

BAND5

Materielle Kultur

Carl von Ossietzky
Universität Oldenburg



Studien zur Materiellen Kultur *preprints* |
Christopher Sommer

[,Rüstkammern' - Präsentation von Waffen
und Rüstungen der Frühen Neuzeit im Museum]

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

Copyright bei Christopher Sommer & dem Institut für Materielle Kultur

„'Rüstkammern' – Präsentation von Waffen und Rüstungen der Frühen Neuzeit im Museum“
Oldenburg, 2012

Covergestaltung: Norma Mack & Nils Peters

Coverfotografie: Pudelek (Marcin Szala)

Verlag: Institut für Materielle Kultur

Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Postfach 26111

E-Mail: materiellekultur@uni-oldenburg.de

Internet: www.studien-zur-materiellen-kultur.de

ISBN 978-3-943652-04-8

Inhalt

Einleitung: Frühneuzeitliche Konflikte im Museum.....	8
1. Krieg und Museen – Konjunktur eines prekären Verhältnisses	8
2. Leitfragen	10
3. Aufbau der Arbeit	11
4. ‚Rüstkammer‘ – Begriffsbestimmung und Abgrenzung zu anderen militärischen Waffenverwahrungen	12
5. Vorstellung der ausgewählten Museen und Sonderausstellungen	16
6. Forschungsstand	17
I. Methodik	21
1. Anmerkungen zur praktischen Durchführung der Ausstellungsanalysen.....	21
2. Museumsanalyse	21
2.1 Anleitende Theorien für die Ausstellungsanalyse	22
2.1.1 Museen – Orte des Performativen	22
2.2 Methoden der Ausstellungsanalyse.....	23
2.2.1 Dichte Beschreibung.....	23
2.2.2 Die Vielzahl der Codes: Semiotische Ansätze	23
2.2.3 Paradigmatische und syntagmatische Operationen	25
2.2.4 Gender, race und class: Kategorien der Ausstellungsanalyse.....	27
2.2.5 Der räumliche Text: Erzähltheorien	27

2.3 Zusammenfassung und kritische Anmerkungen.....	33
II. Modi der Präsentation von Offensiv- und Defensivwaffen der Frühen Neuzeit	35
1. Theoretische Vorüberlegungen.....	35
1.1 Die (Un-)Möglichkeit Krieg und Gewalt auszustellen	35
1.1.1 Das Medium Ausstellung und der Krieg.....	36
1.1.2 Die Ästhetisierung des Krieges durch das Museum	38
1.1.3 Unterschiede in der Wahrnehmung frühneuzeitlicher Konflikte.....	41
1.1.4 Wie kann man Krieg ausstellen?.....	41
1.2 Von der Waffenverwahrung zum Museum – Funktionen der Rüstkammer im Wandel der Zeit	47
1.3 Die Rüstkammer als Ort des Authentischen	51
1.3.1 Aura und Authentizität.....	51
1.3.2 Rüstkammern als auratische Orte	53
1.4 Objekte der Rüstkammer – Aspekte ihrer Symbolik und Funktion	55
1.4.1 Männlichkeitssymbolik	56
1.4.2 Memoriale Funktionen von Waffen	57
2. Fallstudien	59
2.1 Die Rüstkammer Dresden.....	59
2.1.1 Die Geschichte der Rüstkammer bis zur Neukonzeption.....	59
2.1.2 Die Genese der aktuellen Ausstellung.....	63
2.1.3 Analyse der aktuellen Ausstellungssituation	64
2.1.3.1 Einführung in die Ausstellung.....	64

2.1.3.2 <i>Raumatmosphäre</i>	66
2.1.3.3 Kunstkammerstücke	68
2.1.3.4 Schutzwaffendisplays	68
2.1.3.5 Trutzwaffendisplays.....	71
2.1.3.6 Kombinationen von Schutz- und Trutzwaffen.....	75
2.1.3.7 Turnierwaffen	76
2.1.4 Ausblick: Der Umzug der Rüstkammer in das Residenzschloss	79
2.2 Die Rüstkammer des Ostfriesischen Landesmuseums Emden	81
2.2.1 Die Geschichte der Rüstkammer bis zur Neukonzeption	81
2.2.2 Die Genese der aktuellen Ausstellung	83
2.2.3 Analyse der aktuellen Ausstellungssituation.....	86
2.2.3.1 Prolog: Die Dauerausstellung des OLE.....	86
2.2.3.2 Einführung in die Ausstellung	88
2.2.3.3 Raumatmosphäre	90
2.2.3.4 Schutz- und Trutzwaffendisplays.....	91
2.2.3.5 Jagdwaffen	95
2.2.3.6 Regionale Identität	99
2.2.3.7 Geschichte zum Anfassen	102
2.2.3.8 Othmar Baron Potier – Würdigung seines Werkes	104
2.2.3.9 Die Fratze des Krieges	104
2.2.3.10 Orientalica	107

2.3 Modi der Präsentation frühneuzeitlicher Militärgeschichte in Sonderausstellungen.....	108
2.3.1 Ausstellung „Rüstung und Robe“	108
2.3.2 Ausstellung „Waffen werfen Schatten“.....	109
III. Zusammenfassung der Ergebnisse	115
IV. Quellen- und Literaturverzeichnis	121

Einleitung: Frühneuzeitliche Konflikte im Museum

1. Krieg und Museen – Konjunktur eines prekären Verhältnisses

Wurden 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 Präsentationsformen¹ militärgeschichtlicher Sujets in Sonder- und Dauerausstellungen ergaben sich in den letzten Jahren gleichermaßen tiefgreifende Veränderungen.² 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.³ Aktuelle Ausstellungen spiegeln dies wider, indem sie versuchen militärische 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.⁴ Beispielhaft dafür seien die Neukonzeption des Militärgeschichtlichen Museums der Bundeswehr in Dresden

1 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, Jana: *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung*. Bielefeld 2004, S. 11.

2 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, Thomas & Benjamin Ziemann: *Militärgeschichte in der Erweiterung. Konjunkturen, Interpretationen, Konzepte*. In: Dies. (Hg.): *Was ist Militärgeschichte?* Paderborn u. a. 2000, S. 9ff. sowie Wette, Wolfram: *Militärgeschichte zwischen Wissenschaft und Politik*. In: Thomas Kühne & Benjamin Ziemann (Hg.): *Was ist Militärgeschichte?* Paderborn u. a. 2000, S. 49ff.

3 Vgl. für eine Diskussion der kulturgeschichtlichen Erweiterung der Militärgeschichte und der Diskussion des Gegenstands der Militärgeschichte: Lipp, Anne: *Diskurs und Praxis: Militärgeschichte als Kulturgeschichte*. In: Thomas Kühne & Benjamin Ziemann (Hg.): *Was ist Militärgeschichte?* Paderborn u. a. 2000, S. 211ff.

4 Vgl.: Thiemeyer, Thomas: *Die Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. Die beiden Weltkriege im Museum*. Paderborn u. a. 2010, S. 103ff.. Thiemeyer diagnostiziert überzeugend einen Wechsel bzw. die Ausweitung der Zielgruppe militärgeschichtlicher Ausstellungen, deren Sujet die beiden Weltkriege sind. Der politische Druck durch Lobbygruppen oder Überlebende der Weltkriege, die ihr Geschichtsbild in den Ausstellungen bestätigt sehen möchten, lässt, so sein Erachten, nach.

und die überarbeitete Gestaltung der Dauerausstellung des Musée de l'Armée im Rahmen des ATHENA Programms in Paris genannt.⁵ 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.⁶ 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 Publikationen im deutsch- sowie englischsprachigen Raum erschienen, die sich mit der Präsentation von Krieg und Gewalt⁷ im Museum beschäftigen. Sie beziehen sich zumeist auf Ausstellungen, die Konflikte des 20. Jahrhunderts behandeln und diskutieren Möglichkeiten diese modernen Konflikte auszustellen.⁸ Trotz des gestiegenen Interesses an der Fragestellung ob

5 Vgl.: Musée de l'Armée, ATHENA: Programme de modernisation, <<http://www.invalides.org/pages/athena.html>> (abgerufen: 04.02.2010) sowie Pieken, Gorch: Inhalt und Raum. Neukonzeption und Neubau des Militärgeschichtlichen 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. 36ff.

6 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).

