Bericht über die Ausstellung „13 Dinge“, die einen gelungenen Versuch darstellt, die Vieldeutigkeit von Objekten und ihre stets wandelbaren Beziehungen unter einander zu thematisieren: Schaal 2007.

Zeit. Von dieser Zeit aus stehen alle Blickrichtungen offen, während die Erkenntnis an die Erfahrung des Ortes und seiner Gegenständlichkeit gebunden ist“ (Heller 2003, S. 26).

Entgegen Kritikern, die eine solche Inszenierung musealer Objekte der Eventkultur zurechnen, befürwortet Korff eine solche, da sie als logischer Schritt aus der stets nur fragmentarischen Überlieferung der Vergangenheit folge (vgl. Korff 2007b, S. 171). Das Fragment müsse „eingeordnet, erklärt, in explikatorische Zusammenhänge gestellt werden, und das heißt [...] in räumliche Ordnungen gebracht werden“ (ebd.).

„Waffen werfen Schatten“ kann demnach als gelungene Umsetzung aktueller museologischer Diskurse betrachtet werden. Einschränkend ist jedoch anzumerken, dass es sich um eine Sonderausstellung handelte und eine experimentelle Form leichter umgesetzt werden konnte. Der überschaubare Aufwand an finanziellen Mitteln und die zeitliche Begrenzung erlaubten Freiheiten, die eine Dauerausstellung aufgrund der Notwendigkeit eines längerfristigen Konzepts nicht bieten kann. „Waffen werfen Schatten“ bietet ein intensives, einmaliges Erlebnis, das für eine über Jahre angelegte dauerhafte Präsentation ungeeignet erscheint. Generell muss Sonderausstellungen ein größeres innovatives Potential zugestanden werden, da sie als nur für kurze Zeit bestehende Experimentierfelder nicht über mehrere Jahre Besucher anziehen müssen. Trotz der Schwierigkeiten, Dauer- und Sonderausstellungen zu vergleichen, können letztere Impulse für die ersteren geben. Temporäre Installationen wären beispielsweise auch als Teil der Dauerausstellungen der Rüstkammer Emden oder Dresden denkbar.

Inwiefern eine emotionale Ansprache durch Exponatanordnung und Raumatmosphäre einer sachlichen Darstellung militärgeschichtlicher Sujets vorzuziehen ist, muss offen bleiben. Affekte und sachliche Informationen können allerdings kombiniert werden und somit auf verschiedenen Ebenen

einen Zugang zu der jeweiligen Thematik ermöglichen und verschiedene Zielgruppen ansprechen.

#### 2.4 Die Neukonzeption des Militärhistorischen Museums der Bundeswehr

Das MHMB erfreut sich seit Vorstellung des inhaltlichen Rahmenkonzepts der Neugestaltung im Jahre 2001 und dem Beginn des Umbaus des Hauptarsenalgebäudes 2004 einer konstanten Medienpräsenz (vgl. bspw. Grimm 09.08.2003; Kimmel 2007; Hannusch 08.06.2007; außerdem Grimm 07.10.2008). Die Fachwissenschaft zeigt ebenfalls Interesse an diesem ambitionierten Unterfangen und verfolgt die Genese der neuen Ausstellung aufmerksam.<sup>120</sup> Einen aktuellen Einblick in den derzeitigen Planungsstatus bietet eine Publikation Thomas Thiemeyers, der im Rahmen seiner Studie der Präsentation der beiden Weltkriege im Museum die geplanten Themenbereiche des MHMB diskutiert (vgl. Thiemeyer 2010, S. 139, 276ff.).

Der sogenannte Libeskind-Keil – ein Erweiterungsbau des alten Arsenalgebäudes – sorgte bereits im Vorfeld für kontroverse Meinungen in der Öffentlichkeit. Das keilförmige, asymmetrische Konstrukt penetriert die Bausubstanz des Altbaus. Eine transparente Fassade ragt aus dem Gebäude und gleicht einem Fremdkörper, der sich tief in das ursprüngliche Bauwerk bohrt (vgl. Studio Daniel Libeskind (Abr. 25.04.2010)). Dieser Einschnitt verändert nicht nur die äußerliche Anmutung, sondern hat ebenfalls Auswirkungen auf das innere Raumgefüge: „Der Keil wird zum Gewaltinstrument, der das Arsenal zerschneidet, zum Stachel, zum Zeichen für Krieg und Schmerz, zum Kontrapunkt des Arsenal, der Krieg nicht anerkennt, sondern in Frage stellt“ (Pieken 2008, S. 39). Architektur und

<sup>120</sup> Für eine ausführliche Darstellung des neuen Ausstellungskonzepts vgl. Pieken 2008, S. 38ff.

Intention der Dauerausstellung entsprechen sich folglich – soll sich die Präsentation doch grundlegend von klassischen militärgeschichtlichen Modi unterscheiden und die anthropologische Disposition des Menschen zur Diskussion stellen (vgl. ebd., S. 41):

„Das Leitmotiv, das alle Ausstellungsbereiche und auch die bauliche Konzeption durchdringt, ist die Frage nach den Ursachen und dem Wesen von Gewalt. Hier wird der Mensch thematisiert, mit all seinen Ängsten, Hoffnungen, Leidenschaften, Erinnerungen, Trieben, mit seinem Mut, seiner Vernunft und Aggressionsbereitschaft“ (Militärhistorisches Museum der Bundeswehr (18.04.2010)).

Die zukünftige Dauerausstellung wird sich in fünf Bereiche unterteilen: Prolog, Themenparcours, Chronologie, Außenfläche und Schaudapot. Prolog und Themenparcours werden den Keil für sich einnehmen. Die Chronologie wird in den Flügeln des Arsenalgebäudes präsentiert werden. Der Besucher wird laut Konzept zuerst den Keil hinaufgeleitet und mit einer Videoinstallation des Künstlers Charles Sandison konfrontiert, die das prekäre Verhältnis von Liebe und Hass visualisiert (vgl. Interview Pieken). In der Keilspitze soll im Anschluss ein Panoramablick auf Dresden gewährt werden. Der Weg wird nun wieder hinab durch den Themenparcours führen, der durchquert werden muss, um in die weiteren Bereiche zu gelangen.

Der Themenparcours wird durch verschiedene Epochen führen, ohne einer strikten Chronologie zu folgen. Er soll Aspekte des Krieges wie zum Beispiel das Verhältnis von Politik und Gewalt, den Umgang der Medien mit Krieg, die memoriale Aufarbeitung des Krieges, Tiere und Militär oder das Leiden im Krieg zum Inhalt haben.<sup>121</sup> Die Ausstellungsarchitekturen der

<sup>121</sup> Für eine ausführliche Darstellung der Inhalte des Themenparcours vgl. Pieken 2008, S. 41.

verschiedenen Themenbereiche sollen sich stark voneinander unterscheiden und sich durch eine jeweils spezifische Präsentationsweise auszeichnen.

Der sich an den Parcours anschließende chronologische Rundgang „soll das Charakteristische im Verhältnis von Militär und Gesellschaft in Deutschland präsentier[en] [...] und dies vor dem Hintergrund der allgemeinen Geschichte im Wandel der Epochen vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart“ (Pieken 2008, S. 48). Die Gestaltung wird entgegen dem Themenparcours einem durchgängigen architektonischen Muster folgen. Drei klar voneinander abgesetzte Raumelemente oder Raumtypen werden ein abgestuftes Raumsystem mit unterschiedlichen „Informationsschärfen“ (ebd., S. 49) schaffen. Ein sich durch den Raum windendes Vitrinenband soll den Hauptpfad bilden, der zwischen Außenwand des Bandes und Raumwand verläuft. Diese Ebene wird dem Konzept folgend grundlegende Informationen über Staatsaktionen und Kriege präsentieren, sich aber nicht in Details verlieren. Das Vitrinenband wird immer wieder in seinem Lauf unterbrochen werden und sich zu kleinen Kabinetten, die eine zweite Erzählebene bilden und Raum für eine vertiefte Darstellung und kleinformatische Exponate bieten, hin öffnen. Auch die Kabinette werden Zugang zu Vertiefungsräumen, „Orten des Anhaltens, des Nachfragens und der detaillierenden Fein- und Ergänzungsinformation“ (ebd.), bieten.

Diese Dreiteilung soll es ermöglichen, auch ohne Verlassen des Hauptpfades etwas über die charakteristischen Elemente einer Epoche zu erfahren, dabei jedoch gleichzeitig vertiefende Angebote zur Verfügung zu stellen und somit jeweils unterschiedliche Besuchsverhaltensweisen zu berücksichtigen. Ergänzend werden drei bis vier Themenschwerpunkte pro Altbaufügel in sogenannten „Sprechenden Bildern“ präsentiert werden, welche sich direkt an ein Thema des Hauptpfades anlehnen. Sie sollen als eindrucksvolle Merkbilder fungieren, die auch lange nach dem Besuch in der Erinnerung des Besuchers abrufbar sein sollen (vgl. Interview Pieken).

Im Folgenden soll sich diesem Konzept hinsichtlich der frühneuzeitlichen Sektion zugewendet werden. Die Sektion umfasst einen Zeitraum von 306 Jahren und endet mit dem Ende des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation im Jahre 1806. Der Hauptpfad teilt sich in die beiden Themenkomplexe „Verheerung: Der Dreißigjährige Krieg“ sowie „Türkenkriege, Schlesische Kriege, Französische Revolution“. Die Kabinette behandeln die Themen „Gesichter des Krieges im 17. Jahrhundert“, „Militärtechnik und -taktik im 17.-18. Jahrhundert“ sowie „Militär und Gesellschaft im 18. Jahrhundert“. Der letztgenannte Bereich widmet sich in den Vertiefungsebenen dem aufgeklärten Soldaten, dem Belagerungskrieg und dem Garnisonsalltag. Persönliche Dokumente, amtliche Drucksachen, Darstellungen alltäglicher Aufgaben und Abläufe der Soldaten, Gemälde, Ausrüstungsteile etc. sollen einen multiperspektivischen Zugang ermöglichen.<sup>122</sup>

Von besonderem Interesse im Rahmen dieser Arbeit sind die „Sprechenden Bilder“, welche sich scheinbar von einer herkömmlichen Inszenierung unterscheiden. Eines dieser Merkbilder zu den Verheerungen des Dreißigjährigen Kriegs soll als Beispiel für diese Präsentationsform dienen. Das „Sprechende Bild“ ist in einer Großvitrine arrangiert, welche sich auf Grund ihrer stattlichen Maße von ca. 2,5 m x 6 m über ein großes Segment des Vitrinenbandes erstreckt (vgl. Abb. 43).<sup>123</sup> Das „Sprechende Bild“ verzichtet gänzlich auf die Beigabe von Texten und vertraut auf die Wirkung der inszenierten Objekte. Im Inneren sind dreizehn Pikenierharnische nebst

75

<sup>122</sup> Unter den Objekten finden sich beispielsweise ein „Tauschein für den Garde-du-Corps Johann Georg Weinauch mit Louise geb. Götz“, ein „Entlassungspatent für Johann Christian Kannegießer für 9 ½ Jahre Dienst in der Leibkompanie des Rgt. Prinz Maximilian“, eine Druckgrafik mit dem Titel „Eine exemplarische Soldaten Justice vor einer ganzen Bataillon“, ein „Werbeschild für preußische Cavallerie“ sowie Schanzzeug und ein Helm eines Belagerungspioniers.

<sup>123</sup> Die folgenden Ausführungen basieren auf einer Visualisierung des „Sprechenden Bildes“ und den Ausführungen von Herrn Dr. Gorch Pieken (vgl. Interview Pieken).

zugehörigen Helmen aufgereiht. Sie sind auf Metallstangen angebracht, die Köpfe nur angedeutet und gesichtslos. Arm- und Beinzeuge sowie Waffen werden nicht mit den Harnischen präsentiert. Sie sind in zwei Ebenen hintereinander angeordnet, wodurch eine räumliche Tiefe suggeriert wird. Die Vitrinenrückwand wird durch eine photomechanisch vergrößerte zeitgenössische Darstellung einer Plünderungsszene bedeckt, die in schwarz-weißen Tönen gehalten ist. Die Darstellung folgt der Rückwand, welche nicht parallel zum Glas verläuft, sondern sich beidseitig zur Mitte verjüngt. Der so geschaffene perspektivische Effekt addiert erneut räumliche Tiefe zu dem Arrangement. Boden und Decke sind in dunklen Farbtönen gehalten. Eine zurückhaltende Beleuchtung illuminiert die Harnische und soll ihnen eine bedrohliche, geisterhafte Anmutung verleihen.

Auf den ersten Blick mutet das „Sprechende Bild“ wenig innovativ an, da es bekannte museale Präsentationsweisen aufzunehmen scheint. Trotz dieser vermeintlichen Vertrautheit, wirkt es aufgrund fehlender Texte und der atmosphärischen, betont abstrakten Ausgestaltung des Vitrineninnenlebens einem dreidimensionalen Gemälde ähnlich, dessen Aussage nicht in den einzelnen Objekten liegt, sondern in der durch Raum und Exponate geschaffenen Stimmung. Im Angesicht der Pikenierharnische kann eine bedrohliche oder unbehagliche Situation imaginiert werden, welche den Besucher einbezieht und ihm den gesichtslosen, geisterhaften Soldaten gegenüberstellt. Der Hintergrund verweist auf das ihm bevorstehende Schicksal und ermöglicht eine atmosphärische Annäherung an die Verheerungen des Krieges. Die Denotation der Schutzwaffen wird durch die Konnotation eines plündernden Haufens ersetzt. Der Hintergrund formiert das Narrativ einer Plünderung; die geisterhaften Gestalten werden zu stummen Zeugen und Tätern des Geschehens. Da diese Wirkung intendiert ist, unterscheidet sich das „Sprechende Bild“ in dieser Hinsicht von herkömmlichen musealen Inszenierungen frühneuzeitlicher Waffen, deren

vorrangige Intention nicht das Hervorrufen einer Stimmung, sondern die Vermittlung objektbezogener Informationen ist.

Die Kombination der „Sprechenden Bilder“ mit der dreifachen Gliederung des Raumes ermöglicht ein nachhaltiges Erlebnis für verschiedene Zielgruppen. Der Bestand des MHMB unterscheidet sich von den Beständen der analysierten Rüstkammern und kann neben Offensiv- und Defensivwaffen auch mit persönlichen Alltagsgegenständen, Dokumenten oder Gemälden aufwarten. Das Konzept eines in verschiedene Ebenen gegliederten Raums wurde bereits in der Dauerausstellung der Rüstkammer Emden umgesetzt und ist daher nicht an das Vorhandensein vielfältiger Objektbestände gebunden. Das Konzept des „Sprechenden Bildes“ könnte eine Alternative zu naturalisierenden Inszenierungen darstellen und den Affekten sowie der atmosphärischen Annäherung Raum bieten, ohne eine romantisierende oder verharmlosende Wirkung zu entfalten.

### III. Zusammenfassung der Ergebnisse

Ausgangspunkt dieser Arbeit war die Überlegung, dass Rüstkammern ein untersuchenswerter Gegenstand sind, der aber bisher von der Forschung vernachlässigt wurde. Eine Darstellung der Genese der Institution Rüstkammer und eine Analyse aktueller Präsentationen sollte die anfangs formulierten Leitfragen beantworten und die Spezifika der Institution herausstellen.<sup>124</sup> Weiter wurden drei Thesen aufgestellt, deren Bestätigung oder Wiederlegung im Rahmen der Fallanalysen erfolgen sollte.<sup>125</sup>

Die Betrachtung der Historie der Institution Rüstkammer im Allgemeinen offenbarte homologe Funktionen von Rüstkammer und Museum. Neben dem Bewahren und Sammeln der Bestände wurde bereits während ihrer Nutzung als Waffenspeicher eine gefällige Präsentation der Waffen zur Belehrung und zum Vergnügen der Besucher bedacht. Die Beispiele der Rüstkammer Dresden sowie der Rüstkammer Emden offenbarten in beiden Fällen eine früh beginnende Musealisierung. Parallel zu einer sukzessiven Entwicklung

---

124 1. Wie werden frühneuzeitliche Waffen in musealen Einrichtungen, die als ‚Rüstkammer‘ bezeichnet werden, präsentiert? 2. Welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten bestehen zu aktuellen Präsentationsformen moderner Konflikte? 3. Können zwischen den Institutionen, die verschiedene Organisationsstrukturen, Abhängigkeiten und thematische Ausrichtungen haben, Gemeinsamkeiten erkannt werden, ein Katalog typischer Präsentationsarten frühneuzeitlicher Waffen? 4. Welchen Stellenwert und welche Bedeutung haben Offensiv- und Defensivwaffen der Frühen Neuzeit im kollektiven Gedächtnis unserer Kultur? 5. Was sind die Spezifika der musealen Einrichtung ‚Rüstkammer‘ und welche gesellschaftlichen Funktionen erfüllt sie am Anfang des 21. Jahrhunderts?