7 Beide Begriffe zeichnen sich durch ihre Ambivalenz aus. Für eine Einführung in verschiedene Konzepte von ‚Krieg‘ und Theorien des Krieges vgl.: Stadler, Christian: Krieg. Wien 2009 und Etzersdorfer, Irene: Krieg. Eine Einführung in die Theorien bewaffneter Konflikte. Wien u. a. 2007. Eine problemorientierte Einführung in verschiedene Konzepte von ‚Gewalt‘ bietet Meyer, Jörg, Michael Schultze, Dietmar Fricke & Britta Krause: Einleitung: Gewalt – welche Gewalt? Zur Aktualität eines unscharfen Begriffs. In: Dies. (Hg.): Diskurse der Gewalt – Gewalt der Diskurse. Frankfurt a. M. 2005, S. 9ff. Vgl. für weitere Definitionsangebote und Dimensionen der Begriffe: Brockhaus Enzyklopädie Online, Stichworte ‚Gewalt‘ und ‚Krieg‘.

8 Vgl. beispielsweise: Beil, Christine: Musealisierte Gewalt. Einige Gedanken über Präsentationsweisen von Krieg und Gewalt in Ausstellungen. In: Museumskunde 68.1 (2003): S. 7ff. Außerdem: 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. Die Tagung „Krieg und Gewalt ausstellen“ bot einen guten Überblick über derzeitige Kontroversen und die aktuelle Forschung. Vgl.: 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>> (abgerufen: 20.04.2010).

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.⁹

Die vorliegende Arbeit kann auf Grund ihres begrenzten Umfangs diese Lücke nicht umfassend schließen. In ihr soll jedoch ein Teilaspekt der Präsentation frühneuzeitlicher Militärgeschichte – die Präsentation von Offensiv- und Defensivwaffen¹⁰ 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 ihrem Bestand 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 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:

9 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.

10 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.

1. Wie werden frühneuzeitliche Waffen in musealen Einrichtungen, die als Rüstkammern 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? Gibt es einen Katalog typischer Präsentationsarten frühneuzeitlicher Waffen?
4. Welchen Stellenwert und welche Bedeutung haben Offensiv- und Defensivwaffen der Frühen Neuzeit im kollektiven Gedächtnis unserer Kultur?¹¹
5. 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*).

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.

¹¹ Zum Begriff ‚Kollektives Gedächtnis‘ vgl.: Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kollektiven Gedächtnisses. München 1999, S. 130ff. sowie Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Jan Assmann & Tonio Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt a. M. 1988, S. 9.

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 bezeichnen.¹² 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 zwischen den Bezeichnungen herauszuarbeiten.

Das Mittelalter kannte ‚Armamentarium‘ als Bezeichnung für einen Ort, der speziell für die Lagerung von Schutz- und Trutzwaffen¹³ 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 Leibwaffen-sammlungen des Adels. ‚Armamentarium‘ und ‚Zeughaus‘ können nebeneinander auftreten und scheinen in zeitgenössischen Quellen aber auch austauschbar zu sein.¹⁴

Neben anderen regional- und mundartspezifischen Ausdrücken, die ein organisiertes Waffenvorratslager allgemein bezeichnen oder auf Grund seines Inhalts charakterisieren – beispielsweise seien hier ‚Harnischkammer‘ oder ‚Büchsenhaus‘ genannt – ist ‚Zeughaus‘ der zentrale deutsche Begriff, welcher auch in anderen Sprachen als Fremd- oder Lehnwort zu finden ist.¹⁵ Die Kombination der Begriffe ‚Zeug‘¹⁶ und ‚Haus‘

12 Der Begriff ‚Zeughaus‘ wird in der Schweiz auch heutzutage für militärische Waffen- und Ausrüstungsverwahrungen benutzt. Vgl. beispielsweise: Amt für Militär und Zivilschutz Kanton Zürich. Zeughaus Zürich Retablierungsstelle LBA, <<http://www.amz.zh.ch/www/militaer/html/zeughaus.cfm>> (abgerufen: 20.04.2010).

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

14 Vgl.: 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, S. 19. Außerdem: Ders.: 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, S. 127, Abb. 177/178.

15 Vgl. für eine Zusammenstellung europäischer Bezeichnungen: Neumann: Zeughaus. 1992, S. 23.

taucht in der Frühen Neuzeit als Bezeichnung für einen neuen Gebäudetypus des Waffenspeichers auf, der neben Schutz- und Trutzwaffen auch Feuerwaffen und Geschütze enthielt.

Der Begriff ‚Arsenal‘¹⁷ wurde in früheren Zeiten zumeist synonym zu ‚Zeughaus‘ verwendet. Eine strikte inhaltliche oder zeitliche Grenze der beiden Begriffe ist nicht festzustellen.¹⁸ Eine Einrichtung kann auch beide Bezeichnungen nebeneinander tragen.¹⁹ 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.²⁰ Die genannten Begrifflichkeiten können demnach nicht streng definiert werden. Eine Abgrenzung zwischen den Begriffen gestaltet sich folglich als 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.²¹ Es verwundert daher nicht, dass Rüstkammern als Aufbewahrungsort für das Rüstzeug weit verbreitet waren und früher als das Zeughaus auftauchen.

16 Neumann konstatiert, dass der Begriff ‚Zeug‘ im ausgehenden Mittelalter auf den gesamten Geschützpark – bezogen sowohl auf Handfeuerwaffen und Großgeschütze – angewandt und auf die Häuser, welchen 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: Zeughaus. 1992, 19ff. Für eine Etymologie des Begriffs ‚Zeug‘ vgl.: s. v. Zeug. In: Pfeifer, Wolfgang: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Q-Z. Berlin 1989, S. 2021ff..

17 Das Wort stammt aus dem arabischen Sprachraum. Vgl.: s. v. Arsenal. In: Pfeifer, Wolfgang: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. A-G. Berlin 1989. Da der Begriff durch venezianischen Einfluss in die europäischen Sprachen eingeführt wurde, verbindet man mit ihm u. a. auch das „L'arsenale della Republicca di Venezia“, das zugleich Schiffswerft, Zeughaus und militärischer Seehafen war. Vgl.: Neumann: Zeughaus. 1992, 1992, S. 21.

18 Vgl.: Neumann: Zeughaus. 1992, S. 20.

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

20 Das Berliner Zeughaus wird beispielsweise in Quellen als ‚L'Arsenal‘ bezeichnet. Vgl. ebd., S. 276, Abb. 360.

21 Vgl. für eine Etymologie des Begriffs ‚rüsten‘ s. v. rüsten: Pfeifer, Wolfgang: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Q-Z. Berlin 1989, 1457f.

Weiterhin muss zwischen Gebrauchsrüstkammern und einer Rüstkammer im Sinne einer Dekorations- und Repräsentationseinrichtung unterschieden werden.²² 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.

Die Räumlichkeiten, welche Rüstkammern beherbergten, waren in der Regel Teile auch anderweitig genutzter Gebäude und in ihrer Ausdehnung und Formgebung höchst unterschiedlich.²³ 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.

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.²⁴ Waffensammlungen, die keine Großgeräte enthielten, wurden ebenfalls noch als ‚Rüstkammern‘ bezeichnet. Diese Kategorie umfasst private Rüstkammern, Rüstkammern in Burgen und Schlössern, städtische Rüstkammern sowie klösterliche Rüstkammern.²⁵ Eine Rüstkammer konnte auch als ‚Rüsthaus‘ bezeichnet werden,

22 Bezieht sich auf den gesamten Absatz: Vgl.: Neumann: Zeughaus. 1991, S. 20.

23 Bezieht sich auf den gesamten Absatz: Vgl.: Neumann: Zeughaus. 1991, S. 39.

24 Vgl.: Neumann: Zeughaus. 1991, S. 43, Abb. 47/2. Leibrüstkammern wurden zuweilen auf verschiedene Räumlichkeiten aufgeteilt, die Objekte eines bestimmten Typs enthielten und dann als ‚Harnischkammer‘ oder ‚Gewehrkommer‘ bezeichnet wurden. Für eine Auflistung der verschiedenen Unterkammern der kursächsischen Rüstkommer vgl.: Schaal, Dieter: Die Rüstkommer des Kurfürsten. In: Dresdner Hefte, 9, 1986, S. 34.

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

sofern die Ausmaße der Räumlichkeiten entsprechend großzügig waren. ‚Rüstkammer‘, ‚Waffenkammer‘ und ‚Zeughaus‘ wurden ähnlich wie andere Begriffe auch synonym benutzt, wodurch auch hier eine strenge Abgrenzung nicht möglich ist.²⁶

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 eine museale Präsentation beherbergen, 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 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.²⁷

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“, definiert werden.²⁸ Im modernen Sprachgebrauch kann der Begriff aber auch eine museale Sammlung bezeichnen, deren Kern das Inventar einer Gebrauchsrüstkammer oder einer Rüstkammer als Dekorations- und Repräsentationseinrichtung bildet.