125 1. Rüstkammern verbergen die Natur des Museums als Simulator von Authentizität stärker als andere museale Formen, da die Kombination des auratischen Ortes mit vorgeblich authentischen Objekten eine besondere Atmosphäre des Authentischen generiert. 2. Rüstkammern bilden einen Raum, der eine Verhandlung über die Bedeutung der enthaltenen Militaria ohne Belastung durch die Geschehnisse des Ersten und Zweiten Weltkrieges ermöglicht und den Menschen als ihren Schöpfer und Benutzer in den Mittelpunkt rückt. 3. Frauen werden in den Präsentationen der Rüstkammern marginalisiert und eine männliche Perspektive wird eingenommen, wodurch dem Besucher eine einseitige Darstellung unter Gender-Gesichtspunkten präsentiert wird.

zu einer auf museale Funktionen beschränkten Institution wurden beide Rüstkammern zumindest für einige Zeit im Rahmen von kriegerischen Konflikten oder höfischen Festen und Turnieren genutzt.

Da die Rüstkammer Dresden von Anfang an als Rüstkammer für dekorative und repräsentative Zwecke eingerichtet wurde, zeigen sich bereits unter August dem Starken museale Präsentationsformen. Auch nach dem Ende ihrer Nutzung im Rahmen von Turnieren behielt sie ihre repräsentative Bedeutung und diente zur Verherrlichung der Kurfürsten und der Demonstration ihres Reichtums, ihres Geschmacks und ihrer Macht. Diese propagandistische Nutzung wurde bis zur kriegsbedingten Auslagerung beibehalten, wobei eine beginnende wissenschaftliche Bearbeitung der Bestände Ende des 19. Jahrhunderts erkennbar ist. Die nach dem Krieg eingerichtete neue Präsentation im Semperbau offenbart zahlreiche Bezüge zu vor dem Zweiten Weltkrieg veranschlagten Präsentationsmodi. Auch die aktuelle Ausstellung im Ostflügel des Semperbaus greift typische Inszenierungsweisen auf: Zu nennen wären die Montierung von Harnischen auf geschnitzten Pferden oder szenische Arrangements, seien es Reitergruppen oder eine Turniersituation. Der Umzug in das Residenzschloss wird die Dominanz des umgebenden Raumes, der zu allen Zeiten durch seine aufwändige Ausgestaltung beeindruckte, nicht aufbrechen, allerdings durch moderne Architekturelemente verfremden. Inwiefern alte Präsentationsformen verändert oder reproduziert werden, muss bis zur Eröffnung der neuen Ausstellung fraglich bleiben.

Die Gebrauchsrüstkammer der Stadt Emden verlor durch politische Veränderungen bereits ein Jahrhundert nach ihrer Etablierung ihre genuine Bedeutung als Waffenspeicher. Dies resultierte in einer Stagnation hinsichtlich der Aktualisierung der Waffenbestände und einer Transformation in ein Raritätenkabinett. Sie diente in ihrer musealisierten Form als Erinnerungsort für den Kampf Emdens um die Autonomie und als

Bestätigung der Geschichtlichkeit Emdens und seiner vergangenen Größe. Ähnlich der Rüstkammer Dresden wurde auch die Rüstkammer Emden um die Jahrhundertwende neu geordnet und ihrer Curiosa entledigt. Ziel war eine chronologisch strukturierte Sammlung, die weniger einem Raritätenkabinett als wieder einer Gebrauchsrüstkammer ähnelte. Der Zugang von Beutewaffen des Deutsch-Französischen Kriegs 1870/71 und ein später erfolgreicher Besuch Kaiser Wilhelms veranschaulichen die Bedeutung der Kammer als Bewahrer der Erinnerung an deutsche Siege und der Repräsentation der Stadt Emden gegenüber Besuchern. Bereits wenige Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Rüstkammer erneut der Öffentlichkeit präsentiert und diente abermals zur Vergewisserung der Geschichtlichkeit Emdens sowie des Freiheitskampfes der Emden und war somit von großer Bedeutung für die regionale Identität. Die Präsentation erfolgte nun unter waffengeschichtlichen Gesichtspunkten, entbehrte allerdings kritische Untertöne.

Die aktuellen musealen Inszenierungen frühneuzeitlicher Waffen in der Rüstkammer Dresden und der Rüstkammer Emden weisen trotz ihrer unterschiedlichen Ausrichtung und unterschiedlicher Bestände Parallelen auf, wobei ein Katalog typischer Präsentationsarten frühneuzeitlicher Waffen nur bedingt erstellt werden kann.

Die Rüstkammer Dresden forciert in ihrer Exponierung repräsentative Aspekte der Waffen. Die künstlerischen und handwerklichen Qualitäten werden durch die prachtvolle Raumatmosphäre, die räumliche Anordnung der Exponate und die Materialwahl der Vitrinen sowie die Wahl der sekundären Museumsobjekte betont. Die sächsischen Kurfürsten werden als Förderer der Kunst und des Kunsthandwerks dargestellt. Kritische Stimmen an dem ausschweifenden Lebenswandel finden sich nicht. Gewalt wird demnach nur unterbewusst thematisiert, da die Prunkwaffen Ausdruck eines Machtanspruchs und damit Gewaltmonopols sind.

Durch die Modi der Präsentation werden die Schutzwaffen animiert und evozieren romantisierte Vorstellungen. Sie rücken weiter in die Nähe der Plastik und des Kunstobjekts und verlieren somit jeglichen Bezug zu kriegerischen Konflikten oder der Ausübung von Gewalt. Trutzwaffen werden ästhetisiert und ihr Bedrohungspotential wird durch eine ruhende, nicht bedrohliche Inszenierung verringert. Dies wird durch eine fehlende kontextuelle Einordnung der Waffen verstärkt. Die wenigen Informationen, die in den Objekttexten gegeben werden, beschränken sich zumeist auf eine Personenzuordnung oder Anlässe, zu denen die jeweilige Waffe getragen wurde. Weitergehende kulturelle oder mentalitätsgeschichtliche Aspekte werden nicht thematisiert und bedingen einen alleinigen Fokus auf die kunsthandwerklichen Qualitäten der Waffen. Folglich werden die Waffen durch ihre Präsentation in perfektem Zustand und den Fokus auf ihre äußere Gestalt sowie die prachtvolle Umgebung verherrlicht. Die Rüstkammer entspricht somit ihrer historischen Funktion als repräsentative Einrichtung und porträtiert nur einen Aspekt frühneuzeitlicher Offensiv- und Defensivwaffen.

Thiemeyers These der Metamorphose der Kriegsausstellung kann zumindest für die aktuelle Präsentation der Rüstkammer Dresden nicht bestätigt werden, da weder die Militaria in den Hintergrund rücken noch die Auswirkungen des Krieges auf den Menschen in den Mittelpunkt der Betrachtung wandern. Ein unbefangener Umgang mit frühneuzeitlichen Waffen im Vergleich zu Waffen des Ersten und Zweiten Weltkrieges kann allerdings festgestellt werden und somit das Anerkennen des Sex Appeals der Waffen, ohne diesen jedoch kritisch zu hinterfragen.

Den Waffen wohnt neben dem Fokus auf ihre funktionalen und gestalterischen Aspekte außerdem eine memoriale Funktion inne. Sie dienen – je nach Perspektive – als Erinnerungsort für Macht und Reichtum oder Dekadenz und Verschwendungssucht der Kurfürsten. Sie können damit auch

an Dresdens Glanz in der Vergangenheit erinnern und das Bild prachtvoller Festlichkeiten und Turniere am Dresdner Hof zeichnen, ohne im gleichen Maße an die negativen Aspekte der Frühen Neuzeit zu erinnern.

Frauen treten in der Präsentation der Rüstkammer als passive Akteure – zumeist im Kontext von Heirat und Machtausbau – auf, werden aber auch als Schenkerinnen von Waffen erwähnt und somit als im künstlerischen und familialen Umfeld aktiv erzählt. Die These der Marginalisierung des Weiblichen kann demnach für die Rüstkammer Dresden bestätigt werden. Die fehlende Kontextualisierung der Waffen durch weitergehende Informationen scheint in besonderem Maße für die Einseitigkeit der Präsentation verantwortlich zu sein, da etwaige Verbindungen der Waffen zu den Frauen des kursächsischen Hofes nur in wenigen Fällen offenbart werden.

Die Authentizität der ausgestellten Exponate wird nicht infrage gestellt und ebenso wenig wird auf moderne Hinzufügungen hingewiesen. In Verbindung mit der nach Semper rekonstruierten Ausmalung kann die Säulenhalle als auratischer Ort erscheinen, der die Aura des Authentischen der ausgestellten Exponate verstärkt. Die Rüstkammer Dresden kann folglich als Simulator von Authentizität bezeichnet werden und bietet ein augenscheinlich authentisches Rüstkammererlebnis für den Besucher.

Die Rüstkammer Emden kombiniert die Anmutung einer historischen Rüstkammer mit modernen Elementen. Schutzwaffen werden durch ihre spezifische museale Darstellung und Kontextualisierung nur bedingt animiert und dienen zum einen als Ausdruck kunsthandwerklichen Geschicks, zum anderen zur Dekonstruktion von nicht dem aktuellen wissenschaftlichen Konsens entsprechenden Vorstellungen über ihren Gebrauch. Gewalt und Unbill des Krieges werden nicht ausgeblendet, sondern durch Vertiefungstexte und Exponate, die die Wirkung der Waffen veranschaulichen, thematisiert. Folglich stilisiert die Rüstkammer auf der einen Seite die Waffen durch die Ausstellungsarchitektur und die Präsentationsform zu kunsthandwerklichen

Erzeugnissen, versucht aber auf der anderen Seite zugleich eine Verherrlichung und Verharmlosung der Waffen zu verhindern, indem diese rekontextualisiert werden. Im Vergleich zu älteren Präsentationen der Rüstkammer Emden tritt hier vor allem diese Absicht der Kontextualisierung in den Vordergrund und beschränkt sich nicht allein auf formale oder kunsthandwerkliche Beschreibungen, sondern thematisiert auch darüber hinausgehende Aspekte der frühneuzeitlichen Lebenswelt.

Eine Metamorphose der Kriegsausstellung kann demnach im Falle der Rüstkammer Emden bestätigt werden. Die Militaria müssen allein schon aufgrund der Zusammensetzung des Bestandes der Rüstkammer im Vordergrund stehen, verweisen jedoch durch beigegebene Texte auf verbundene Themengebiete, die auch den Menschen als Handelnden in den Mittelpunkt rücken sowie die Auswirkungen der Waffen aufzeigen.

Das Gesamtensemble der Rüstkammer fungiert als Erinnerungsort der Autonomiebestrebungen Emdens sowie seiner historischen Größe und avanciert ebenfalls zu einem Generator regionaler Identität. Der auch nach der Neukonzeption bewahrte Charakter einer Waffenverwahrung oder eines Magazins verstärkt diese memoriale und identitätsstiftende Funktion der Exponate, da unweigerlich an die historische Bedeutung der Kammer und der damit in Verbindung stehende Freiheitskampf Emdens erinnert wird. Die Verflechtung eines der ausgestellten Trabharnische mit der Emdener Revolution bestätigt diesen Fokus.

Ähnlich wie in der Rüstkammer Dresden treten Frauen nur am Rande der Narration und beschränkt auf die Sphäre der Jagd auf. Selbst als passive Akteure werden sie in den übrigen Elementen der Erzählung nicht erwähnt.

Das Ensemble der Rüstkammer kann vor dem Hintergrund seines augenscheinlich vollständigen Objektbestandes das Bild eines authentischen historischen Bestandes einer Rüstkammer evozieren. Der Verbleib am quasi-historischen Ort lässt die Kammer auch in ihrer neuen Gestalt als auratischen

Ort erscheinen. Trotz der suggerierten Glaubwürdigkeit werden moderne Hinzufügungen kenntlich gemacht und mit den Exponaten verbundene Legenden oder Zuschreibungen dekonstruiert. Die Aura der betreffenden Exponate wird somit zu einer des fehlenden Kontextes, da die Dekonstruktion nicht mit der erneuten Simulation einer ‚unverfälschten Aura‘ einhergeht. Die Atmosphäre des Authentischen des Gesamtensembles der Rüstkammer kann durch diese Maßnahmen jedoch nicht negiert werden. Wie auch die Rüstkammer Dresden avanciert die Rüstkammer Emden zu einem Ort besonderer Authentizität.

Der Vergleich der älteren Präsentation der Rüstkammer Dresden mit der neu konzipierten Präsentation der Rüstkammer Emden hat hinsichtlich der Marginalisierung des Weiblichen sowie der Schaffung einer Atmosphäre des Authentischen homologe Eigenschaften aufgezeigt. Während die Wandlung der Rüstkammer Dresden in einen Ort der Verhandlung über die Bedeutung der enthaltenen Waffen im Zuge der Verlagerung in das Residenzschloss offenbleibt, kann für die Rüstkammer Emden erstmals in ihrer Geschichte der Versuch erkannt werden, die Waffen abseits kunsthandwerklicher oder waffentechnischer Aspekte zu kontextualisieren. Die Inszenierungsformen der beiden Institutionen weisen große Unterschiede auf, doch bei beiden hat sich zum einen die Anordnung der Exponate im Raum und zum anderen der Raum selbst als wichtiger Faktor der Bedeutungsbildung herausgestellt.

Die Analyse der Sonderausstellungen lässt eine Abkehr von konventionellen oder traditionellen Präsentationsmodi von Offensiv- und Defensivwaffen erkennen. Experimentelle Waffeninstallationen, die den Besucher emotional affizieren oder den Sehgewohnheiten widersprechende Arrangements werden bevorzugt. Von besonderem Interesse ist die Erkenntnis, dass sowohl durch die beigegebenen Texte, aber auch durch die Inszenierung die Dingbedeutsamkeit beeinflusst werden kann. Somit wandelt sich nicht allein die Darstellung der Weltkriege, sondern auch die

Darstellung frühneuzeitlicher Konflikte in Sonderausstellungen. Technische und kunsthandwerkliche Aspekte haben immer noch ihren Platz in den Ausstellungen, der Sex Appeal der Offensiv- und Defensivwaffen wird jedoch nicht verborgen. Gleichzeitig wird auch das Bedrohungs- und Gewaltpotential der Militaria thematisiert.

Der Stellenwert und die Bedeutung von Offensiv- und Defensivwaffen der Frühen Neuzeit im kollektiven Gedächtnis unserer Kultur konnte im Rahmen dieser Arbeit nur ausschnittsweise porträtiert werden. Für eine Beantwortung dieser Frage müssten ebenfalls andere Medien miteinbezogen werden. In einem musealen Kontext zeigen die Offensiv- und Defensivwaffen die Tendenz, an Ereignisse, die für die regionale Identität oder auch nationale Identität wichtig erscheinen, zu erinnern und Zeugnis einstiger historischer Größe und Macht abzugeben. Diese Funktion haben Waffen aus der Periode der beiden Weltkriege in weit geringerem Maße inne oder sie dienen im Gegenteil zur Abschreckung und als Zeichen der Gewalt und Zerstörung.

Insofern innovative Ansätze Offensiv- und Defensivwaffen der Frühen Neuzeit auszustellen in zukünftige Präsentationen einfließen und die Präsentation frühneuzeitlicher Konflikte auch einer Metamorphose unterzogen wird, könnten sich Rüstkammern zu einem Raum entwickeln, der eine Verhandlung über die Bedeutung der enthaltenen Militaria ohne Belastung durch die Geschehnisse des Ersten und Zweiten Weltkrieges ermöglicht und den Menschen als ihren Schöpfer und Benutzer in den Mittelpunkt rückt.

Die Ergebnisse dieser Arbeit könnten als Grundlage für weitere Analysen ähnlicher Institutionen oder für eine umfangreichere Beschäftigung mit der Institution Rüstkammer dienen. Eine solche Studie könnte Rüstkammern auf einer internationalen Ebene vergleichen und prüfen, ob die formulierten Ergebnisse allgemeine Gültigkeit besitzen und auch in ausländischen Institutionen ein Paradigmenwechsel zu erkennen ist.

#### IV. Quellen- und Literaturverzeichnis

##### Ausstellungen

Ostfriesisches Landesmuseum, Emden: Rüstkammer Emden, Dauerausstellung. 2005 – heute.

Schweizerisches Landesmuseum, Zürich: Waffen werfen Schatten, Sonderausstellung. 2003.

Staatliche Kunstsammlungen, Dresden: Rüstkammer, Dauerausstellung. 1992-heute.

Museum Tinguely, Basel: Rüstung & Robe, Sonderausstellung. 13.05.-30.08.2009.

##### Konzeptpapiere

Sämtliche Unterlagen liegen bei den Museen vor und wurden dort eingesehen. Ostfriesisches Landesmuseum Emden: Konzeptionsskizze Waffenpräsentation in der Schausammlung.

Ostfriesisches Landesmuseum Emden & Wolfgang Jahn: Konzeptionsskizze für Einführung RK Genesis der RK. Stand 29.04.2004.

Ostfriesisches Landesmuseum Emden, Museum am Delft: Drehbuch zur Ausstellungsplanung 2004. 5.1 Rüstkammer.

##### Interviews

Sämtliche Interviews wurden vom Verfasser geführt. Wenn nicht anders angegeben wurden die Gespräche schriftlich protokolliert.

Jutta Charlotte von Bloh (wissenschaftliche Mitarbeiterin Rüstkammer Dresden), Interview mit dem Autor, 02.03.2010.

Dr. Wolfgang Jahn (Kommissarischer Direktor Ostfriesisches Landesmuseum Emden), Interview mit dem Autor, 19.01.2010.

Dr. Gorch Pieken (Planungsstab Neukonzeption Militärhistorisches Museum der Bundeswehr Dresden), Interview mit dem Autor, 01.03.2010.

##### Zeitungsartikel

Grimm, Birgit: Eine Krone für den Leuchtturm der Bundeswehr. In: Sächsische Zeitung, 7.10.2008.

Grimm, Birgit: Ein Pfeil weist auf die Stadt – Libeskind und Merz verwandeln das Militärhistorische Museum der Bundeswehr. In: Sächsische Zeitung, 09.08.2003.

Hannusch, Heidrun: Revolutionär beim Militär. Dresdner Bundeswehrmuseum wird Kulturgeschichte der Gewalt präsentieren. In: Dresdner Neuste Nachrichten, 08.06.2007.

Kettwig, Lisa: Emders Brautpaar: Gut gerüstet in die Ehe. In: Ostfriesenzeitung, 12.09.2009. <http://www.oz-online.de/index.php?id=542&did=20034> (20.04.2010).

Kimmel, Karlheinz: Waterloo. Zähne vom Schlachtfeld. Was das Militärhistorische Museum der Bundeswehr alles zu bieten hat. In: Die ZahnarztWoche, H. 46, 2007, S. 40.

##### Filme

A Knight's Tale, Regie: Brian Helgeland, Drehbuch: Brian Helgeland, Produktion: Columbia TriStar Entertainment, 2001.

## Primärliteratur

- Sturm, Leonhard Christoph: *Architectura civili-militaris, oder vollständige Anweisung, Stadt-Thore, Brucken, Zeug-Häuser, Casematten und andere Souterrains der Wälle, Casernen, Baraquen, Corps de Gardes, und Proviant-Häuser* behörig anzugeben. Worinnen Theils was Goldmann in seinem vierdten Buch davon geschrieben, erkläret und vollständiger außgeführt, Theils was er davon nicht berühret, hinzugethan; Bey Gelegenheit aber die Außtheilung des Bäurischen Wercks oder der Bossagen an den Bogen-Stellungen, wie auch der vielfachen Treppen deutlich angewiesen wird. Augspurg 1719.
- Uffenbach, Zacharias Conrad von: *Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland*. Zweyter Band. Ulm & Memmingen 1753.

## Sekundärliteratur

- Armanski, Gerhard: *Der gemeine Unfrieden der Kultur. Geschichte der Gewalt in Europa*. In: Anne-Marie Schlösser & Alf Gerlach (Hg.): *Gewalt und Zivilisation. Erklärungsversuche und Deutungen*. Gießen 2002, S. 467-480.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kollektiven Gedächtnisses*. München 1999.
- Assmann, Jan: *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*. In: Jan Assmann & Tonio Hölscher (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a. M. 1988, S. 9-19.
- Bal, Mieke: *Einleitung: Affekt als kulturelle Kraft*. In: Antje Krause-Wahl, Heike Oehlschlägel & Serjoscha Wiemer (Hg.): *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Mit einer Einleitung von Mieke Bal. Bielefeld 2006, S. 7-19.
- Bal, Mieke: *Double Exposures: the subject of cultural analysis*. New York 1996.
- Bäumel, Jutta: *Rüstkammer. Führer durch die ständige Ausstellung im Semperbau*. München & Berlin 2004.
- Bäumel, Jutta: »so vil Dings zu sehen«. *Die Dresdner Rüstkammer als Festausstatter*. In: Claudia Schnitzer & Petra Hölscher (Hg.): *Eine gute Figur machen. Kostüm und Fest am Dresdner Hof*. [Dieses Buch entstand anlässlich der Ausstellung des Kupferstich-Kabinetts Dresden vom 10. September bis 3. Dezember 2000 im Dresdner Schloß]. Amsterdam & Dresden (Publikation anlässlich der Ausstellung des Kupferstich-Kabinetts Dresden vom 10. September bis 3. Dezember 2000 im Dresdner Schloss) 2000, S. 38-45.
- Bäumel, Jutta: *Die polnische Krönungsfigur Augusts II., des Starken, in der Dresdner Rüstkammer*. In: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: Berichte, Beiträge*, Bd. 27, 1998/99, S. 49-68.
- Baur, Joachim: *Museumsanalyse. Zur Einführung*. In: Joachim Baur (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2010, S. 7-14.
- Baur, Stefan: *Historie in Computerspielen. »Anno 1602 – Erschaffung einer neuen Welt«* In: *WerkstattGeschichte: Populäres Wissen*, H. 23, 1999, S. 83-91.
- Beaufort-Spontin, Christian: *Die Rüstung als Robe*. In: *Museum Tinguely* (Hg.): *Rüstung und Robe*. Heidelberg 2009, S. 123-139.
- Becker, Judith: *Gemeindeordnung und Kirchengründung. Johannes a Lasco's Kirchenordnung für London (1555) und die reformierte Konfessionsbildung*. Leiden 2007.
- Beil, Christine: *Der ausgestellte Krieg. Präsentationen des Ersten Weltkriegs 1914-1939*. Tübingen 2004.

- Beil, Christine: »Musealisierte Gewalt«. Einige Gedanken über Präsentationsweisen von Krieg und Gewalt in Ausstellungen. In: *Museumskunde*, Bd. 68, H. 1, 2003, S. 7-17.
- Benjamin, Walter: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a. M. 2. Aufl. 1980.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M. 1969.
- Boeheim, Wendelin: *Handbuch der Waffenkunde. Das Waffenwesen in seiner historischen Entwicklung vom Beginn des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Leipzig 1890.
- Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*. München 2006.
- Böhme, Gernot: *Atmosphären. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a. M. 1995.
- Buschmann, Heike: *Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse*: In: Joachim Baur (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2010, S. 149-169.
- De Certeau, Michel: *The practice of Everyday Life*. Berkeley 1984.
- Deeters, Walter: «Was geschah am 18. März 1595 in Emden?» In: Hajo van Lengen (Hg.): *Die „Emder Revolution“ von 1595. Kolloquium der Ostfriesland-Stiftung am 17. März 1995 zu Emden*. Aurich 1995, S. 9-16.
- Eichhorn, Helmut: *Für den interessierten Besucher der Sammlungen des Ostfriesischen Landesmuseums und der Emder Rüstkammer im Rathaus am Delft, Emden*. Emden 1987.
- Erichsen, Johannes: *Politik versus Technik. Ausstellungen am historischen Ort in Höchstädt und Peenemünde*. In: *Sächsische Landesstelle für Museumswesen des Freistaates Sachsen (Hg.): Militärgeschichte im Museum*. 15. Internationale Fachtagung bayerischer, böhmischer und sächsischer Museumsfachleute 15. bis 17. Oktober 2006. Chemnitz 2008, S. 96-107.
- Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Weimar & Stuttgart 2005.
- Essegern, Ute: *Fürstinnen am kursächsischen Hof. Lebenskonzepte und Lebensläufe zwischen Familie, Hof und Politik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Hedwig von Dänemark, Sibylla Elisabeth von Württemberg und Magdalena Sibylla von Preußen*. Leipzig 2007.
- Etzersdorfer, Irene: *Krieg. Eine Einführung in die Theorien bewaffneter Konflikte*. Wien [u. a.] 2007.
- Evert, Urte: „Gute Sach stärkt den Mann.“ Sachkundliche Überlegungen zu symbolischen Funktionen der frühneuzeitlichen Militärwaffen. In: *Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit*, 13. Jg., H. 1, 2009, S. 50-74.
- Evert, Urte: *Die Eisenbraut. Symbolische Funktionen der soldatischen Waffe. (Dissertationsprojekt, Universität Münster)*. In: *Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit*, 11. Jg, H. 2, 2007, S. 145-150.
- Faulstich, Werner u. a.: *Bildanalysen: Gemälde, Fotos, Werbebilder*. Bardowick 2009.
- Fayet, Roger: „Ob ich nun spreche oder schweige.“ Wie das Museum seine Dinge mit Bedeutung versieht. In: Roger Fayet (Hg.): *Im Land der Dinge. Museologische Erkundungen*. Baden 2005, S. 11-32.
- Felfe, Robert & Angelika Lozar (Hg): *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*. Berlin 2006.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M. 2004.
- Forster, Edward Morgan: *Ansichten des Romans*. Frankfurt a. M. 1962.
- Franke, Birgit: *Jagd und landesherrliche Domäne. Bilder höfischer Repräsentation im Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. In: Wolfram Martini (Hg.): *Die Jagd der Eliten in den Erinnerungskulturen von der Antike bis in die Frühe Neuzeit*. Göttingen 2000, S. 189-218.
- Franke, Ursula: s. v. Schönheit. In: *Wolfhart Henckmann & Konrad Lotter (Hg.): Lexikon der Ästhetik*. München 2004, S. 328-334.

- Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt 5. Aufl. 1997.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. München 1994.
- Graf, Klaus: Fürstliche Erinnerungskultur. Eine Skizze zum neuen Modell des Gedenkens in Deutschland im 15. und 16. Jahrhundert. In: Chantal Grell, Werner Paravicini & Jürgen Voss (Hg.): Les princes et l'histoire du XIVe au XVIIIe siècle. Bonn 1998, S. 1-11.
- Hauer, Gerlinde, Roswitha Muttenthaler, Anna Schober & Regina Wonisch: Das inszenierte Geschlecht: Feministische Strategien im Museum. Wien [u. a.] 1997.
- Held, Wieland: 1547 – Die Schlacht bei Mühlberg/Elbe. Entscheidung auf dem Wege zum albertinischen Kurfürstentum Sachsen. Beucha 1997.
- Heller, Martin: Lanzengewitter schlägt Handyparade. In: Hochparterre, 16. Jg., H. 11, 2003, S. 24-26.
- Heres, Gerald: Zur Aufstellung der Dresdener Rüstkammer im 18. Jahrhundert. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: Berichte, Beiträge, Bd. 16, 1987, S. 71-73.
- Heumann Gurian, Elaine: What Is the Object of This Exercise? A Meandering Exploration of the Many Meanings of Objects in Museums. In: Daedalus, 128. Jg, H. 3, 1999, S. 163-183.
- Hiller, Marlene: Kann man Krieg ausstellen? In: Museum der Arbeit (Hg.): Europa im Zeitalter des Industrialismus. Zur »Geschichte von unten« im europäischen Vergleich. Beiträge zur gleichnamigen wissenschaftlichen Tagung im Dezember 1990. Hamburg 1993, S. 229-237.
- Historisches Museum Dresden (Hg.): Turnierspiele im Alten Stallhof zu Dresden: Sommer 1936; zur Feier des 350jährigen Bestehens des Stallhofes und der Rüstkammer im Johanneum/veranstaltet vom Staatl. Historischen Museum. Dresden 1936.
- Hoberman, Ruth: In Quest of a Museal Aura: Turn of the Century Narratives about Museum-Displayed Objects. In: Victorian Literature and Culture, 31. Jg., H. 2, 2003, S. 467-482.
- Huntebrinker, Jan Willem & Ulrike Ludwig: Militär und materielle Kultur in der Frühen Neuzeit. Einführung. In: Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit, 13. Jg, H. 1, 2009, S. 7-15.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München 4. Aufl. 1994.
- Jahn, Wolfgang: Geschichte und Sammlungsbestände der Rüstkammer Emden. In: Sächsische Landesstelle für Museumswesen des Freistaates Sachsen (Hg.): Militärgeschichte im Museum. 15. Internationale Fachtagung bayerischer, böhmischer und sächsischer Museumsfachleute. 15. bis 17. Oktober 2006. Chemnitz 2008, S. 174-181.
- Janeke, Kristiane: „Nicht gelehrter sollen die Besucher eine Ausstellung verlassen, sondern gewitzter“. Historiker zwischen Theorie und Praxis. In: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History (Online-Ausgabe), 4. Jg., H. 1/2, 2007. <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Janeke-2-2007> (20.04.2010).
- Janssen, Heiko Ebbel: Gräfin Anna von Ostfriesland – eine hochadelige Frau der späten Reformationszeit (1540/42 – 1575). Ein Beitrag zu den Anfängen der reformierten Konfessionalisierung im Reich. Münster 1998.
- Kallinich, Joachim: Kriegsdarstellungen in Technik- und Heeresmuseen. In: Museumskunde, Bd. 53, H. 1, 1988, S. 26-35.
- Kavanagh, Gaynor: Museums as Memorial: the origins of the Imperial War Museum. In: Journal of Contemporary History, 23. Jg., H. 1, 1988, S. 77-97.
- Klee, Franz Josef: Die Schlacht bei Jemgum (1568) und ihre Vorgeschichte. In: Ostfriesland-Journal, H. 7, 1991, S. 17-19.