26 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: Zeughaus. 1991, S. 192, Abb. 288 G. Außerdem die Führung von Inventaren über neun voneinander getrennten Rüstkammern am sächsischen Hof. Vgl.: Lieber, Elfriede: Verzeichnis der Inventare der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: 1568-1945. Dresden 1979.

27 Vgl.: Museum Altes Zeughaus Solothurn, <<http://www.altes-zeughaus.ch/>> (abgerufen: 20.04.2010) und Das Landeszeughaus in Graz, <<http://www.zeughaus.at/>> (abgerufen: 20.04.2010).

28 Neumann: Zeughaus. 1992, S. 39.

5. Vorstellung der ausgewählten Museen und Sonderausstellungen

Das Ostfriesische Landesmuseum in Emden bezeichnet sich selbst als ein „europäisches Regionalmuseum“²⁹ und die aktuelle Präsentation der Rüstkammer erfreut sich großer Beliebtheit bei der Emdener Bevölkerung sowie bei auswärtigen Besucher/innen aus dem In- und Ausland.³⁰ 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 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 Qualität³¹ 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.³² 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.³³ Die Verschiedenheit der beiden Rüstkammern bietet die Chance, Gemeinsamkeiten sowie Differenzen der Präsentationsweise herauszuarbeiten

29 Ostfriesisches Landesmuseum Emden, Über uns. Leitbild, <<http://www.landesmuseum-emden.de/64-0-53>> (abgerufen: 04.02.2010).

30 Hinsichtlich dieser Behauptung sind die Besucherbücher des Museums sehr aufschlussreich, die eine weitgehend positive Wahrnehmung der Rüstkammer in ihrer neuen Gestalt nahe legen. Siehe Anhang 1: Ostfriesisches Landesmuseum Emden. Auswahl an Eintragungen in das Besucherbuch im Zeitraum Januar 2006 - Juni 2006.

31 Dies ist allein auf ihre handwerkliche Ausführung bezogen und nicht auf ihren historischen Wert.

32 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, Werner: Das Historische Museum heißt wieder Rüstkammer. In: *Dresdner Kunstblätter*, 1, 1993, S. 18f.

33 Vgl.: Bäumel, Jutta: *Rüstkammer Dresden. Führer durch die ständige Ausstellung. Dresden 2004.*

und Modi der Präsentation von Gebrauchswaffen und Prunkwaffen unter jeweils divergenten historischen und räumlichen Voraussetzungen zu analysieren.

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.³⁴ 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.³⁵ Die Ausstellung stellte die eher Objekte in den Vordergrund und nutzte kaum Texte zur Vermittlung ihrer Inhalte. Die Inszenierung³⁶ der Waffen sollte demnach den Besucher/die Besucherin emotional ansprechen und Gefühle der Bedrohung, der Neugierde und der Verwunderung wecken.

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.

34 Vgl.: Museum Tinguely (Hg.): Rüstung und Robe. Basel 2009.

35 Vgl.: Schweizerisches Landesmuseum Zürich (Hg.): Waffen werfen Schatten. Sonderausstellung in der Ruhmeshalle. Zürich 2003.

36 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 [...]“ verstanden. Vgl.: Korff, Gottfried: Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum. In: Gottfried Korff (Hg.): Museumsdinge. Deponieren – exponieren. Köln u. a. 2007, S. 171.

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.³⁷ Entgegen einem anhaltenden Interesse an Museen, die den Holocaust exponieren, wurden laut Williams andere *Memorial Museums*, die zum Beispiel Genozide in Afrika, Opfer staatlicher Unterdrückung oder nukleare Katastrophen musealisieren, von der Forschung vernachlässigt.³⁸ 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 überzeugt und insbesondere angesichts des *Memorial Museum* hinterfragt werden muss.³⁹ Eine dominante Rolle bei der Formung einer Atmosphäre des Erinnerns und Gedenkens haben Williams folgend nicht die präsentierten Objekte, sondern der Raum, was einen Unterschied zu anderen Museumsarten darstellen würde.⁴⁰ Inwiefern militärgeschichtliche Ausstellungen generell als memoriale Phänomene und Denkmal für Massenleiden betrachtet werden können, wäre angesichts Williams weiter Definition des *Memorial Museums* zu diskutieren.

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.“⁴¹ Beil 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.“⁴² Kompensierungsprozesse nach der Niederlage im Ersten Weltkrieg kennzeichnen die Zwischenkriegsjahre. Diese manifestierten sich in einer Ästhetik der Leere, die in den nationalen Museen explizit auf durch die Sieger-

37 Vgl.: Williams, Paul Harvey: *Memorial Museums. The global rush to commemorate atrocities*. Oxford, New York 2007, S. 8.

38 Ebd., S. 22 ff.

39 Ebd., S. 8.

40 Vgl. auch: Kavanagh, Gaynor: *Museums as Memorial: the origins of the Imperial War Museum*. In: *Journal of Contemporary History*, 23.1, 1988, S. 77ff. Er diskutiert u. a. memoriale Funktionen des Imperial War Museums.

41 Beil, Christine: *Der ausgestellte Krieg. Präsentationen des Ersten Weltkriegs 1914-1939*. Tübingen 2004, S. 28.

42 Ebd., S. 371.

mächte entfernte Beutestücke hinwies, und die Schaffung von Ersatzerinnerungen durch die intensive Pflege und Huldigung preußischer Tradition und Größe.⁴³ Neben einer politisch motivierten kurzen Antikriegsbewegung und entsprechenden Ausstellungen seitens der politischen Linken, dominierten Ende der 20iger Jahre wiederum Kriegserlebnisausstellungen, die den Krieg banalisierten und verherrlichten.⁴⁴ Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten verstummen kritische Stimmen gänzlich. „Ausstellungen und Museen [waren] schließlich nur mehr ein Medium unter vielen, dass die Machthaber als propagandistisches Schlachtfeld nutzten, um die Menschen mental bereit zu machen für den nächsten Krieg.“⁴⁵ 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.⁴⁶ 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.⁴⁷ Thiemeyer 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 bei der Darstellung des Krieges. Weiterhin müssen Rahmenbedingungen – Erinnerungskulturen der jeweiligen Länder, vergangene und gegenwärtige Konzepte der musealen Kriegsdarstellung, politische Einflussfaktoren etc. – untersucht werden.⁴⁸

Thiemeyer formuliert nachvollziehbar die These einer Metamorphose der Kriegsausstellung im Laufe der letzten dreißig Jahre.⁴⁹ 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 wird die Themenvielfalt der Ausstellungen erhöht und etablierte

43 Vgl.: Beil: *Der ausgestellte Krieg*, 2004, S. 373.

44 Vgl.: Ebd.

45 Ebd., S. 374.

46 Vgl.: Thiemeyer: *Fortsetzung*, 2010.

47 Vgl.: Ebd., S. 24.

48 Vgl.: Ebd.

49 Vgl.: Thiemeyer, *Fortsetzung*, 2010, S. 316ff.

Themen zurückgedrängt. Dies betrifft laut Thiemeyer vor allem Militaria, die einem Bedeutungsverlust und -wandel in der Präsentation ausgesetzt sind.⁵⁰ Während sich laut Eva Zwach deutsche Militär- und Technikmuseen Mitte der neunziger Jahre auf die Darstellung der Leistung des Militärs beschränkten, ohne den Gesamtzusammenhang von militärischem Handeln, Leiden der Zivilbevölkerung und politischen Entscheidungen zu berücksichtigen, rücken diese Faktoren – Thiemeyer folgend – in aktuellen Ausstellungen in den Mittelpunkt der Präsentation.⁵¹ Waffen und Militaria sind nicht mehr Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck, um den Krieg zu erklären.⁵² 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 Präsentationen kriegerischer Konflikte in der Zeit vor den beiden Weltkriegen in einem musealen Kontext 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.

⁵⁰ Vgl.: Ebd., S. 276ff.

⁵¹ Vgl.: Zwach, Eva: Deutsche und englische Militärmuseen im 20. Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Analyse des gesellschaftlichen Umgangs mit Krieg. Münster 1999, S. 190 sowie Thiemeyer: Fortsetzung. 2010, S. 277. 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 lässt, da sich diese befreit vom politischen Kontext Krieg, technischen Aspekten oder dem Innenleben der Armee widmen. Vgl.: Ebd., S. 279.

⁵² Thiemeyer: Fortsetzung. 2010, 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. Sie 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 Ausstellungsgestaltung verantwortlichen Kuratoren/innen befragt und Sekundärliteratur zu den Ausstellungen rezipiert. Dieses Vorgehen erlaubte einen Vergleich eines unbefangenen Ersteindrucks mit einem durch Kuratorintention und Sekundärliteratur modifizierten Blick auf die Ausstellungssituation. Die Analyse der Ausstellungen bezieht sich folglich auf ihr Erscheinungsbild im Januar 2010 im Falle der Rüstkammer Emden und im März 2010 im Falle der Rüstkammer Dresden.

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.

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.“⁵³

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 vorgestellt sowie ein Analyseapparat für die im Rahmen

53 Baur, Joachim: Museumsanalyse: Zur Einführung. In: Ders. (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010, S. 8.

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 Museen – Orte des Performativen

Dem Raum als nicht zu vernachlässigendem Faktor einer jeden Ausstellungssituation und seinen Wechselwirkungen mit den exponierten Objekten und dem Besucher/der Besucherin wird seit geraumer Zeit verstärkte Aufmerksamkeit gewidmet. Ausstellungen werden als performativer Akt betrachtet, bei dem sich der Besucher/die Besucherin, der Raum und die exponierten Objekte einer performativen Dynamik ausgesetzt sehen, die sich ähnlich einer Darbietung im Theater stets von Aufführung zu Aufführung unterscheidet.⁵⁴

Eine Ausstellung können die /innen nur in Bewegung erschließen. Sie folgen 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 Besucherin die Ausstellung in gemessenem Schritt goutiert, sich leise verhält und die Objekte nicht berührt. Eine Zuwiderhandlung führt zumeist zu Irritationen der übrigen Besucher/innen oder Zurechtweisungen durch das Museumspersonal. Sabine Offe versteht den Akt des Ausstellungsbesuchs als Ritual und begreift ihn ebenso als soziale Praxis.⁵⁵ Museen sind demnach „säkulare Räume einer rituellen Transformation.“⁵⁶ Die Besucher/innen betreten 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.“⁵⁷ 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.

54 Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M. 2004, S. 188ff.

55 Vgl.: Offe, Sabine: Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich. Berlin, Wien 2000, S. 296.

56 Ebd., S. 299.

57 Ebd.

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.⁵⁸ 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.⁵⁹ Eine dichte Beschreibung offenbart 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.⁶⁰

„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 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.“⁶¹

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.⁶² Ausstellungen werden in Scholzes Ansatz als Orte verstanden, „wo Signifikations- und Kommunikationsprozesse stattfinden.“⁶³ Sie

58 Vgl.: Geertz, Clifford Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt 1997.

59 Vgl.: Muttenthaler, Roswitha & Regina Wonisch: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld 2006, S. 46ff. 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 diesen jedoch um Elemente der ethnologischen Forschung sowie semantische Verfahren.

60 Vgl.: Muttenthaler & Wonisch: Gesten des Zeigens. 2006, S. 51.

61 Ebd., S. 51.

62 Vgl.: Scholze: Medium. 2004. Scholze recurriert vorwiegend auf Methoden und Theorien von Umberto Eco und Roland Barthes.

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.⁶⁴

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 soll 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.“⁶⁵ 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.“⁶⁶

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

63 Scholze: Medium. 2004, S. 12.

64 Vgl.: Ebd., S. 14.

65 Ebd., S. 16.

66 Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1988, S. 95.

„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.“⁶⁷

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 kann jedoch helfen die verschiedenen Kommunikationspotenziale zu ordnen und zu unterscheiden und somit im Rahmen einer Analyse besser nutzbar zu machen.⁶⁸

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.⁶⁹ 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.“⁷⁰

67 Scholze: Medium. 2004, S. 30.

68 Vgl.: Ebd., S. 38.

69 Der folgende Abschnitt basiert auf Muttenthaler & Wonisch: Gesten. 2006, S. 59.

70 Muttenthaler & Wonisch: Gesten. 2006, S. 59.

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.⁷¹ Wird dies auf Ausstellungen übertragen, so kann ausgehend von einem dominanten Objekt mit den es umgebenden Ausstellungsobjekten oder sekundären Museumsdingen⁷² ein Narrativ geschaffen werden. Die Verbindungen zwischen den Objekten entsprechen 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 offenen Grenzen in den Raum.⁷³

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.⁷⁴

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.“⁷⁵

71 Ebd.

72 Zum Begriff des ‚sekundären Museumsding‘ vgl.: 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. 23.

73 Muttenthaler & Wonisch: Gesten. 2006, S. 59.

74 Ebd., S. 60.

75 Offe, Sabine: Was reden die Dinge, was hören die Besucher? Ansätze zur rhetorischen Analyse von Ausstellungen. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript. Bremen 2002, S. 6. Zit. nach Muttenthaler & Wonisch: Gesten. 2006, S. 61.

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.⁷⁶

Muttenthaler und Wonisch zeichnen ein Bild der Emanzipierung marginalisierter Gruppen – sei es auf Grund von Geschlecht, Ethnie oder sozialer Schicht – in den letzten Jahrzehnten und ihrer Versuche sich in die musealen Präsentationen einzuschreiben.⁷⁷ 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 entgegen läuft. 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 der literaturwissenschaftlichen Erzählforschung auf ihre musealen Entsprechungen.⁷⁸

76 Muttenthaler & Wonisch: Gesten. 2006, S. 10.

77 Vgl.: Ebd., S. 14ff. Vgl. auch: Hauer, Gerlinde, Roswitha Muttenthaler, Anna Schober & Regina Wonisch: Das inszenierte Geschlecht: Feministische Strategien im Museum. Wien u. a. 1997. 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.

78 Vgl.: Buschmann, Heike: Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse: In: Joachim Baur (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010, S. 149f. Buschmanns methodischer Ansatz wird zurzeit in ihrem Dissertationsprojekt „The Museum as a Narrative Space“ erprobt, es liegen jedoch noch keine Ergebnisse vor.

Sie widmet sich in einem ersten Schritt den Grundelementen literarischer und musealer Erzählungen – allen voran der Rolle und Funktion des Erzählers/der Erzählerin. Es schließt sich eine Untersuchung der Bedeutung des Lesers/der Leserin für die museale Erzählung an. Buschmann geht davon aus, „dass ein Text ohne die Aktivität des Lesers nicht als bedeutungsvolle Erzählung existieren kann.“⁷⁹ Dem Leser/der Leserin kommt hierbei keine rein konsumierende Funktion zu, er/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 mit Hilfe der *New Cultural Geography* an und rekurriert u. a. auf Michel de Certeaus Raumtheorie.⁸⁰

Der Leser/die Leserin einer musealen Präsentation geht im Zuge der Auseinandersetzung mit den exponierten Sujets eine Beziehung zu verschiedenen Personen ein. Dem Erzähler/der Erzählerin kommt hier die Funktion des primären Bezugspunktes in der musealen Erzählung zu. Folglich kann der Leser/die Leserin das Präsentierte nicht lediglich auf dem visuellen Stimulus basierend wahrnehmen, sondern ist auch auf die Vermittlung einer vorgeprägten Version durch den Erzähler/die Erzählerin angewiesen.⁸¹ Die Möglichkeit auf das Geschehen bzw. das Präsentierte in Form der Exponate direkt zuzugreifen ist nur eine Scheinbare. Sie können stets nur „metonymische Repräsentanten der Vergangenheit sein“ und haben durch die Anordnung in einem musealen Kontext bereits zu einem gewissen Grad eine Bedeutungsfestlegung erfahren.⁸²

Buschmann schlägt als ersten Analyseschritt die Einordnung der Position der Erzähler/innen vor, d.h. zu welchem Grad Erzählerinnen im erzählten Geschehen involviert sind. Die vorherrschende Position scheint Buschmann folgend die der so genannten heterodiegetischen Erzähler/innen in Form von Wissenschaftler/innen zu sein.⁸³ Neben dieser Form der Erzähler/innen treten in musealen Präsentationen auch die so

79 Buschmann: *Geschichten*. 2010, S. 150.

80 Vgl.: De Certeau, Michel: *The practice of Everyday Life*. Berkeley 1984.

81 Buschmann: *Geschichten*. 2010, S. 151.

82 Ebd., S. 152.

83 Vgl.: Ebd. Ein/e heterodiegetische/r Erzähler/in berichtet aus der dritten Person, ist keine Figur der erzählten Welt und somit unbeteiligt an dieser. Als Erkennungszeichen dieses Erzählers/dieser Erzählerin 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: Martinez, Matias & Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 1999, S. 82.