- Korff, Gottfried: Objekt und Information im Widerstreit. Die neue Debatte um das Geschichtsmuseum. In: Gottfried Korff (Hg.): Museumsdinge. Deponieren – exponieren. Köln [u. a.] 2. Aufl. 2007a, S. 113-125.
- Korff, Gottfried: Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum. In: Gottfried Korff (Hg.): Museumsdinge. Deponieren – exponieren. Köln [u. a.] 2. Aufl. 2007b, S. 167-178.
- Kretzschmalr, Ulrike: Vom Arsenal zum Museum. In: Ulrike Kretzschmalr (Hg.): Das Berliner Zeughaus. München 2006, S. 42-71.
- Kühne, Thomas & Benjamin Ziemann: Militärgeschichte in der Erweiterung. Konjunkturen, Interpretationen, Konzepte. In: Thomas Kühne & Benjamin Ziemann (Hg.): Was ist Militärgeschichte? Paderborn [u. a.] 2000, S. 9-48.
- Lepetit, Mathieu: Die Türken vor Wien. In: Étienne François & Hagen Schulze (Hg.) Deutsche Erinnerungsorte. Band I. München 2001, S. 391-406.
- Lewerken, Heinz-Werner: Die Dresdner Rüstkammer im Neuen Stall. In: Dirk Syndram & Antje Scherner (Hg.): In fürstlichem Glanz. Der Dresdner Hof um 1600. Mailand (Ausstellungskatalog zur Ausstellung „Pracht und Macht. Der Dresdner Hof um 1600, 10. Juni 2004 - 26. September 2004, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg) 2004, S. 70-79.
- Lewerken, Heinz-Werner: Zur Geschichte der Dresdner Gewehrgalerie. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Bd. 27, 1998/99, S. 93-98.
- Lieber, Elfriede: Verzeichnis der Inventare der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 1568-1945. Dresden 1979.
- Lipp Anne: Diskurs und Praxis: Militärgeschichte als Kulturgeschichte. In: Thomas Kühne & Benjamin Ziemann (Hg.): Was ist Militärgeschichte? Paderborn [u. a.] 2000, S. 211-228.
- Lotter, Konrad: s. v. Hässliche, das. In: Wolfhart Henckmann & Konrad Lotter (Hg.): Lexikon der Ästhetik. München 2004, 151-153.
- Magnaguagno, Guido: Vorwort. In: Museum Tinguely (Hg.): Rüstung und Robe. Heidelberg 2009, S. 17-25.
- Martinez, Matias & Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München 1999.
- Maurer, Golo: „Heiligkeit und Friedlichkeit machen keine Bilder“. Gedanken über das Verhältnis von Gewalt und Kunst. In: Cord Arendes & Jörg Peltzer (Hg.): Krieg. Vergleichende Perspektiven aus Kunst, Musik und Geschichte. Heidelberg 2007, S. 157-186.
- Meyer, Jörg, Michael Schultze, Dietmar Fricke & Britta Krause: Einleitung: Gewalt – welche Gewalt? Zur Aktualität eines unscharfen Begriffs. In: Jörg Meyer, Michael Schultze, Dietmar Fricke & Britta Krause: (Hg.): Diskurse der Gewalt – Gewalt der Diskurse. Frankfurt a. M. 2005, S. 9-18.
- Michaud, Eric: »Das Triadische Ballett« zwischen Krieg und Technik. In: Museum Tinguely (Hg.): Rüstung und Robe. Heidelberg 2009, S. 189-199.
- Minges, Klaus: Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung. Münster 1998.
- Müller, Achatz von: Die Verwandlung der Zeit in Zeit in der Zeit. Das Geheimnis des Mittelalterfilms. In: Museum Tinguely (Hg.): Rüstung und Robe. Heidelberg 2009, S. 239-245.
- Mulzer-Grasse, Renate: Musealisierung des Krieges? In: Wolfgang Zacharias (Hg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung. Essen 1990, S. 261-267.
- Münzberger, Esther: Der neue Stall- und Harnischkammerbau in Dresden 1586. In: Dresdener Kunstblätter, 53. Jg, H. 1, 2009, S. 6-14.
- Museum Tinguely (Hg.): Rüstung und Robe. Heidelberg 2009.
- Muttenthaler, Roswitha & Regina Wonisch: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld 2006.

- Neumann, Hartwig: Das Zeughaus. Die Entwicklung eines Bautyps von der spätmittelalterlichen Rüstkammer zum Arsenal im deutschsprachigen Bereich vom XV. bis XIX. Jahrhundert. Teil I: Textband. Bonn 1992.
- Neumann, Hartwig: Das Zeughaus. Die Entwicklung eines Bautyps von der spätmittelalterlichen Rüstkammer zum Arsenal im deutschsprachigen Bereich vom XV. Bis XIX. Jahrhundert. Teil II: Bildband. Koblenz 1991.
- Niven, Bill & Chloe Paver (Hg.): Memorialization in Germany since 1945. Basingstoke 2010.
- Nora, Pierre: Wie lässt sich heute eine Geschichte Frankreichs schreiben? In: Pierre Nora (Hg.): Erinnerungsorte Frankreichs. München 2005, S. 15-23.
- O'Doherty, Brian: Inside the White Cube. The ideology of the gallery space. Santa Monica [u. a.] 1986.
- Offe, Sabine: Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich. Berlin & Wien 2000.
- Ostfriesisches Landesmuseum Emden (Hg.): Ostfriesisches Landesmuseum Emden. Altes Rathaus in neuem Gewand. Emden 2007.
- Pazzini, Karl-Josef: Tod im Museum. Über eine gewisse Nähe von Pädagogik, Museum und Tod. In: Wolfgang Zacharias (Hg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung. Essen 1990, S. 83- 98.
- Pfeifer, Wolfgang: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Band 1: A-G. Berlin 1989a.
- Pfeifer, Wolfgang: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Band 3: Q-Z. Berlin 1989b.
- Pieken, Gorch: Inhalt und Raum. Neukonzeption und Neubau des Militärhistorischen Museums der Bundeswehr in Dresden. In: Sächsische Landesstelle für Museumswesen des Freistaates Sachsen (Hg.): Militärgeschichte im Museum. 15. Internationale Fachtagung bayerischer, böhmischer und sächsischer Museumsfachleute 15. bis 17. Oktober 2006. Chemnitz 2008, S. 36-54.
- Plümecke, Tino: Gewalt als biowissenschaftlicher Diskurs. In: Michael Schultze, Jörg Meyer, Britta Krause & Dietmar Fricke (Hg.): Diskurse der Gewalt – Gewalt der Diskurse. Frankfurt a. M. 2005, S. 165-177.
- Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1988.
- Potier, Othmar: Inventar der Rüstkammer der Stadt Emden/aufgenommen und bearb. im Jahre 1901 von Othmar Potier. Emden 1903a.
- Potier, Othmar: Vorwort. In: Magistrat der Stadt Emden (Hg.): Führer durch die Rüstkammer der Stadt Emden bearbeitet von Dr. Othmar Baron Potier. Emden 1903b, XXII-XXIV.
- Ramharter, Johannes: Venus in der Schmiede des Vulkans. Der Harnisch zwischen Funktionalität und Mode. In: Museum Tinguely (Hg.): Rüstung und Robe. Heidelberg 2009, S. 61-101.
- Rauchensteiner, Manfred: Das Heergeschichtliche Museum in Wien. In: Hans-Martin Hinz (Hg.): Der Krieg und seine Museen. Frankfurt a. M. & New York 1997, S. 57-72.
- Rogg, Matthias: Landsknechte und Reisläufer. Bilder vom Soldaten. Ein Stand der Kunst des 16. Jahrhunderts. Paderborn [u. a.] 2002
- Sächsische Landesstelle für Museumswesen des Freistaates Sachsen (Hg.): Militärgeschichte im Museum. 15. Internationale Fachtagung bayerischer, böhmischer und sächsischer Museumsfachleute 15. bis 17. Oktober 2006. Chemnitz 2008.
- Schaal, Dieter: Die Leibwaffen der Kurfürstin Maria Antonia: aus dem Historischen Museum, Dresden. In: Kunst und Antiquitäten, H. 10, 1992, S. 51-55.
- Schaal, Dieter: Die Rüstkammer des Kurfürsten. In: Dresdner Hefte, H. 9, 1986, S. 33-40.

- Schaal, Hans Dieter: 13 Dinge: Form, Funktion, Bedeutung. In: Gottfried Korff (Hg.): Museumsdinge. Deponieren – exponieren. Köln [u. a.] 2. Aufl. 2007, S. 283-297.
- Schilling, Heinz: Die »Emder Revolution« als europäisches Ereignis. In: Hajo van Lengen (Hg.): Die „Emder Revolution“ von 1595. Kolloquium der Ostfriesland-Stiftung am 17. März 1995 zu Emden. Aurich 1995, S. 113-136.
- Schmidt, Werner: Das Historische Museum heißt wieder Rüstkammer. In: Dresdner Kunstblätter, H. 1, 1993, S. 18-19.
- Schöbel, Johannes: Prunkwaffen. Waffen und Rüstungen aus dem historischen Museum Dresden. Stuttgart 1985, S. 7.
- Schöbel, Johannes: Ein Prunkharnisch. Der Herakles-Harnisch aus dem Historischen Museum der Staatlichen Kunstsammlung Dresden. Leipzig 1966.
- Scholze, Jana: Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung. Bielefeld 2004.
- Schuckelt, Holger: Türkische Cammer. Orientalische Pracht in der Rüstkammer Dresden. Berlin & München 2010.
- Schuckelt, Holger: Ein neues Ross für die Dresdner Rüstkammer. In: Dresdner Kunstblätter, H. 2, 2000, S. 52-57.
- Schweizerisches Landesmuseum Zürich (Hg.): Waffen werfen Schatten. Sonderausstellung in der Ruhmeshalle. Zürich 2003.
- Schwenk, Sigrid: Überlebensstrategie – höfische Lustbarkeit – verantwortungsbewusste Gestaltung der Umwelt. In: Bayerische Akademie der Wissenschaften (Hg.): Über die Jagd – Kulturelle Aspekte und aktuelle Funktionen. Rundgespräch am 15. April 2002. München 2002, S. 15-22.
- Schwenk, Sigrid: Das Töten im Zentrum des Jagens – Ein neuralgischer Punkt. In: Kurpfälzisches Museum Heidelberg (Hg.): »...sonst wird dich der Jäger holen!« Die Jagd: Vergnügen und Verderben. Heidelberg 1999, S. 191-206.
- Schwenk, Sigrid: Pfeil im Kopf. Jagdethik. In: Land Kärnten Kulturabteilung (Hg.): alles jagd... eine Kulturgeschichte. Kärntner Landesausstellung Ferlach. Klagenfurt 1997, S. 29-42.
- Seel, Martin: Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung. In: Birgit Recki & Lambert Wiesing (Hg.): Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik. München 1997, S. 17-38.
- Stadler, Christian: Krieg. Wien 2009.
- Syndram, Dirk: Die Zukunft der Vergangenheit. Rundgang durch das Residenzschloss. In: Dirk Syndram & Peter Ufer (Hg.): Die Rückkehr des Dresdner Schlosses. Dresden 2006, S. 228-243.
- Teplý, Karl: Der Kopf des Abaza Kör Hüseyin Pascha. Vom „umgehenden Türken“ und von anderem Zeughausspuk. In: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, Bd. 34, 1978, S. 165-179.
- Thiemeyer, Thomas: Die Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. Die beiden Weltkriege im Museum. Paderborn [u. a.] 2010.
- Toifl, Leopold: Das Grazer Zeughaus. In: Museum Tinguely (Hg.): Rüstung und Robe. Heidelberg 2009, S. 40-59.
- Ullmann, Konrad: Die schönsten Harnische in der Emden Rüstkammer. Ein Führer durch die Sammlung von Plattnerarbeiten in der Rüstkammer des Emden Rathauses. Emden 1968, S. 22.
- Van Lengen, Hajo (Hg.): Die „Emder Revolution“ von 1595. Kolloquium der Ostfriesland-Stiftung am 17. März 1995 zu Emden. Aurich 1995.
- Weber, Dietrich: Theorie der analytischen Erzählung. München 1975.
- Wertheimer, Jürgen: Ästhetik der Gewalt? In: Julia Dietrich & Uta Müller-Koch (Hg.): Ethik und Ästhetik der Gewalt. Paderborn 2006, S. 9-26.

Wette, Wolfram: Militärgeschichte zwischen Wissenschaft und Politik. In: Thomas Kühne & Benjamin Ziemann (Hg.): Was ist Militärgeschichte? Paderborn [u. a.] 2000, S. 49-72.

Williams, Paul Harvey: Memorial Museums. The global rush to commemorate atrocities. Oxford & New York 2007.

Winter, Jay & Emmanuel Sivan (Hg.): War and Remembrance in the Twentieth Century. Cambridge 1999.

Zwach, Eva: Deutsche und englische Militärmuseen im 20. Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Analyse des gesellschaftlichen Umgangs mit Krieg. Münster 1999.

#### Elektronische Quellen:

Amt für Militär und Zivilschutz Kanton Zürich: Zeughaus Zürich Retablierungsstelle LBA. <http://www.amz.zh.ch/www/militaer/html/zeughaus.cfm> (20.04.2010).

Das Landeszeughaus in Graz. O. A. d. O. u. D. <http://www.zeughaus.at/> (20.04.2010).

Holzer Kobler Architekturen: Projekte/Ausstellungen/Waffen werfen Schatten. O. A. d. O. u. D. <http://www.holzerkobler.ch/> (29.03.2010).

Iglhaut+Partner: Profil. O. A. d. O. u. D. <http://www.iglhaut-partner.de/profil.htm> (14. April 2010).

Militärhistorisches Museum der Bundeswehr: Leitgedanken der Neugestaltung, 4 Im Mittelpunkt steht der Mensch. O. A. d. O. u. D. [http://www.militaerhistorisches-museum.bundeswehr.de/portal/ahmh/neugesta/kern?yw\\_contentURL=/o1DBo4o6o0o0o0o1/W2745GU5837INFODE/content.jsp](http://www.militaerhistorisches-museum.bundeswehr.de/portal/ahmh/neugesta/kern?yw_contentURL=/o1DBo4o6o0o0o0o1/W2745GU5837INFODE/content.jsp) (18.04.2010).

Musée de l'Armée, ATHENA: Programme de modernisation. O. A. d. O. u. D. <http://www.invalides.org/pages/athena.html> (04.02.2010).

Museum Altes Zeughaus Solothurn. O. A. d. O. u. D. <<http://www.alteszeughaus.ch/>> (20.04.2010).

Ostfriesisches Landesmuseum Emden: Über uns. Leitbild. O. A. d. O. u. D. <<http://www.landmuseum-emden.de/64-o-53>> (abgerufen: 04.02.2010).

PeterKulka: Architektur, Projekte, Typologisch, Kulturbauten, Residenzschloss Ausstellung. O. A. d. O. u. D. <http://www.peterkulka.de/likecms/likecms.php?site=site.html&dir=&nav=-1&p=1&ptypo=1&pid=36> (25.04.2010).

Raths, Ralf: Tagungsbericht "Die Waffe als militärisches Instrument und Symbol". 25.10.2007-27.10.2007, Berlin. In: H-Soz-u-Kult, 09.02.2008. <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=1889> (20.04.2010).

Rischke, Janine: Tagungsbericht Militärische Erinnerungskulturen vom 14. bis zum 19. Jahrhundert. 10.09.2009-12.09.2009, Gießen. In: H-Soz-u-Kult, 21.11.2009. <http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-2860> (20.04.2010).

Sanierung Schweizerisches Landesmuseum. Architektur|Denkmalpflege|Ingenieurswesen|Gebäudetechnik|Logistik. Beilage zu: TEC21, Fachzeitschrift für Architektur, Ingenieurwesen und Umwelt, H. 49-50, 08.12.2008. Online verfügbar unter: [http://www.slmnet.ch/ci/ueberuns/01\\_geschichte/tec21.pdf](http://www.slmnet.ch/ci/ueberuns/01_geschichte/tec21.pdf) (29.03.2010).

Studio Daniel Libeskind: Projects, Military History Museum. O. A. d. O. u. D. <http://www.daniel-libeskind.com/projects/show-all/military-history-museum/> (25.04.2010).

Tack, Anja: Tagungsbericht „Krieg und Gewalt ausstellen“. 15.12.2008, Potsdam. In: H-Soz-u-Kult, 23.01.2009. <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=2492> (20.04.2010).