genannten homodiegetischen Ich-Erzähler/innen auf.⁸⁴ Ein Erzähler könnte zum Beispiel im Falle militärgeschichtlicher Ausstellungen ein Soldat sein, der seine Erlebnisse schildert. Heterodiegetische Erzähler/innen werden die Leser/innen dazu veranlassen, das Geschehen als objektiv wahrzunehmen, wobei die Ausführungen der Figuren einer homodiegetischen Erzählung entsprechend subjektiver ausfallen.⁸⁵

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.⁸⁶

Im Falle der Nullfokalisierung überschreiten die Erzähler/innen den den Charakteren der Erzählung eigenen Wahrnehmungshorizont und sehen mehr als diese.⁸⁷ Dieser Typus ist vor allem für die Darstellung historisch-politischer Zusammenhänge geeignet. Die interne Fokalisierung tritt auf, wenn das Geschehen aus der Sicht einer beteiligten Figur erzählt wird. Sie kann im Verlauf der Zeit wechseln oder auch ein Ereignis aus verschiedenen Perspektiven behandeln. In diesem Fall liegt eine variable oder multiple interne Fokalisierung vor. Der dritte Typus der Fokalisierung, die externe, liegt dann vor, wenn keinerlei Einsicht in die Gedankenwelt und emotionale Verfassung der Charaktere ermöglicht wird. Die Übergänge zwischen diesen verschiedenen Typen sind fließend und ihr Einsatz kann sich innerhalb einer Ausstellungssituation ändern.

Neben der Einordnung der Position des Erzählers/der Erzählerin 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 und überträgt diese auf eine museale Erzählung.⁸⁸ 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‘ wird 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 Vor-

84 Homodiegetische Erzähler/innen berichten aus der ersten Person und sind Figuren der erzählten Welt. Sie können die Rolle unbeteiligter Beobachter/innen, Neben- oder Hauptfiguren einnehmen. Letztere werden als autodiegetische Erzähler/innen bezeichnet. Vgl.: Martinez & Scheffel: Erzähltheorie. 1999, S. 82.

85 Buschmann: Geschichten. 2010, S. 153.

86 Vgl.: Buschmann: Geschichte. 2010, 153 sowie Genette, Gérard: Die Erzählung. München. 1994, S. 134-135. ‚Fokalisierung‘ bezeichnet das Verhältnis zwischen dem Wissen eines Erzählers/einer Erzählerin und einer Figur der Erzählung.

87 Dies bezieht sich auf den gesamten Absatz, vgl.: Buschmann: Geschichten. 2010, S. 154.

88 Vgl.: Forster, Edward Morgan: Ansichten des Romans. Frankfurt a. M. 1962, S. 91ff.

dergrund, sondern die Kausalzusammenhänge zwischen den Ereignissen. Diese Kausalzusammenhänge sind im dreidimensionalen musealen Raum meist schwerer herzustellen als die zeitlichen Bezüge durch die räumliche Anordnung. Der Zusammenhang muss oftmals durch den Leser/die Leserin selbst hergestellt werden oder erfolgt durch das Einfügen zusätzlicher Exponate.⁸⁹

Die zeitliche Folge der *story* erfolgt im Wahrnehmungs- und Erzählprozess nicht immer chronologisch. Trotzdem können die *events* eines Erzähltextes, unabhängig von ihrer Reihenfolge in der Erzählung, chronologisch angeordnet werden.⁹⁰ 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 kann eine chronologische Struktur auch mit dem zeitlich am Ende stehenden *event* beginnen. In einem musealen Kontext sind Analepse und Prolepse wörtlich zu nehmen: Durch die architektonische Gestaltung des Ausstellungsraums sind ein Rückblick auf bereits bekannte Objekte und Arrangements sowie noch unbekannte Ensembles möglich.

Es wird weiterhin zwischen synthetischen und analytischen Erzählungen unterschieden.⁹¹ In der erst genannten entwickelt sich der Plot generell in chronologischer Abfolge. Die Erzählung entsteht 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.“⁹²

89 Buschmann: Geschichten. 2010, S. 155.

90 Bezieht sich auf den gesamten Absatz: Ebd., S. 156.

91 Vgl.: Weber, Dietrich: Theorie der analytischen Erzählung. München 1975, S. 9.

92 Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München 1994⁴, S.7. Vgl. auch: Ebd., S. 61.

Leser/innen eines Textes bzw. Besucher/innen einer Ausstellung sind demnach nicht allein Konsument/innen sondern nehmen aktiv an der Rezeption teil und verändern je nach individueller Beschaffenheit den Text bzw. Ausstellungstext im Zuge des Lesens.⁹³ Korff betont ebenfalls die Wichtigkeit der Betrachter/innen eines Sinnarrangements als Produzent/innen 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.⁹⁴ Die Exponate einer Ausstellung verbleiben in einer Stasis bis das ihnen eigene Wirkungspotential durch Besucher/innen (Leser/innen) aktualisiert wird. Eine jede Lesart ist individuell und abhängig von den jeweiligen Vorkenntnissen des Besuchers/der Besucherin bzw. des Lesers/der Leserin, seinem/ihren sozialen Hintergrund, seiner/ihrer emotionalen Verfassung zum Zeitpunkt des Besuches und vom Verhalten anderer Besucher/innen.⁹⁵

Buschmann sieht Unbestimmtheiten im Text als Voraussetzung einer Kommunikation zwischen Text und Leser/in.⁹⁶ Diese Unbestimmtheiten werden im Laufe eines erfolgreichen Dialogs abgebaut, da der Leser/die Leserin bedingt durch die Aussparung von Verbindungen zwischen einzelnen Textelementen fehlende Verknüpfungen selbst herstellen wird.⁹⁷ Diese kreative Tätigkeit betrachtet Buschmann als Voraussetzung für das Zustandekommen einer Erzählung. Die so hervorgebrachten Verbindungen sind damit aber immer individuell verschieden und nicht von anderen Lesern/Leserinnen reproduzierbar.⁹⁸ 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 den Leser/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 des Lesers/der Leserin wird durch den Bezugsrahmen des Textes und seine Struktur eingeschränkt, um die Reaktionen des Lesers/der Leserin zu einem gewissen Grad zu kontrollieren.

⁹³ Vgl. auch Anm. 38.

⁹⁴ Vgl.: Korff: Speicher. 2007, S. 173.

⁹⁵ Buschmann hebt das Vorhandensein weiterer Leser/innen in einer musealen Rezeptionssituation hervor und betont diesen Unterschied zu der Rezeption eines literarischen Textes, die in der Regel ohne die Präsenz anderer Leser/innen abläuft. Vgl.: Buschmann: Geschichten. 2010, S. 160.

⁹⁶ Vgl.: Ebd. Sowie: Iser: Akt des Lesens. 1994, S. 45: „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/der Leserin am Hervorbringen der Textintention ermöglichen.“

⁹⁷ Vgl.: Iser: Akt des Lesens. 1994, S. 265.

⁹⁸ Vgl.: Buschmann: Geschichten. 2010, S. 160.

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 den Leser/die Leserin der Präsentation erfolgen. Selbst bei augenscheinlich authentisch erhaltenen Objekten werden mitunter Kontexte und Gebrauchsfunktion durch den Leser/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 des Lesers/der Leserin in den dreidimensionalen Raum, der somit ebenfalls zu einem analysierbaren Text wird.⁹⁹ 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.“¹⁰⁰

Place muss ähnlich dem Textpol zuerst von dem Leser/der Leserin begangen werden um eine Wirkung zu entfalten.¹⁰¹ *Space* ist folglich der individualisierte Raum, der personen- und situationsbezogen ist, jedoch nicht beliebig variierbar, da der dreidimensionale Raum die Freiheiten des Lesers/der Leserin eingrenzt und die Ausstellungsarchitektur ihn/sie in vorgegebene Bahnen führt. Da der museale Raum oftmals nicht rigide durch die Architektur gegliedert ist, sondern den Leser/innen relativ viel Freiheit ermöglicht, kann die Erzählreihenfolge im Unterschied zu einem literarischen Text selbst gewählt werden und sowohl *plot* als auch *story* öffnen sich hinsichtlich einer Variation. Analepse und Prolepse erscheinen somit ebenfalls allein als Angebote des *place*, der Durchblicke und Rückblicke ermöglicht, die aber nicht von dem Leser/der Leserin wahrgenommen werden müssen und somit nicht obligatorischer Teil des individuellen Raumes, des *space*, sind. Auslassungen ganzer Segmente einer Ausstellung sind ebenfalls als spezifische Modifizierungen des *space* denkbar. Die Konstruktion des Erzählers/der Erzählerin, die Fokalisierung und auch die allgemeine Erzählrichtung sind ebenso von der Beschaffenheit des *place* abhängig. Die Position des Ein- und Ausgangs einer Ausstellung sowie die Offenheit eines Raumensembles bedingt beispielsweise die Tendenz zu einer synthetischen oder eher analytischen Erzählung. Die räumlichen Voraussetzungen bedingen oftmals auch eine Zweitlektüre, die in einer völlig neuen Leseart, basierend auf den erworbenen Kenntnissen, resultieren kann.