Anhang: Bildmaterial

<b>Abb. 1 A:</b>	Gewehrgalerie im ‚Langen Gang‘ mit den Armbrustständern und Vitrinen des 19. Jahrhunderts. Aufnahme vor 1934. Entnommen aus: Bäumel, Jutta: Rüstkammer. Führer durch die ständige Ausstellung im Semperbau. München - Berlin 2004, 17.	7	<b>Abb. 3 K:</b>	Ausstellung des HMD in der Osthalle des Semperbaus, Aufnahme vor 1988. Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek. Verwalter: SKDR. PURL: < <a href="http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html">http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html</a> > df_hauptkatalog_0034695.	13
<b>Abb. 1 B:</b>	Gewehrgalerie im ‚Langen Gang‘. Aufnahme vor 1935. Entnommen aus: Bäumel, Jutta: Rüstkammer. Führer durch die ständige Ausstellung im Semperbau. München - Berlin 2004, 18.	7	<b>Abb. 4 A:</b>	Turnierspiele im alten Stallhof zu Dresden 1936. Festlicher Aufzug. Vorn Türkengruppe, Mitte Galawagen (1775/85), hinten Hofchaise. (18. und 19. Jh.) Foto: SLUB / Deutsche Fotothek. Fotograf: Möbius, Walter. PURL: < <a href="http://www.deutschefotothek.de/obj32024955.html">http://www.deutschefotothek.de/obj32024955.html</a> > df_hauptkatalog_0054368.	13
<b>Abb. 2:</b>	Raumplan des Historischen Museums Dresden (HMD). Entnommen aus: Generaldirektion der königlichen Sammlungen (Hg.): Führer durch das Königliche Historische Museum zu Dresden. Dresden 1899, I.	8	<b>Abb. 4 B:</b>	Turnierspiele im alten Stallhof zu Dresden 1936. Auftritt zum Turnier. Gruppe der Ritterschaft. Foto: SLUB / Deutsche Fotothek. Fotograf: Möbius, Walter. PURL: < <a href="http://www.deutschefotothek.de/obj32024955.html">http://www.deutschefotothek.de/obj32024955.html</a> > df_hauptkatalog_0054360.	14
<b>Abb. 3 A:</b>	Ausstellung des HMD im Stallgebäude, Aufnahme 1900: Harnisch- und Waffenarrangements. Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek. Verwalter: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Rüstkammer (SKDR). PURL: < <a href="http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html">http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html</a> > df_hauptkatalog_0053364.	8	<b>Abb. 5:</b>	Ausstellung des HMD in der Osthalle des Semperbaus. Aufnahme zwischen 1964 und 1977. Foto: SLUB / Deutsche Fotothek. Fotograf: Peter, Richard sen. PURL: < <a href="http://www.deutschefotothek.de/obj88953430.html">http://www.deutschefotothek.de/obj88953430.html</a> > df_ps_0003265.	14
<b>Abb. 3 B:</b>	Ausstellung des HMD im Stallgebäude, Aufnahme 1900: Harnisch- und Waffenarrangements. Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek. Verwalter: SKDR. PURL: < <a href="http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html">http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html</a> > df_hauptkatalog_0097634.	9	<b>Abb. 6:</b>	Rüstkammer Dresden. Raumplan der aktuellen Ausstellung. In Anlehnung an: Bäumel, Jutta: Rüstkammer. Führer durch die ständige Ausstellung im Semperbau. München – Berlin 2004, 158-159.	15
<b>Abb. 3 C:</b>	Ausstellung des HMD im Stallgebäude, Aufnahme 1900: Inszenierung Turnierkämpfer. Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek. Verwalter: SKDR. PURL: < <a href="http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html">http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html</a> > df_hauptkatalog_0097635.	9	<b>Abb. 7 A:</b>	Rüstkammer Dresden: Mittelgang der Säulenhalle. Foto: Autor.	15
<b>Abb. 3 D:</b>	Ausstellung des HMD im Stallgebäude, Aufnahme 1900: Harnisch und Waffenarrangements. Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek. Verwalter: SKDR. PURL: < <a href="http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html">http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html</a> > df_hauptkatalog_0097636.	10	<b>Abb. 7 B:</b>	Rüstkammer Dresden: Kassenbereich. Foto: Autor.	16
<b>Abb. 3 E:</b>	Ausstellung des HMD im Stallgebäude, Aufnahme 1900: Inszenierung eines Harnischs auf Holzpferd und Rahmung eines Bildnisses durch Waffenarrangements. Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek. Verwalter: SKDR. PURL: < <a href="http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html">http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html</a> > df_hauptkatalog_0139956.	10	<b>Abb. 7 C:</b>	Rüstkammer Dresden: Eingangsbereich der Säulenhalle. Foto: Autor.	16
<b>Abb. 3 F:</b>	Ausstellung des HMD im Stallgebäude, Aufnahme 1900: Harnisch und Waffenarrangements. Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek. Verwalter: SKDR. PURL: < <a href="http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html">http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html</a> > df_hauptkatalog_0139963.	11	<b>Abb. 7 D:</b>	Rüstkammer Dresden: Vitrinenanordnung in einem der ‚Seitenschiffe‘ der Säulenhalle. Foto: Autor.	17
<b>Abb. 3 G:</b>	Ausstellung des HMD im Stallgebäude, Aufnahme 1900: Dynamische Inszenierung eines Trabharnischs sowie geometrische Anordnung von Waffen an der Raumwand. Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek. Verwalter: SKDR. PURL: < <a href="http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html">http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html</a> > df_hauptkatalog_0139966.	11	<b>Abb. 8 A:</b>	Rüstkammer Dresden, Mittelgang der Säulenhalle, Vitrine 10: Riefelharnisch. Foto: Autor.	17
<b>Abb. 3 H:</b>	Ausstellung des HMD in der Osthalle des Semperbaus, Aufnahme vor 1988. Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek. Verwalter: SKDR. PURL: < <a href="http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html">http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html</a> > df_hauptkatalog_0251972.	12	<b>Abb. 8 B:</b>	Rüstkammer Dresden, Mittelgang der Säulenhalle, Vitrine 9: Riefelharnisch. Foto: Autor.	18
<b>Abb. 3 I:</b>	Ausstellung des HMD in der Osthalle des Semperbaus, Aufnahme vor 1988: Historische Vitrinen und Harnischinszenierung auf Ständer. Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek. Verwalter: SKDR. PURL: < <a href="http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html">http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html</a> > df_hauptkatalog_0251973.	12	<b>Abb. 8 C:</b>	Rüstkammer Dresden, Mittelgang der Säulenhalle, Vitrine 32: Prunkharnisch. Foto: Autor.	18
<b>Abb. 3 J:</b>	Ausstellung des HMD in der Osthalle des Semperbaus, Aufnahme vor 1988: Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek. Verwalter: SKDR. PURL: < <a href="http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html">http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html</a> > df_hauptkatalog_0170745..	13	<b>Abb. 9:</b>	Rüstkammer Dresden, Vitrine 47: Prunkharnisch für Mann und Ross. Foto: Autor.	18

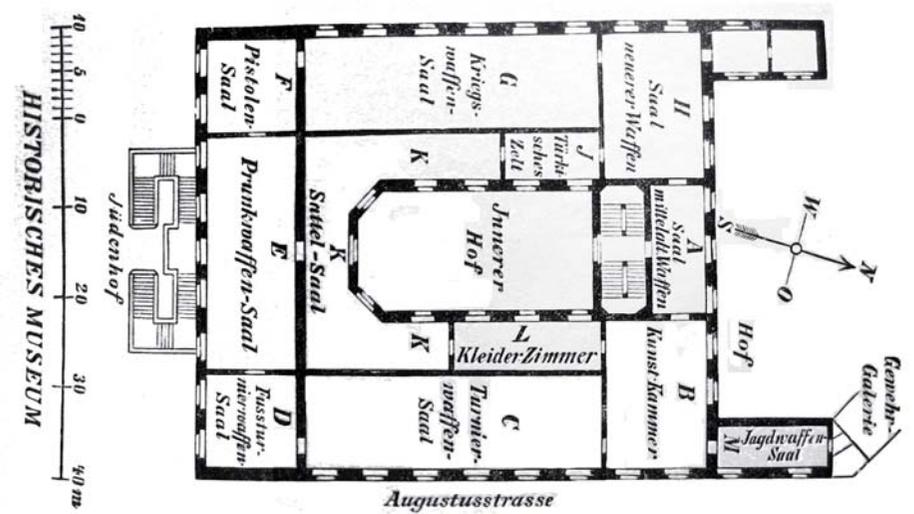
<b>Abb. 10:</b>	Rüstkammer Dresden, Podest 3: Knabenharnische. Foto: Autor.	19	<b>Abb. 18 A:</b>	Ansicht der Rüstkammer Emden 1962. Entnommen aus: Stadt Emden (Hg.): Rathavs Emden. Emden 1962.	25
<b>Abb. 11:</b>	Rüstkammer Dresden, Vitrine 16: Süddeutsche Schwerter und Dolche. Foto: Autor.	19	<b>Abb. 18 B:</b>	Ansicht der Rüstkammer Emden 1986. Entnommen aus: Eichhorn, Helmut: Für den interessierten Besucher der Sammlungen des Ostfriesischen Landesmuseums und der Emder Rüstkammer im Rathaus am Delft, Emden. Emden 1987, 76.	26
<b>Abb. 12:</b>	Rüstkammer Dresden, Vitrine 35: Dolche und Rapiere des Waffenfabrikanten Pere Juan Poch aus Barcelona. Foto: Autor.	20	<b>Abb. 18 C:</b>	Ansicht der Rüstkammer Emden Juli 2000. Quelle: beLocal GmbH. URL: < <a href="http://www.belocal.de/emden/sehenswertes/ostfriesisches_landesmuseum/seite_1,61,2,1794.html">http://www.belocal.de/emden/sehenswertes/ostfriesisches_landesmuseum/seite_1,61,2,1794.html</a> >. Fotograf: k. A. Mitglied der Redaktion beLocal.	26
<b>Abb. 13:</b>	Rüstkammer Dresden, Vitrine 22: Trabharnisch, Jagdwehr, Jagdarmbrust und weitere Offensivwaffen. Foto: Autor.	20	<b>Abb. 19:</b>	Raumvarianten der Rüstkammer Emden. Entnommen aus: Ostfriesisches Landesmuseum Emden (im Folgenden OLE), Internes Konzeptpapier: Rüstkammer var.1 u. 2, 5-6.	27
<b>Abb. 14:</b>	Rüstkammer Dresden, Ecksaal, Podest 4: Inszenierung einer Turniersituation. Foto: Autor.	21	<b>Abb. 20:</b>	Visualisierung der Rüstkammer Emden mit Wandprojektion. Entnommen aus: OLE. Internes Konzeptpapier: Iglhaut+Partner. Museum am Delft. Drehbuch zur Ausstellungsplanung 2004, 148-149.	28
<b>Abb. 15:</b>	Rüstkammer Dresden, Ecksaal: Turnierbild des Dresdner Hofmalers Heinrich Göding mit Anzogenrennen des Kurfürsten August 1544 in Merseburg. Foto: Autor.	21	<b>Abb. 21:</b>	Raumplan der aktuellen Ausstellung der Rüstkammer Emden. In Anlehnung an: OLE, Die Rüstkammer im Ostfriesischen Landesmuseum Emden. Die Neukonzeption der Sammlung, 18-19. Beschriftung und Nachbearbeitung durch den Autor.	29
<b>Abb. 16:</b>	Rüstkammer Dresden, Ecksaal, Podest 6: Fußturnierharnische. Foto: Autor.	22	<b>Abb. 22 A:</b>	Rüstkammer Emden: Eingangsbereich. Blickrichtung: Hauptraum. Foto: Autor.	29
<b>Abb. 17 A:</b>	„Blick in die Rüstkammer im früheren Zustande (Westfront).“ Entnommen aus: Magistrat der Stadt Emden (Hg.): Führer durch die Rüstkammer der Stadt Emden bearbeitet von Dr. Othmar Baron Potier. Emden 1903, XIII.	23	<b>Abb. 22 B:</b>	Rüstkammer Emden, Hauptraum: Stangenwaffendisplays. Foto: Autor.	30
<b>Abb. 17 B:</b>	Ansicht der Rüstkammer Emden nach der Neuordnung durch Potier. „Westfront (Südseite).“ Entnommen aus: Magistrat der Stadt Emden (Hg.): Führer durch die Rüstkammer der Stadt Emden bearbeitet von Dr. Othmar Baron Potier. Emden 1903, XVI.	23	<b>Abb. 22 C:</b>	Rüstkammer Emden: Hauptraum. Blickrichtung: Eingangsbereich. Foto: Autor.	30
<b>Abb. 17 C:</b>	Ansicht der Rüstkammer Emden nach der Neuordnung durch Potier. „Westfront (Nordseite).“ Entnommen aus: Magistrat der Stadt Emden (Hg.): Führer durch die Rüstkammer der Stadt Emden bearbeitet von Dr. Othmar Baron Potier. Emden 1903, XV.	24	<b>Abb. 22 D:</b>	Rüstkammer Emden, Hauptraum: Schutzwaffendisplays. Foto: Autor.	31
<b>Abb. 17 D:</b>	Ansicht der Rüstkammer Emden nach der Neuordnung durch Potier. „(Südwestecke).“ Entnommen aus: Magistrat der Stadt Emden (Hg.): Führer durch die Rüstkammer der Stadt Emden bearbeitet von Dr. Othmar Baron Potier. Emden 1903, XVII.	24	<b>Abb. 22 E:</b>	Rüstkammer Emden, Hauptraum: Serielle Präsentation von Schutzwaffen an den Raumwänden sowie in Gruppen in der Mitte des Hauptraums. Blickrichtung: Zugang zu derzeit leerstehendem Raum. Foto: Autor.	31
<b>Abb. 17 E:</b>	Ansicht der Rüstkammer Emden nach der Neuordnung durch Potier. „Ostwand (Nordseite) rechts vom Eingang.“ Entnommen aus: Magistrat der Stadt Emden (Hg.): Führer durch die Rüstkammer der Stadt Emden bearbeitet von Dr. Othmar Baron Potier. Emden 1903, XIV.	25	<b>Abb. 23 A:</b>	Rüstkammer Emden, Hauptraum, Raumnische: Vertiefungsthema ‚Letzte Zugänge‘. Sichtbare Exponate: Französischer Kürass und Perkussionsgewehr. Im Hintergrund photomechanisch vergrößerte Marken auf Gaze gedruckt. Foto: Autor.	32

<b>Abb. 23 B:</b>	Rüstkammer Emden, Hauptraum, Raumnische: Photomechanisch vergrößerte Waffendetails auf Gaze gedruckt. Foto und Collage: Autor.	32	<b>Abb. 33 A:</b>	Rüstkammer Emden, Themenbereich Jagdwaffen: Darstellung einer Entenjagd. Foto: Autor.	38
<b>Abb. 24:</b>	Rüstkammer Emden, Eingangsbereich: Degen, Schwerter und Säbel. Foto: Autor.	33	<b>Abb. 33 B:</b>	Rüstkammer Emden, Themenbereich Jagdwaffen: Darstellung einer Bärenhetze. Foto: Autor.	38
<b>Abb. 25:</b>	Rüstkammer Emden, Hauptraum, Raumnische: Vertiefungsthema „Schutz versus Beweglichkeit?“. Exponat: Trabharnisch. Gerhard Boldardus zugeschrieben. Foto: Autor.	33	<b>Abb. 34:</b>	Rüstkammer Emden, Hauptraum, Raumnische: Vitrine mit Schädel. Foto: Autor.	39
<b>Abb. 26:</b>	Rüstkammer Emden: ‚Mitmachausstellung‘. Foto: Autor.	34	<b>Abb. 35:</b>	Rüstkammer Emden, Hauptraum, Raumnische: Mit Waffe penetriertes Rückenteil eines Harnischs. Foto: Autor.	39
<b>Abb. 27 A:</b>	Rüstkammer Emden, ‚Mitmachausstellung‘: Zeitgenössische Darstellung eines Arquebusiers. Foto: Autor.	34	<b>Abb. 36:</b>	Rüstkammer Emden, Hauptraum, Raumnische: Osmanische Waffen. Foto: Autor.	40
<b>Abb. 27 B:</b>	Rüstkammer Emden, ‚Mitmachausstellung‘: Zeitgenössische Darstellung eines Arquebusiers. Foto: Autor.	34	<b>Abb. 37:</b>	Ausstellung ‚Rüstung und Robe‘: Hauptsaal der Ausstellung. Foto: Judith Schlosser.	40
<b>Abb. 28:</b>	Rüstkammer Emden, ‚Mitmachausstellung‘: Darstellung der Schlacht von Jemgum. Foto: Autor.	35	<b>Abb. 38:</b>	Ausstellung ‚Rüstung und Robe‘: Arrangement von Schutzwaffen in Kombination mit Werken Roberto Capuccis. Foto: Judith Schlosser.	41
<b>Abb. 29 A:</b>	Rüstkammer Emden, Eingangsbereich: Vitrine mit Sekundärliteratur über die Rüstkammer sowie von Potier angefertigten Klischees. Foto: Autor.	35	<b>Abb. 39:</b>	Ausstellung ‚Waffen werfen Schatten‘: Schematische Darstellung der Ausstellung. Foto: Holzer Kobler Architekturen.	41
<b>Abb. 29 B:</b>	Rüstkammer Emden, Eingangsbereich: Vitrine mit Sekundärliteratur über die Rüstkammer sowie von Potier angefertigten Klischees. Foto: Autor.	36	<b>Abb. 40:</b>	Ausstellung ‚Waffen werfen Schatten‘: Bereich Schutzwaffen. Foto: Holzer Kobler Architekturen.	42
<b>Abb. 30:</b>	Rüstkammer Emden: Themenbereich Jagdwaffen. Foto: Autor.	36	<b>Abb. 41:</b>	Ausstellung ‚Waffen werfen Schatten‘: Sphärisches Waffenarrangement. Foto: Holzer Kobler Architekturen.	42
<b>Abb. 31:</b>	Rüstkammer Emden, Themenbereich Jagdwaffen: Vitrine mit zwei Tschinken. Foto: Autor.	37	<b>Abb. 42:</b>	Ausstellung ‚Waffen werfen Schatten‘: Baldachin aus transluzentem Stoff. Foto: Holzer Kobler Architekturen.	43
<b>Abb. 32:</b>	Rüstkammer Emden, Themenbereich Jagdwaffen: Vitrine mit Radschloss und Reproduktionen von Waffenverzierungen. Foto: Autor.	37			



**Abb. 1 A:** Gewehrserie im ‚Langen Gang‘ mit den Armbrustständern und Vitrinen des 19. Jahrhunderts. Aufnahme vor 1934. Entnommen aus: Bäumel, Jutta: Rüstkammer. Führer durch die ständige Ausstellung im Semperbau. München - Berlin 2004, 17.