99 Vgl.: Buschmann: Geschichten. 2010, S. 168.

100 Ebd., S. 162f.

101 Der folgende Abschnitt basiert auf *ebd.* 163. Vgl. ebenfalls: De Certeau: Everyday Life. 1984, S. 117.

2.3 Zusammenfassung und kritische Anmerkungen

Die Kombination der Ansätze Scholzes, Muttenthalers, Wonischs und 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 auch Aussagen zu der Kategorie *race* ermöglichen und auch die Kategorie *class* wird anzuwenden sein, da die Waffenarten soziale Abstufungen widerspiegeln. Ergänzend bietet Scholzes semiotischer Ansatz und die Einbeziehung des Achsenmodells von Jakobson die Möglichkeit Assoziationen und Bedeutungskontexte nachvollziehbar zu beschreiben und kann mit Buschmanns Einbeziehung des dreidimensionalen Raumes und seiner Transformation in ‚Text‘ erweitert werden.

Trotz der Kombination verschiedener Methoden können die Ergebnisse einer Analyse einer Ausstellung keine vollkommen objektive Darstellung sein. Wie bereits angesprochen wurde, werden Ausstellungen im Rahmen dieser Arbeit als performativer Akt betrachtet. Folglich wird je nach ethnischer Herkunft, individueller Lebensgeschichte, sozialer Stellung, Bildungsstand und emotionalem Zustand zum Zeitpunkt eines Museumsbesuchs der Rezipient einer Ausstellung jeweils ein nicht nacherlebbares, individuell unterschiedliches Ausstellungserlebnis generieren. Dies trifft auch auf den Verfasser der vorliegenden Arbeit zu. Demnach können die Ergebnisse einer Ausstellungsanalyse nur eine Repräsentation einer musealen Repräsentation sein und damit nur *eine* der möglichen Perspektiven 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. Ausstellungsanalyse versteht sich demnach als Beschreibung einer Ausstellungssituation, nachfolgender Analyse der formellen Eigenschaften derselben und anschließen-

der Interpretation.¹⁰² 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.¹⁰³ 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 verringern.

102 Dieser Dreischritt wird von Werner Faulstich für die Bildanalyse in einem medienwissenschaftlichen Kontext vorgeschlagen. Sofern die Annahme korrekt ist, dass 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.: Faulstich, Werner et. al.: Bildanalysen – Gemälde, Fotos, Werbebilder. Bardowick 2009, S. 5ff.

103 Vgl. zum Begriff des ‚Affektes‘: 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. 7ff. Der Vorschlag Wonisch und Muttenthalers auch gänzlich freie Assoziationen zu beschreiben und somit das Abwegige zu thematisieren gestaltet zwar Teile der Analyse subjektiv, kann aber auch sehr aufschlussreich sein, indem es die Vielzahl der möglichen Interpretationen verdeutlicht. Vgl.: Muttenthaler & Wonisch: Gesten. 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 sentimentalen Vorstellungen einer grundfalschen Romantik über die ‚Zeit der alten eisernen Ritter‘ schwinden, welche in weiten Volksschichten auch heute noch immer im Schwange sind.“¹⁰⁴

Othmar Baron Potier, der um die Jahrhundertwende mit der Überarbeitung der Präsentation der Rüstkammer Emden beauftragt wurde, hatte gleichfalls die Aufgabe übertragen bekommen, einen Führer durch die Rüstkammer zu schreiben. Sein erklärtes Ziel war es, dem unbedarften Besucher/der Besucherin eine Handreichung zu geben und vorherrschende Bilder einer Ritterromantik durch „einen Fingerzeig für die richtige Werthung“ zu dekonstruieren.¹⁰⁵ 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.¹⁰⁶ Beide Epochen verschmelzen in den Vorstellungen der Menschen und 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 Ge-

104 Potier, Othmar: Vorwort. In: Magistrat der Stadt Emden (Hg.) Führer durch die Rüstkammer der Stadt Emden bearbeitet von Dr. Othmar Baron Potier. Emden 1903, S. XXIII.

105 Ebd.

106 Vgl.: 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. 239ff. Baur, Stefan: Historie in Computerspielen: »Anno 1602 – Erschaffung einer neuen Welt« In: WerkstattGeschichte, 23, 1999, S. 91. Müller 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.“ „Romantische Vorstellungen“ soll folglich diese Tendenz zur Projektion bezeichnen, wird aber auch im Sinne von einer gefühlsbetonten, schwärmerischen, verträumten Rezeption gebraucht, die aktuelle Sichtweisen der Fachwissenschaft zu Gunsten der genannten Projektion unberücksichtigt lassen.

brauch, ihre gesellschaftliche Bedeutung und ihr zerstörerisches Potential zu modifizieren und jegliche romantisierende Elemente zu Gunsten 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.¹⁰⁷

Es stellt sich infolgedessen 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, zum anderen welche Form eine solche Präsentation annehmen kann.¹⁰⁸ Weiter müssen die öffentliche Wahrnehmung des dargestellten Konflikts sowie die Spezifika des Mediums Ausstellung berücksichtigt werden, wobei die Ästhetisierung seiner 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, würde eine Marginalisierung oder sogar ein Ausschluss des Phänomens Krieg nicht nur einer ganzheitlichen Darstellung der Geschichte zuwiderlaufen, sondern auch einen bedeutenden 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.¹⁰⁹ Krieg und Gewalt sind jedoch Teil der Menschheitsge-

107 Vgl.: 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. 236. Sowie Beil: Musealisierte Gewalt. 2003, S. 7. Beide sehen in dieser Problematik das grundlegende Dilemma einer jeden militärgeschichtlichen Ausstellung.

108 Vgl. auch: Thiemeyer: Fortsetzung. 2010, S. 313ff.. Hier werden Vor- und Nachteile des Mediums Ausstellung bezüglich musealer Kriegsdarstellungen formuliert.

109 Vgl., um nur einige Beispiele zu nennen und für weitergehende Literaturverweise: 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, 467ff.. Hier werden interessante Überlegun-

schichte und haben aktuellen Bezug. Das Museum kann ein Forum der Diskussion der Phänomene Krieg und Gewalt 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, Gräu- el 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 [sic].“¹¹⁰

Die Konfrontation mit dreidimensionalen, als authentisch wahrgenommenen Objekten in einem bewusst gestalteten Raum ist das Alleinstellungsmerkmal des Museums. Weder literarische Texte, noch audiovisuelle Medien können ein räumliches Erlebnis 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.¹¹¹ 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, die Phänomene Krieg und Gewalt zu analysieren sowie gesellschaftliche Diskurse zu offenbaren 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.

gen zur intergenerativen Vermittlung von kollektiver Gewalterfahrung angestellt. Ebenso: 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. 165ff. 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, 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. 157ff.

¹¹⁰ Thiemeyer: Fortsetzung. 2010, S. 315.

¹¹¹ Ebd.

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.“¹¹²

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“¹¹³ und Krieg unvereinbar. Sofern man Krieg nicht als Kunstwerk betrachtet, sondern mit Tod, Vernichtung und Zerstörung assoziiert, verkörpert er das ‚Hässliche‘.¹¹⁴ Eine Darstellung, die sich ästhetischer Mittel bedient, muss folglich als Verharmlosung oder Verherrlichung des Krieges und der Gewalt erscheinen.¹¹⁵

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 scheint sich somit zu widersprechen.