**Abb. 1 B:** Gewehrserie im ‚Langen Gang‘. Aufnahme vor 1935. Entnommen aus: Bäumel, Jutta: Rüstkammer. Führer durch die ständige Ausstellung im Semperbau. München - Berlin 2004, 18.



**Abb. 2:** Raumplan des Historischen Museums Dresden (im Folgenden HMD). Entnommen aus: Generaldirektion der königlichen Sammlungen (Hg.): Führer durch das Königliche Historische Museum zu Dresden. Dresden 1899, I.

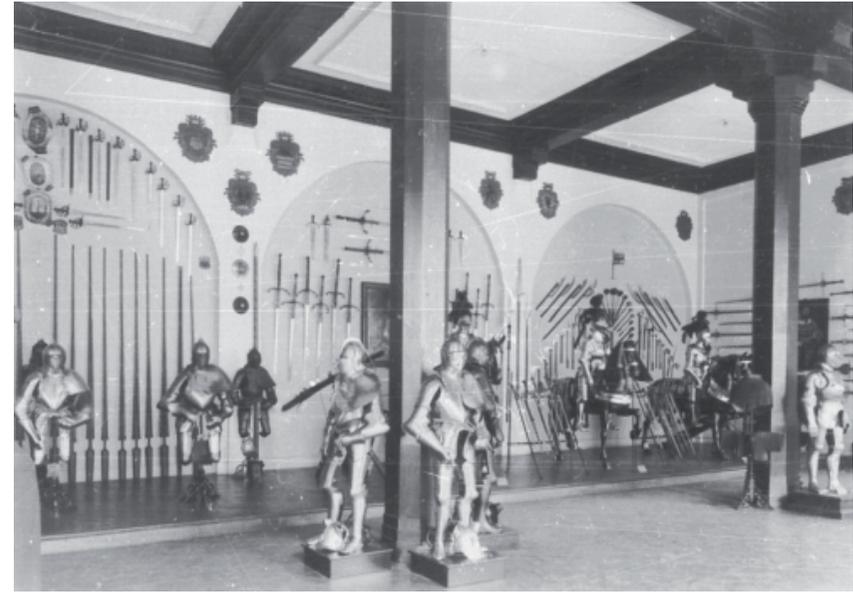
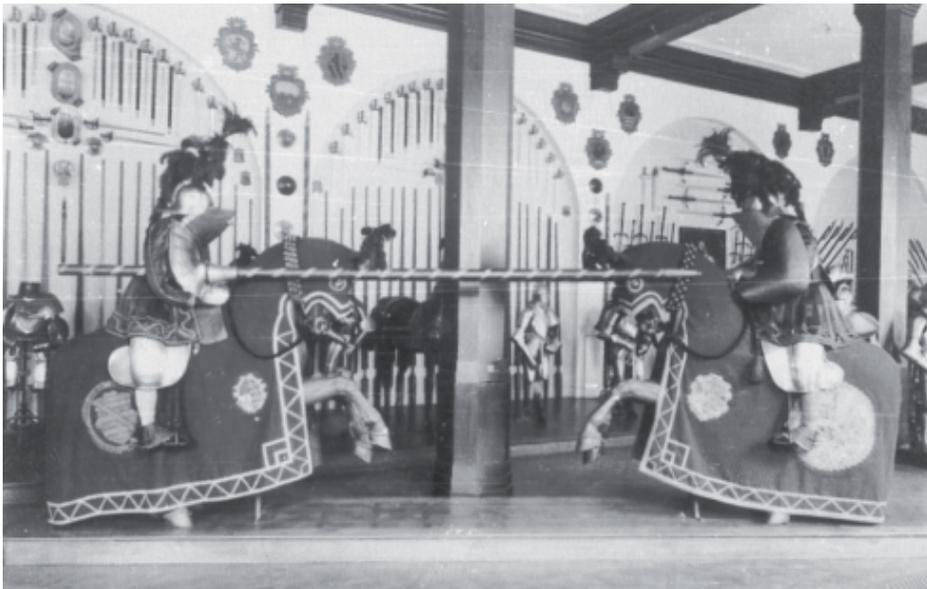
**Abb. 3 A:** Ausstellung des HMD im Stallgebäude, Aufnahme 1900: Harnisch- und Waffenarrangements. Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek. Verwalter: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Rüstkammer (im Folgenden SKDR). PURL: <<http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html>> df\_hauptkatalog\_0053364.





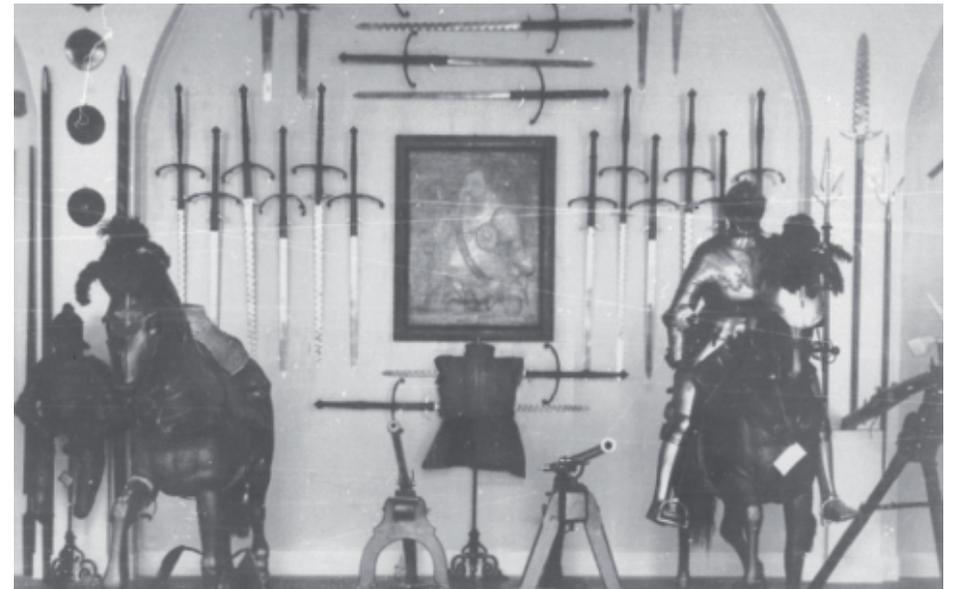
**Abb. 3 B:** Ausstellung des HMD im Stallgebäude, Aufnahme 1900: Harnisch- und Waffenarrangements. Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek. Verwalter: SKDR. PURL: < <http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html>> df\_hauptkatalog\_0097634.

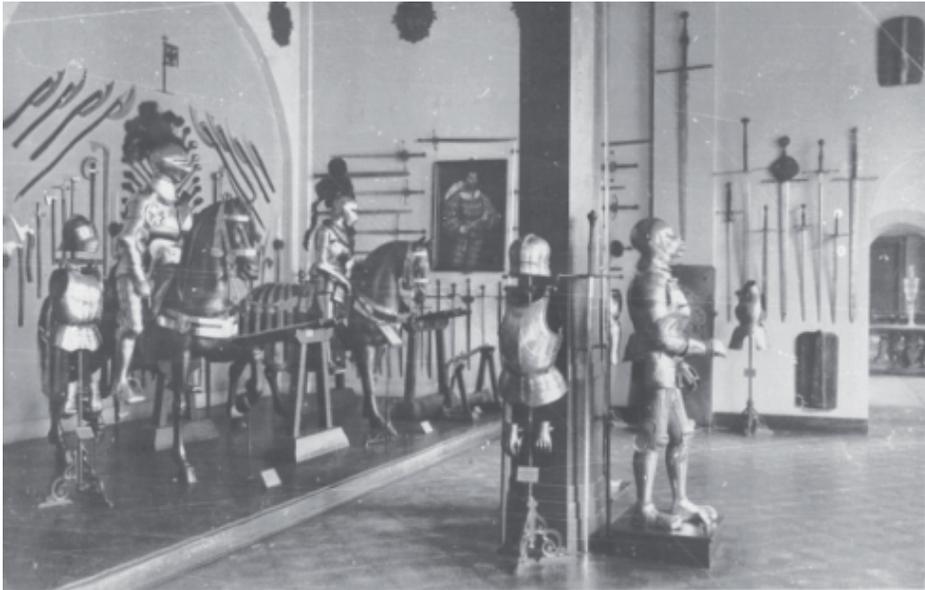
**Abb. 3 C:** Ausstellung des HMD im Stallgebäude, Aufnahme 1900: Inszenierung Turnierkämpfer. Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek. Verwalter: SKDR. PURL: < <http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html>> df\_hauptkatalog\_0097635.



**Abb. 3 D:** Ausstellung des HMD im Stallgebäude, Aufnahme 1900: Harnisch und Waffenarrangements. Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek. Verwalter: SKDR. PURL: < <http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html>> df\_hauptkatalog\_0097636.

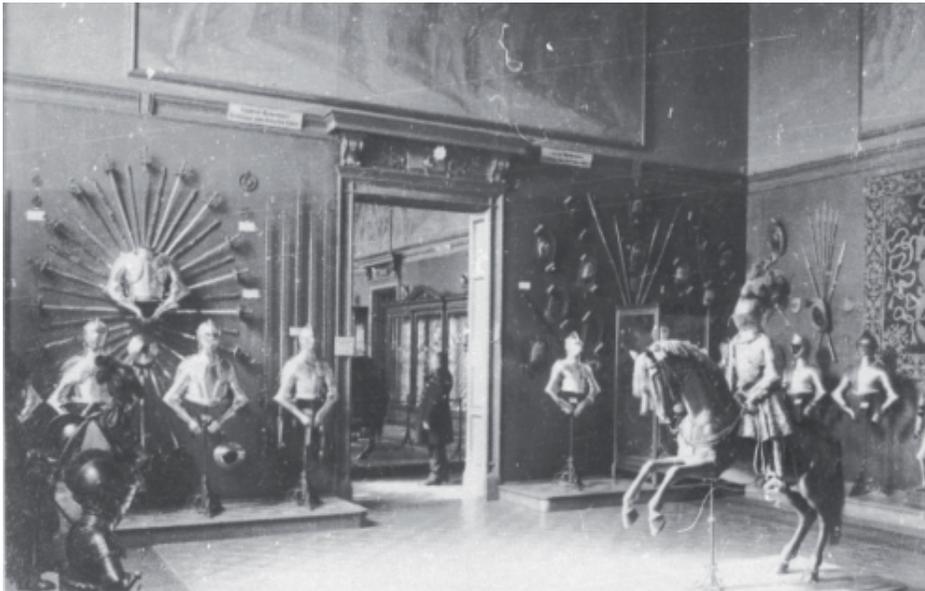
**Abb. 3 E:** Ausstellung des HMD im Stallgebäude, Aufnahme 1900: Inszenierung eines Harnischs auf Holzpferd und Rahmung eines Bildnisses durch Waffenarrangements. Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek. Verwalter: SKDR. PURL: < <http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html>> df\_hauptkatalog\_0139956.





**Abb. 3 F:** Ausstellung des HMD im Stallgebäude, Aufnahme 1900: Harnisch und Waffenarrangements. Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek. Verwalter: SKDR. PURL: < <http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html>> df\_hauptkatalog\_0139963.

**Abb. 3 G:** Ausstellung des HMD im Stallgebäude, Aufnahme 1900: Dynamische Inszenierung eines Trabharnischs sowie geometrische Anordnung von Waffen an der Raumwand. Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek. Verwalter: SKDR. PURL: < <http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html>> df\_hauptkatalog\_0139966.



**Abb. 3 H:** Ausstellung des HMD in der Osthalle des Semperbaus, Aufnahme vor 1988. Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek. Verwalter: SKDR. PURL: < <http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html>> df\_hauptkatalog\_0251972.

**Abb. 3 I:** Ausstellung des HMD in der Osthalle des Semperbaus, Aufnahme vor 1988: Historische Vitrinen und Harnischinszenierung auf Ständer. Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek. Verwalter: SKDR. PURL: < <http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html>> df\_hauptkatalog\_0251973.





**Abb. 3 J:** Ausstellung des HMD in der Osthalle des Semperbaus, Aufnahme vor 1988: Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek. Verwalter: SKDR. PURL: <<http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html>> df\_hauptkatalog\_0170745.



**Abb. 3 K:** Ausstellung des HMD in der Osthalle des Semperbaus, Aufnahme vor 1988. Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek. Verwalter: SKDR. PURL: <<http://www.deutschefotothek.de/obj32008887.html>> df\_hauptkatalog\_0034695.

**Abb. 4 A:** Turnierspiele im alten Stallhof zu Dresden 1936. Festlicher Aufzug. Vorn Türkengruppe, Mitte Galawagen (1775/85), hinten Hofchaise. (18. und 19. Jh.) Foto: SLUB / Deutsche Fotothek. Fotograf: Möbius, Walter. PURL: <<http://www.deutschefotothek.de/obj32024955.html>> df\_hauptkatalog\_0054368.



**Abb. 4 B:** Turnierspiele im alten Stallhof zu Dresden 1936. Auftritt zum Turnier. Gruppe der Ritterschaft. Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek. Fotograf: Möbius, Walter. PURL: <<http://www.deutschefotothek.de/obj32024955.html>> df\_hauptkatalog\_0054360.

**Abb. 5:** Ausstellung des HMD in der Osthalle des Semperbaus. Aufnahme zwischen 1964 und 1977. Quelle: SLUB / Deutsche Fotothek. Fotograf: Peter, Richard sen. PURL: <<http://www.deutschefotothek.de/obj88953430.html>> df\_ps\_0003265.