Indem Ästhetik als Synonym für ‚Schönheit‘ gebraucht wird, muss sie zwangsläufig in Opposition mit Krieg und Gewalt treten, die im Allgemeinen mit dem ‚Hässlichen‘ in Verbindung gebracht werden. Ästhetik im Sinne des künstlerisch ‚Schönen‘ ist allerdings nur eine Seite des Begriffs.¹¹⁶ ‚Ästhetik‘ wurde in Anlehnung an die Ausdrücke der griechischen Philosophie *aisthētós* ‚wahrnehmbar‘ und *aisthētikós* ‚der Wahrnehmung fähig‘, die zu dem griechischen „*aisthánesthai*“ ‚durch die Sinne wahrnehmen, empfinden, fühlen‘ gehören, gebildet.¹¹⁷

112 Ebd., S. 206.

113 Vgl.: s. v. Ästhetik. In: Wolfgang Pfeifer: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. A-G. Berlin 1989, S. 84.

114 Das ‚Hässliche‘ wird hier in seiner umgangssprachlichen Bedeutung gebraucht. Vgl. für eine differenzierte Begriffsgeschichte: Lotter, Konrad: s. v. Hässliche, das. In: Wolfhart Henckmann & Konrad Lotter (Hg.): Lexikon der Ästhetik. München 2004, S. 151ff.

115 Thieme: Fortsetzung. 2010, S. 206.

116 Vgl. für eine Begriffsgeschichte: Franke, Ursula: s. v. Schönheit. In: Wolfhart Henckmann & Konrad Lotter (Hg.): Lexikon der Ästhetik. München 2004, S. 328ff.

117 Vgl.: s. v. Ästhetik. In: Wolfgang Pfeifer: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. A-G. Berlin 1989, S. 84.

„Ist Aisthetik eine Lehre von dem menschlichen Wahrnehmungsvermögen überhaupt, so handelt Ästhetik von einem bestimmten Gebrauch dieses allgemeinen Vermögens. Ästhetik ist daher ein Teilgebiet der Aisthetik. Alle Wahrnehmung ist ästhetisch, nur ein Teil unserer Wahrnehmung aber ist darüber hinaus ästhetisch.“¹¹⁸

Ästhetik ist demnach der Vollzug der Wahrnehmung, während für die Aisthetik der Akt der Wahrnehmung Mittel zum Erkenntnis-Zweck ist.¹¹⁹ 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.¹²⁰ 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.“¹²¹

Selektion steht am Anfang der Ästhetisierung des Krieges. Unerwünschtes wird von Erwünschtem geschieden, um „gemeinschaftsbildende Narrative“ zu schaffen.¹²² Diese Ästhetisierung ist stets ein politischer Akt, da durch die Entscheidung des Produzenten für oder gegen bestimmte ästhetische Mittel der Gegenstand zu einem bestimmten Zweck geformt wird.¹²³ So unterscheiden sich beispielsweise die Wahl der ästhetischen Mittel der Präsentation der Bestände 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.“¹²⁴

118 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.

119 Vgl.: Seel: Ästhetik. 1997, 17ff. Sowie: Thiemeyer: Fortsetzung. 2010, S. 206.

120 Thiemeyer: Fortsetzung. 2010, S. 207.

121 Ebd.

122 Ebd.

123 Ebd., S. 208.

124 Ebd.

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 Abbilds desselben würden diesen nicht besser vermittelbar machen, sondern transformieren, ihn verschönern und seiner Schrecken berauben.¹²⁵ „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.“¹²⁶ 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 erläuternde Medien die Gräueltaten des Krieges vermitteln könne.¹²⁷ 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.¹²⁸ 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, hätte 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.“¹²⁹

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.

125 Vgl.: Ebd., S. 209.

126 Thiemeyer: Fortsetzung. 2010, S. 211.

127 Vgl.: Ebd.

128 Vgl.: Ebd. Sowie zum Begriff der ‚Atmosphäre‘: Böhme, Gernot: Atmosphären. Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt a. M. 1995, S. 47ff.

129 Thiemeyer: Fortsetzung. 2010, S. 210.

1.1.3 Unterschiede in der Wahrnehmung frühneuzeitlicher Konflikte

Neben der Tendenz des Mediums Ausstellung seine Sujets stets zu ästhetisieren, ist auch der jeweilig präsentierte Konflikt ausschlaggebend für die Wahrnehmung. Konflikte wie der Dreißigjährige Krieg, die Türkenkriege, Kriege 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/innen grundsätzlich von den Verheerungen des Ersten und Zweiten Weltkriegs verschiedene Qualität zugesprochen werden. Nun mag zum einen die zeitliche Nähe und das Vorhandensein von Zeitzeugen die Brisanz eines 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.¹³⁰ 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 vermeintlich humanere Kriegsführung in der Frühen Neuzeit, verbunden mit der faszinierenden Fremdheit der eingesetzten Offensiv- und Defensivwaffen, führt zu einer weniger befangenen Wahrnehmung von Ausstellungen, die sich allein mit diesen Zeugnissen von Krieg und Gewalt beschäftigen.¹³¹

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.

¹³⁰ Vgl.: Janeke, Kristine: „Nicht gelehrter sollen die Besucher eine Ausstellung verlassen, sondern gewitzter“. Historiker zwischen Theorie und Praxis. In: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 4.1/2, 2007, 7 <<http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Janeke-2-2007>>, die ebenfalls auf Grund des zeitlichen Abstands und einer geringeren Betroffenheit einen leichteren Umgang mit frühneuzeitlichen Sujets konstatiert.

¹³¹ 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.

Joachim Kallinich übt in einer älteren Publikation zu Kriegsdarstellungen in technik- und militärgeschichtlichen Museen starke Kritik an der süddeutschen Museumslandschaft.¹³² 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 Militärgeschichtliche Abteilung des Technik- und Automuseums Sinsheim, die Dauerausstellung des Daimler-Benz-Museums in Stuttgart und die Luft- und Raumfahrtthalle des Deutschen Museums in München.¹³³

Kallinich arbeitet verschiedene Strategien der Legitimierung von Krieg und Kriegsdarstellungen heraus, die von den Museen bewusst oder unbewusst angewandt werden,

„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.“¹³⁴

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.“¹³⁵ Einer vorgeblichen Wertfreiheit, die vom damaligen Direktor proklamiert wurde, entgegnet Kallinich:

132 Kallinich, Joachim: Kriegsdarstellungen in Technik- und Heeresmuseen. In: *Museumskunde*, 53.1, 1988, S. 26ff.

133 Im Folgenden wird das Wehrgeschichtliche Museum Rastatt als WGM Rastatt bezeichnet.

134 Kallinich: *Kriegsdarstellungen*. 1988, S. 35.

135 Ebd., S. 27.

„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 die Bewunderung der Meisterleistungen [...] Verharmlosung einerseits, Verherrlichung andererseits.“¹³⁶

Kallinich 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 seine Evolution „natürlich“ erscheine.¹³⁷ Diese Abstraktion führe dann dazu, Krieg und Militär als anthropologische Konstante und gesellschaftliche Notwendigkeit zu präsentieren.¹³⁸ 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!“¹³⁹

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/die Besucherin 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 ein unterschwelliges *Sex Appeal* von Waffen aufmerksam macht, könnten ein probates Mittel sein die Thematik Krieg in einem musealen Kontext zu präsentieren.¹⁴⁰

Renate Mulzer-Grasse kritisiert ähnlich wie Kallinich die Beschränkung auf rein ästhetische oder technisch-funktionale Aspekte bei der Präsentation mit Krieg assoziierter Objekte.¹⁴¹ Eine kritische Auseinandersetzung mit „den Erinnerungsstücken aus kriegerischer Zeit“ sei „kein nor-

136 Ebd., S. 28.

137 Ebd., S. 28.

138 Ebd.

139 Kallinich: Kriegsdarstellungen. 1988, S. 35.

140 Vgl.: Wertheimer, Jürgen: Ästhetik der Gewalt? In: Julia Dietrich & Uta Müller-Koch (Hg.): Ethik und Ästhetik der Gewalt. Paderborn 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“ 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 gestellt werden.