Kunstkammerstücke  
vom 16. bis 18. Jahrhundert  
Vitrinen 1–4

Europäische Prunkwaffen  
von 1425 bis 1550  
Vitrinen 5–19, Podeste 1–2

Europäische Prunkwaffen  
von 1550 bis 1650, Teil I  
Vitrinen 20–59, Podest 3

Europäische Kombinationswaffen  
vom 16. bis 18. Jahrhundert  
Vitrinen 60–64

Deutsche Turnierwaffen  
vom 15. bis 18. Jahrhundert  
Vitrinen 65–75a, Podeste 4–6

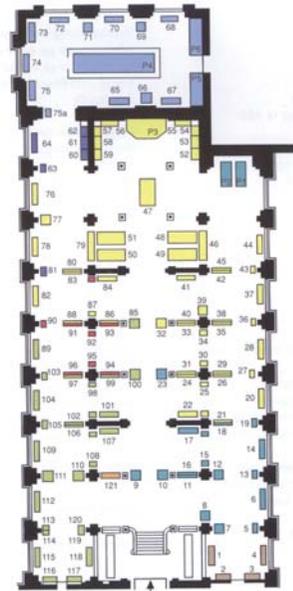
Europäische Prunkwaffen  
von 1550–1650, Teil II  
Vitrinen 76–89

Orientalische und  
orientalisierende Prunkwaffen  
vom 16. bis 18. Jahrhundert  
Vitrinen 90–96

Europäische Prunkwaffen  
von 1650 bis 1806  
Vitrinen 97–111

Europäische Feuerwaffen  
vom 17. bis 18. Jahrhundert  
aus der Gewehrgalerie  
Vitrinen 112–120

Kunstwerk des Monats  
Vitrine 121



**Abb. 6:** Rüstkammer Dresden. Raumplan der aktuellen Ausstellung. In Anlehnung an: Bäumel, Jutta: Rüstkammer. Führer durch die ständige Ausstellung im Semperbau. München – Berlin 2004, 158-159.



**Abb. 7 B:** Rüstkammer Dresden: Kassenbereich. Foto: Autor.

**Abb. 7 A:** Rüstkammer Dresden: Mittelgang der Säulenhalle. Foto: Autor.



**Abb. 7 C:** Rüstkammer Dresden: Eingangsbereich der Säulenhalle. Foto: Autor.



**Abb. 7 D:** Rüstkammer Dresden: Vitrinenanordnung in einem der ‚Seitenschiffe‘ der Säulenhalle. Foto: Autor.



**Abb. 8 B:** Rüstkammer Dresden, Mittelgang der Säulenhalle, Vitrine 9: Riefelharnisch. Foto: Autor.



**Abb. 8 C:** Rüstkammer Dresden, Mittelgang der Säulenhalle, Vitrine 32: Prunkharnisch. Foto: Autor.

**Abb. 8 A:** Rüstkammer Dresden, Mittelgang der Säulenhalle, Vitrine 10: Riefelharnisch. Foto: Autor.



**Abb. 9:** Rüstkammer Dresden, Vitrine 47: Prunkharnisch für Mann und Ross. Foto: Autor.



**Abb. 10:** Rüstammer Dresden, Podest 3: Knabenharnische. Foto: Autor.



**Abb. 12:** Rüstammer Dresden, Vitrine 35: Dolche und Rapiere des Waffenfabrikanten Pere Juan Poch aus Barcelona. Foto: Autor.

**Abb. 11:** Rüstammer Dresden, Vitrine 16: Süddeutsche Schwerter und Dolche. Foto: Autor.



**Abb. 13:** Rüstammer Dresden, Vitrine 22: Trabharnisch, Jagdwehr, Jagdarmbrust und weitere Offensivwaffen. Foto: Autor.



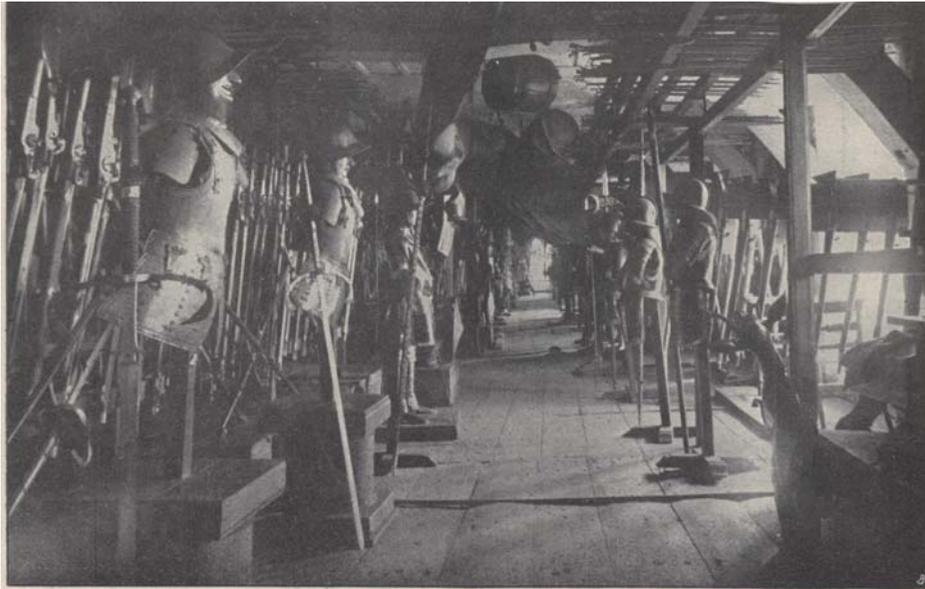


**Abb. 14:** Rüstkammer Dresden, Ecksaal, Podest 4:  
Inszenierung einer Turniersituation. Foto: Autor.

**Abb. 15:** Rüstkammer Dresden, Ecksaal: Turnierbild des Dresdner Hofmalers Heinrich Göding mit Anzogenrennen des Kurfürsten August 1544 in Merseburg. Foto: Autor.

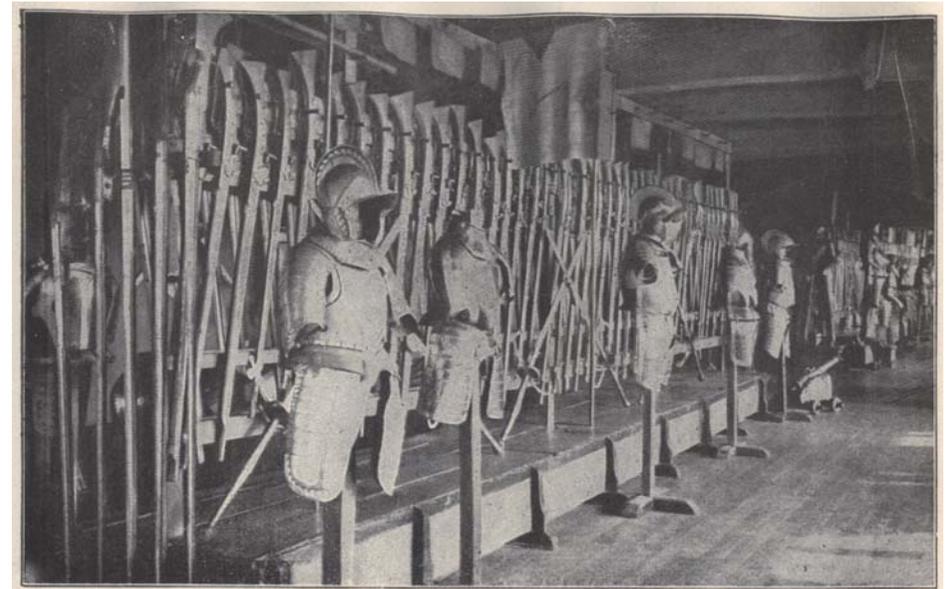
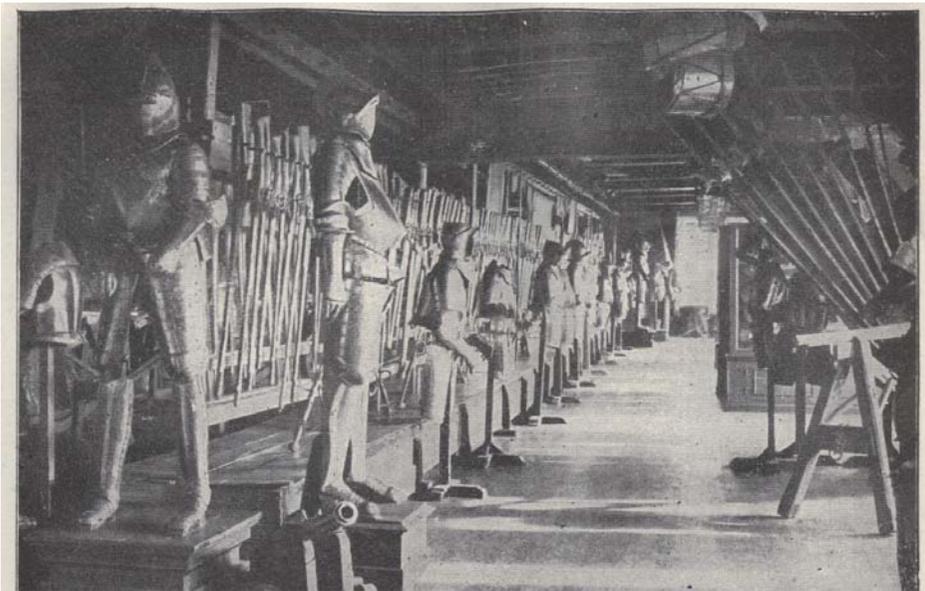


**Abb. 16:** Rüstkammer Dresden, Ecksaal, Podest 6: Fußturnierharnische. Foto: Autor.



**Abb. 17 A:** „Blick in die Rüstkammer im früheren Zustande (Westfront).“ Entnommen aus: Magistrat der Stadt Emden (Hg.): Führer durch die Rüstkammer der Stadt Emden bearbeitet von Dr. Othmar Baron Potier. Emden 1903, XIII.

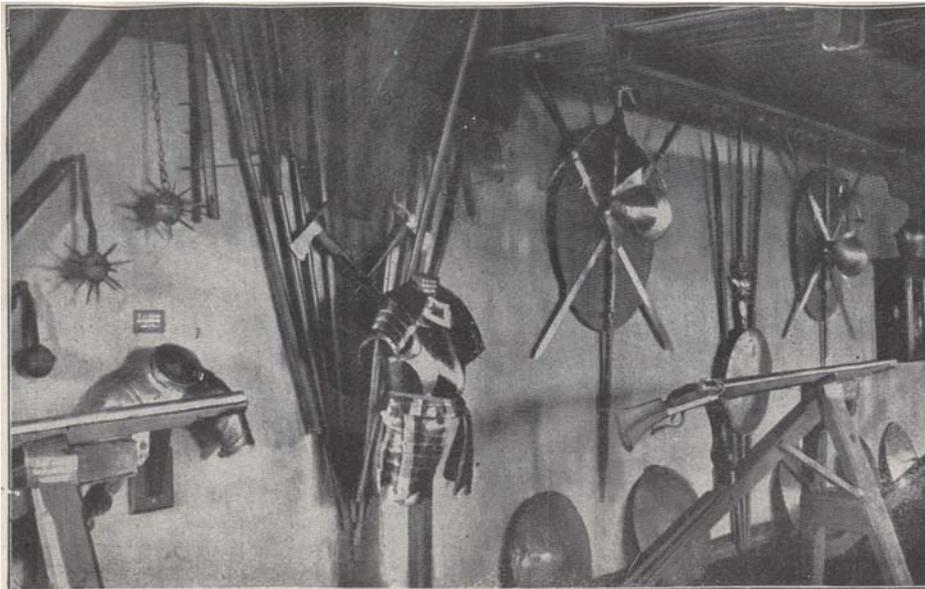
**Abb. 17 B:** Ansicht der Rüstkammer Emden nach der Neuordnung durch Potier. „Westfront (Südseite).“ Entnommen aus: Magistrat der Stadt Emden (Hg.): Führer durch die Rüstkammer der Stadt Emden bearbeitet von Dr. Othmar Baron Potier. Emden 1903, XVI.



**Abb. 17 C:** Ansicht der Rüstkammer Emden nach der Neuordnung durch Potier. „Westfront (Nordseite).“ Entnommen aus: Magistrat der Stadt Emden (Hg.): Führer durch die Rüstkammer der Stadt Emden bearbeitet von Dr. Othmar Baron Potier. Emden 1903, XV.

**Abb. 17 D:** Ansicht der Rüstkammer Emden nach der Neuordnung durch Potier. „(Südwestecke).“ Entnommen aus: Magistrat der Stadt Emden (Hg.): Führer durch die Rüstkammer der Stadt Emden bearbeitet von Dr. Othmar Baron Potier. Emden 1903, XVII.



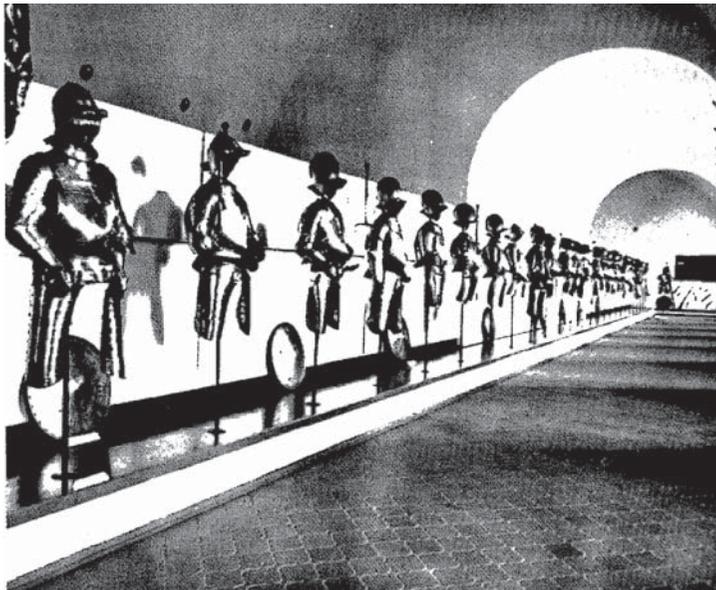


**Abb. 17 E:** Ansicht der Rüstammer Emden nach der Neuordnung durch Potier. „Ostwand (Nordseite) rechts vom Eingang.“ Entnommen aus: Magistrat der Stadt Emden (Hg.): Führer durch die Rüstammer der Stadt Emden bearbeitet von Dr. Othmar Baron Potier. Emden 1903, XIV.



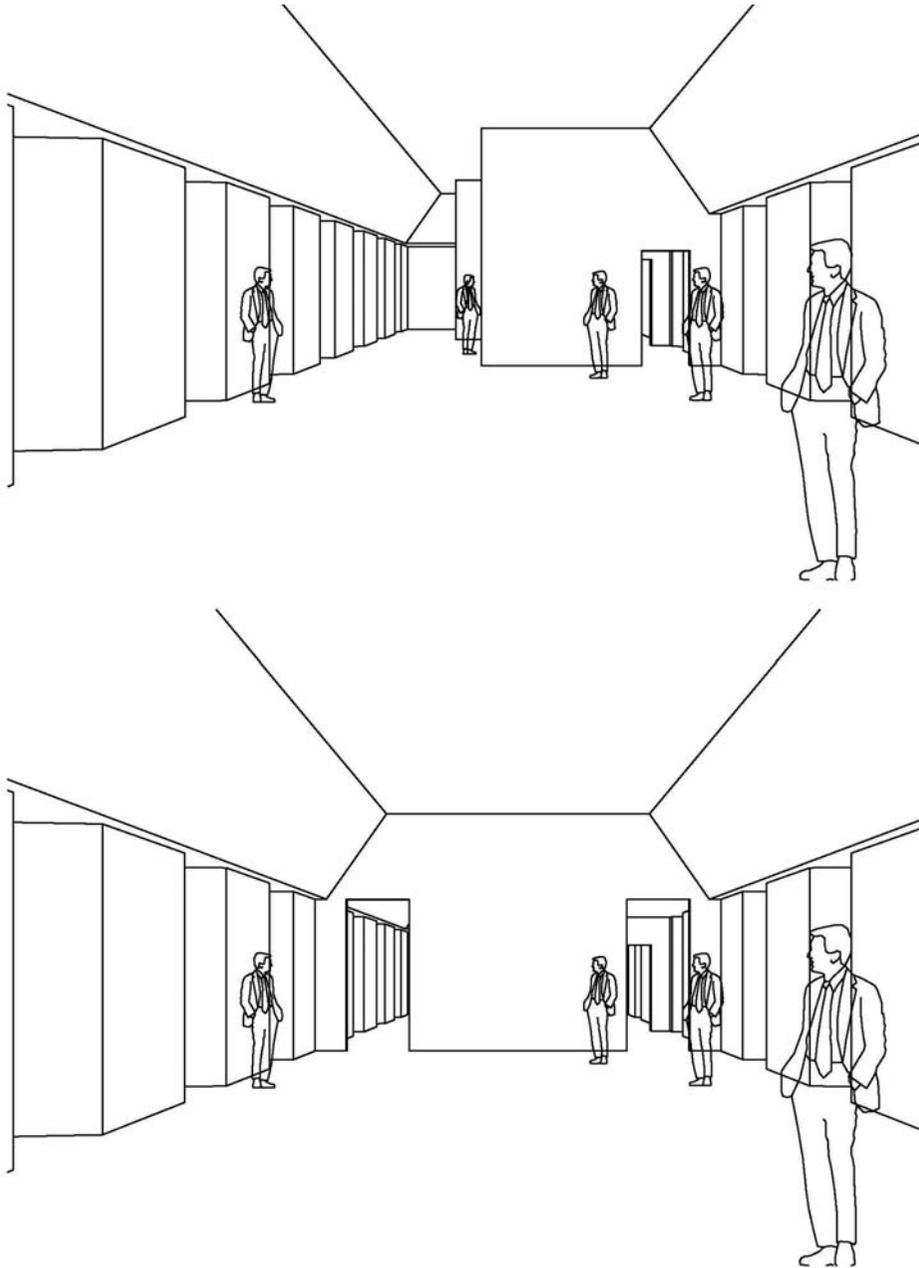
**Abb. 18 B:** Ansicht der Rüstammer Emden 1986. Entnommen aus: Eichhorn, Helmut: Für den interessierten Besucher der Sammlungen des Ostfriesischen Landesmuseums und der Emdener Rüstammer im Rathaus am Delft, Emden. Emden 1987, 76.

**Abb. 18 A:** Ansicht der Rüstammer Emden 1962. Entnommen aus: Stadt Emden (Hg.): Rathavs Emden. Emden 1962.

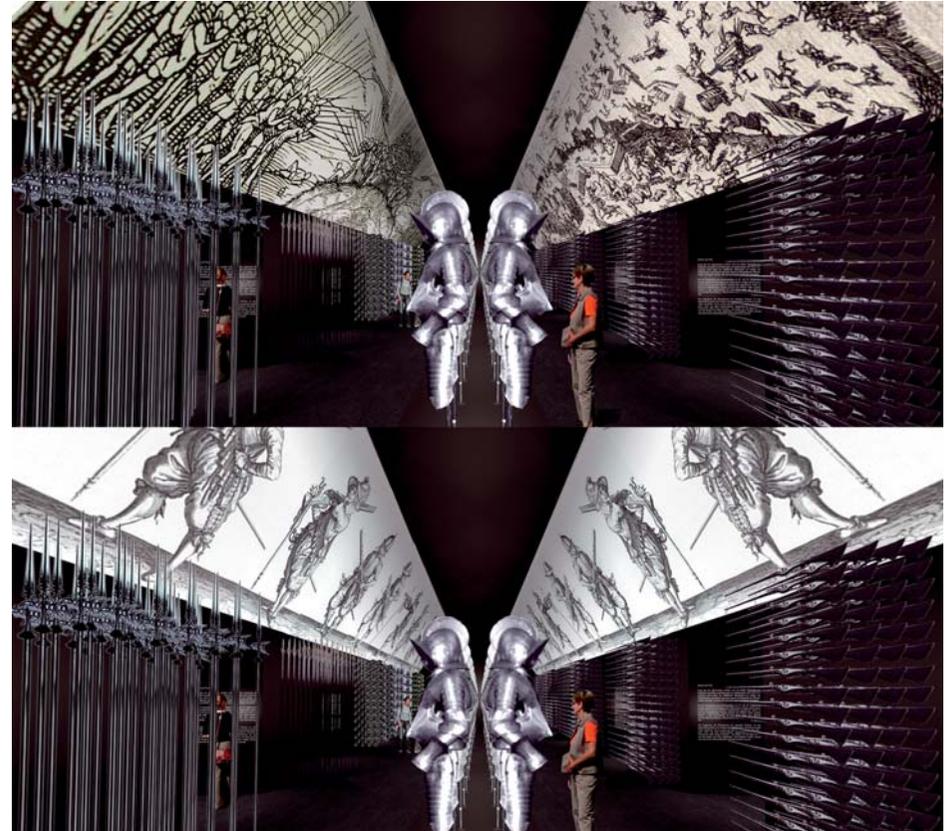


**Abb. 18 C:** Ansicht der Rüstammer Emden Juli 2000. Quelle: beLocalGmbH. URL: <[http://www.belocal.de/emden/sehenswertes/ostfriesisches\\_landesmuseum/seite\\_1,61,2,1794.html](http://www.belocal.de/emden/sehenswertes/ostfriesisches_landesmuseum/seite_1,61,2,1794.html)>. Fotograf: k. A. Mitglied der Redaktion beLocal.

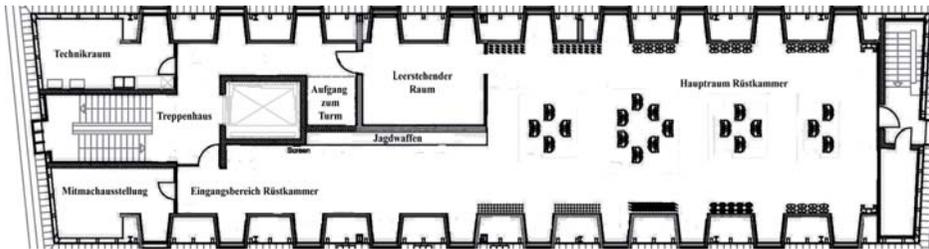




**Abb. 19:** Raumvarianten der Rüstkammer Emden. Entnommen aus: Ostfriesisches Landesmuseum Emden (im Folgenden OLE), Internes Konzeptpapier: Rüstkammer var.1 u. 2, 5-6.



**Abb. 20:** Visualisierung der Rüstkammer Emden mit Wandprojektion. Entnommen aus: OLE. Internes Konzeptpapier: Iglhaut+ Partner. Museum am Delft. Drehbuch zur Ausstellungsplanung 2004, 148-149.



**Abb. 21:** Raumplan der aktuellen Ausstellung der Rüstammer Emden. In Anlehnung an: OLE, Die Rüstammer im Ostfriesischen Landesmuseum Emden. Die Neukonzeption der Sammlung, 18-19. Beschriftung und Nachbearbeitung durch den Autor.



**Abb. 22 B:** Rüstammer Emden, Hauptraum: Stangenwaffendisplays. Foto: Autor.

**Abb. 22 A:** Rüstammer Emden: Eingangsbereich. Blickrichtung: Hauptraum. Foto: Autor.



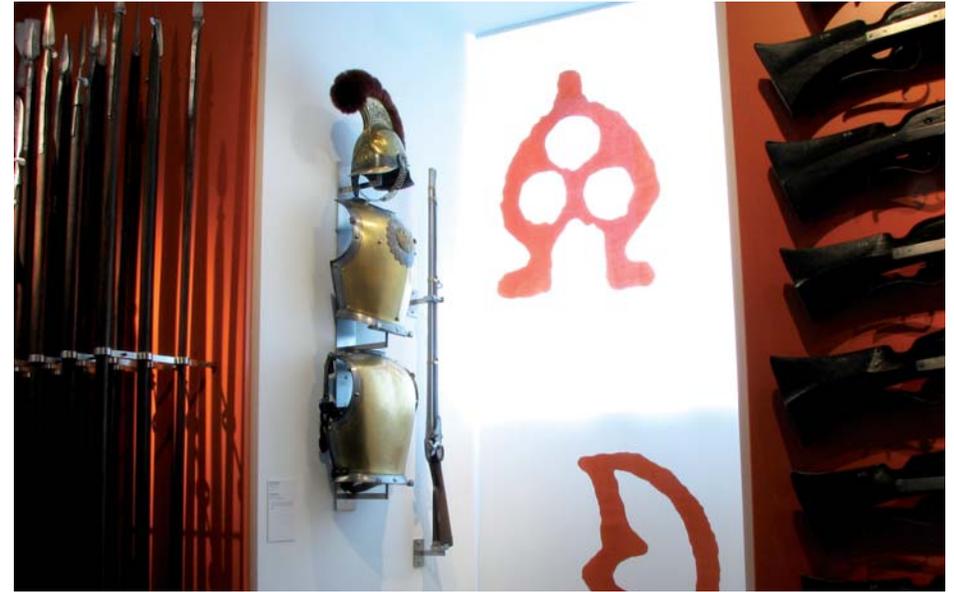
**Abb. 22 C:** Rüstammer Emden: Hauptraum. Blickrichtung: Eingangsbereich. Foto: Autor.





**Abb. 22 D:** Rüstkammer Emden, Hauptraum: Schutzwaffendisplays. Foto: Autor.

**Abb. 22 E:** Rüstkammer Emden, Hauptraum: Serielle Präsentation von Schutzwaffen an den Raumwänden sowie in Gruppen in der Mitte des Hauptraums. Blickrichtung: Zugang zu derzeit leerstehendem Raum. Foto: Autor.



**Abb. 23 A:** Rüstkammer Emden, Hauptraum, Raumnische: Vertiefungsthema „Letzte Zugänge“. Exponate: Französischer Kürass und Perkussionsgewehr. Photomechanisch vergrößerte Marken auf Gaze gedruckt. Foto: Autor.

**Abb. 23 B:** Rüstkammer Emden, Hauptraum, Raumnische: Photomechanisch vergrößerte Waffendetails auf Gaze gedruckt. Foto und Collage: Autor.





**Abb. 24:** Rüstkammer Emden, Eingangsbereich: Degen, Schwerter und Säbel. Foto: Autor.

**Abb. 25:** Rüstkammer Emden, Hauptraum, Raumnische: Vertiefungsthema „Schutz versus Beweglichkeit?“. Exponat: Trabharnisch. Gerhard Boldardus zugeschrieben. Foto: Autor.



**Abb. 26:** Rüstkammer Emden: ‚Mitmachausstellung‘. Foto: Autor.

**Abb. 27 A:** Rüstkammer Emden, ‚Mitmachausstellung‘: Zeitgenössische Darstellung eines Arquebusiers. Foto: Autor.



**Abb. 27 B:** Rüstkammer Emden, ‚Mitmachausstellung‘: Zeitgenössische Darstellung eines Arquebusiers. Foto: Autor.





**Abb. 28:** Rüstkammer Emden, „Mithnachsstellung“: Darstellung der Schlacht von Jemgum. Foto: Autor.

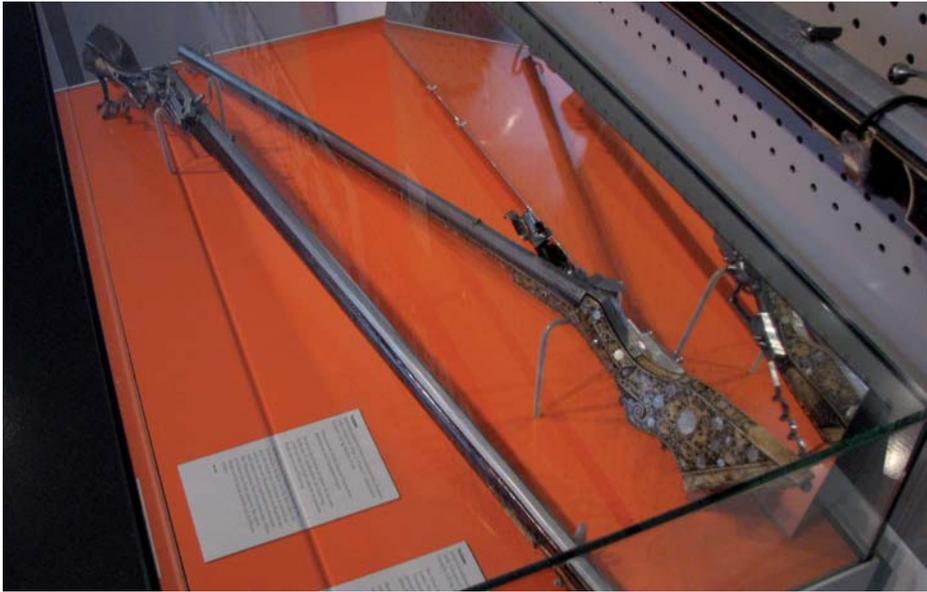


**Abb. 29 B:** Rüstkammer Emden, Eingangsbereich: Vitrine mit Sekundärliteratur über die Rüstkammer sowie von Potier angefertigten Klischees. Foto: Autor.

**Abb. 29 A:** Rüstkammer Emden, Eingangsbereich: Vitrine mit Sekundärliteratur über die Rüstkammer sowie von Potier angefertigten Klischees. Foto: Autor.



**Abb. 30:** Rüstkammer Emden: Themenbereich Jagdwaffen. Foto: Autor.



**Abb. 31:** Rüstkammer Emden, Themenbereich Jagdwaffen: Vitrine mit zwei Tschinken. Foto: Autor.

**Abb. 32:** Rüstkammer Emden, Themenbereich Jagdwaffen: Vitrine mit Radschloss und Reproduktionen von Waffenverzierungen. Foto: Autor.



**Abb. 33 A:**

Rüstkammer Emden,  
Themenbereich  
Jagdwaffen: Darstellung  
einer Entenjagd. Foto:  
Autor.

**Abb. 33 B:**

Rüstkammer Emden,  
Themenbereich  
Jagdwaffen:  
Darstellung einer  
Bärenhetze. Foto:  
Autor.



**Abb. 34:** Rüstkammer Emden, Hauptraum, Raumnische: Vitrine mit Schädel. Foto: Autor.



**Abb. 36:** Rüstkammer Emden, Hauptraum, Raumnische: Osmanische Waffen. Foto: Autor.

**Abb. 35:** Rüstkammer Emden, Hauptraum, Raumnische: Mit Waffe penetriertes Rückenteil eines Harnischs. Foto: Autor.



**Abb. 37:** Ausstellung ‚Rüstung und Robe‘: Hauptsaal der Ausstellung. Foto: Judith Schlosser.





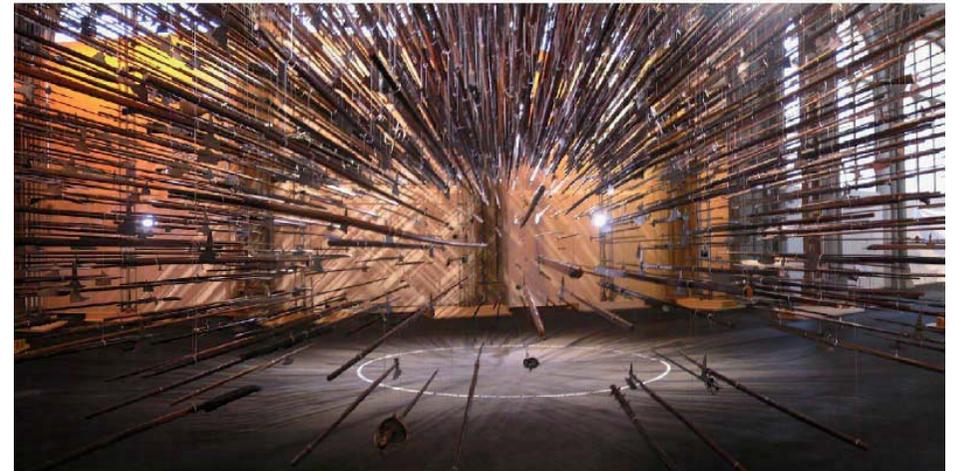
**Abb. 38:** Ausstellung ‚Rüstung und Robe‘: Arrangement von Schutzwaffen in Kombination mit Werken Roberto Capuccis. Foto: Judith Schlosser.

**Abb. 39:** Ausstellung ‚Waffen werfen Schatten‘: Schematische Darstellung der Ausstellung. Foto: Holzer Kobler Architekturen.



**Abb. 40:** Ausstellung ‚Waffen werfen Schatten‘: Bereich Schutzwaffen. Foto: Holzer Kobler Architekturen.

**Abb. 41:** Ausstellung ‚Waffen werfen Schatten‘: Sphärisches Waffenarrangement. Foto: Holzer Kobler Architekturen.





**Abb. 42:** Ausstellung ‚Waffen werfen Schatten‘: Baldachin aus transluzentem Stoff. Foto: Holzer Kobler Architekturen.