141 Vgl.: Mulzer-Grasse, Renate: Musealisierung des Krieges? In: Wolfgang Zacharias (Hg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung. Essen 1990, S. 262.

males und alltägliches Betätigungsfeld für Museen.¹⁴² 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 als Instrumenten der Ausübung von Macht und Symbol für Stärke und Herrschaft schlägt Mulzer-Grasse eine Präsentation der Kriegsmittel mit ihrer jeweiligen Wirkung vor.¹⁴³ Bilder getöteter oder verletzter Menschen, durch den Krieg völlig vernichteter Landschaften oder in Ruinen liegender Städte sollen das Zerstörungspotential der Waffen thematisieren und sie als Instrumente der Zerstörung erscheinen lassen. Diese Art der Darstellung, so Mulzer-Grasse weiter, würde die vertrauten Sehgewohnheiten und Wahrnehmungsmuster der Rezipient/innen einer solchen Präsentationsform erheblich irritieren.¹⁴⁴ Sie weist somit auf ein interessantes Phänomen tradierter Kriegsbilder hin: Sie erscheinen ästhetisiert und verharmlost und müssen daher durch ein Aufbrechen traditioneller Präsentationsformen modifiziert werden. Die Rolle militärgeschichtlicher Ausstellungen, welche sich mit vormoderner 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 Jagd kann unterbewusst ein verharmlosendes Bild des Einsatzes von Waffen erzeugen und auf spätere Konflikte projizieren.¹⁴⁵

Marlene Hiller widmet sich konkret der Frage ‚Kann man Krieg ausstellen?‘ unter den Gesichtspunkten des Zweckes einer solchen Ausstellung und der Realisierung des Intendierten.¹⁴⁶ Sie stellt einen Katalog der grundlegenden Informationen zusammen, die dem Besucher/der Besucherin einer militärhistorischen Ausstellung zur Verfügung gestellt werden müssen.

142 Vgl.: Ebd.

143 Vgl.: Ebd., S. 264.

144 Vgl.: Mulzer-Grasse: Musealisierung. 1990, S. 264.

145 Geeignetes Mittel zur Analyse der vermittelten Kriegsbilder könnte eine qualitative Besucherbefragung darstellen.

146 Vgl.: Hiller: Krieg. 1993, S. 229ff.

„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.“¹⁴⁷

Es kann konstatiert werden, dass wenige Ausstellungen den gesamten Katalog erfüllen, wobei die Gabe einer historischen Einordnung und der Kosten eines Konflikts nicht zwangsläufig in einem begehbaren Geschichtsbuch münden müssen und somit das Fehlen solcher Informationen gänzlich unverständlich ist. Hiller betont ebenfalls die Notwendigkeit, den Ausstellungsbesucher/die Ausstellungsbesucherin als mündigen Menschen zu betrachten und die den Verlauf der Rezeption der Ausstellung nicht in einem engen Korsett vorzugeben.¹⁴⁸ Weiter sei die Wahl der Protagonisten der Narration ausschlaggebend und müsse ein breites Spektrum an Perspektiven wiedergeben.¹⁴⁹ Dieser Ansatz stößt an die Grenzen der Umsetzbarkeit, doch die 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 des Kriegsgeschehens kann, in Übereinstimmung mit Hiller, weder Ziel einer Ausstellung sein, noch erfolgreich umgesetzt werden.¹⁵⁰ 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.¹⁵¹ Ihr Plädoyer gilt daher „einer Präsentationsform, die mit atmosphärischen Annäherungen an die dargestellte Zeit arbeitet, die unseren Verstand anspricht und doch unser Gefühl zulässt.“¹⁵² Diese atmosphärische Dichte soll nun durch die Mittel der Ausstellungsarchitektur erreicht werden, d. h. eine sinnvolle Gliederung der Ausstellung, aber auch eine gezielte Überraschung – ein Wahrnehmungsschock – durch

147 Ebd., S. 230.

148 Vgl.: Ebd.

149 Vgl.: Hiller: Krieg. 1993.

150 Vgl.: Ebd., S. 231 sowie Rauchensteiner, Manfred: Das Heergeschichtliche Museum in Wien. In: Hinz, Hans-Martin (Hg.): Der Krieg und seine Museen. Frankfurt a. M. – New York 1997, S. 65, der eine Darstellung der Wirklichkeit in einem Museum als *per se* für unmöglich hält und die Rolle des Besuchers/der Besucherin als Kreateur seiner eigenen Wirklichkeit angesichts der musealen Präsentation betont.

151 Vgl.: Hiller: Krieg. 1993, S. 232.

152 Ebd., S. 233.

architektonische Elemente erreicht werden. Der unterschwelligen 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.“¹⁵³

Christine Beil thematisiert das ‚Mitsehen‘ als eine der von Ausstellungsmachern gewählten Präsentationsweisen von Objekten aus einem militärischen Kontext.¹⁵⁴ Die Waffen werden in diesem Ansatz in einem unrestaurierten Zustand gezeigt. Die Gebrauchsspuren sollen einer Waffen- und Technikfaszination vorbeugen und das wahre Gesicht der Exponate als Instrumente und Zeugen der Zerstörung und Gewalt zeigen. Dies birgt freilich die Gefahr einer Verharmlosung der Waffen durch ihre Präsentation als zerstörte, nun ungefährliche Objekte oder kann als geschmacklos empfunden werden. Ebenfalls denkbar ist eine umso größere Faszination, da die Objekte durch ihre augenscheinliche Herkunft aus einer dramatischen Situation besondere Authentizität suggerieren könnten.

Der Tenor der genannten Publikation ist eindeutig: Eine neutrale Präsentation der Waffen ist unmöglich, ebenso ein Nacherleben kriegerischer Konflikte in einem musealen Kontext. 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, einer tadellosen und ihre handwerklichen Qualitäten betonenden Inszenierung vorzuziehen. Die Wirkung der Waffen sollte immer mitzusehen sein. Eine Einordnung in ihren jeweiligen historischen Kontext und ein multiperspektivischer Zugang kann 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.

153 Ebd., S. 235.

154 Dies bezieht sich auf den gesamten Absatz. Vgl.: Beil: Musealisierte Gewalt. 2003, S. 8.

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.¹⁵⁵ 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.“¹⁵⁶

Die historischen Rüstkammern und Zeughäuser erfüllten nicht alle Kriterien. Sie waren nur einer ausgewählten Öffentlichkeit zugänglich, zumeist hohe Würdenträger oder Personen eines gewissen Bekanntheitsgrades oder Standes. Die Verantwortlichen hatten ebenfalls nicht das Ziel, die 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 zu sein, um den Besucher/innen Vergnügen zu bereiten oder sie zu belehren.

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.¹⁵⁷ Die Sammellei-

155 Vgl.: Neumann: Zeughaus. 1992, 160ff. Er vermittelt einen guten Eindruck der Dynamik der Bestände vermittelt. Gleichzeitig findet sich in Einzelfällen auch das Bestreben veraltete Waffen für didaktische Zwecke zu bewahren.

156 The International Council of Museums. ICOM Statutes. Article 3 Definition of Terms. Section 1. Museum. <<http://icom.museum/statutes.html#3>> (abgerufen: 23.04.2010).

157 Siehe Anm. 199.

denschaft 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.¹⁵⁸ 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 wurde 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. 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 Zeughaus 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.“¹⁵⁹

Neben Militaria sind in Rüstkammern und Zeughäusern auch die Einlagerung von Trophäen, Memorabilia und Curiosa nachzuweisen, was Parallelen zu Kunstkammern und Wunderkammern aufzeigt.¹⁶⁰ So berichtet beispielsweise Zacharias Conrad von Uffenbach über einen Mechanismus im Zeughaus Bremen:

158 Vgl.: Minges, Klaus: Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung. Münster 1998. Außerdem: Felfe, Robert & Angelika Lozar (Hg): Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur. Berlin 2006.

159 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. Das III. Hauptstück. Von Zeughäusern. Augspurg 1719, S. 28.

160 Vgl. auch: Neumann: Zeughaus. 1992, S. 163f. Er führt verschiedene deutsche und internationale Beispiele für Figurinen, mechanische Mechanismen – die dem Amüsement der Besucher/innen dienen – und ausgestopfte Tiere in Rüstkammern und Zeughäusern auf.

„...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.“¹⁶¹

Diese mechanischen Spielereien entsprachen dem Zeitgeschmack und dienten als Attraktion für Besucher/innen. 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 trägt historisierende Kleidung und setzt mit einer Armbrust zum Schuss auf den legendären Apfel an.¹⁶² Menschliche Überreste konnten ebenfalls Teil der exponierten Curiosa sein und finden sich auch heute noch in der Rüstkammer Emden.¹⁶³

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‘¹⁶⁴ 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 Erinnerungstücke wurden dem damaligen Geschmack gemäß arrangiert und somit Militärgeschichte visualisiert. Neumann charakterisiert den Wandel der Objekte von reinen Gebrauchsobjekten 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.“¹⁶⁵

161 Uffenbach, Zacharias Conrad von: Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland. Zweyter Band. Ulm, Memmingen 1753, S. 182.

162 Vgl.: Neumann: Zeughaus. 1991, S. 374, Abb. 498/1-2.

163 Das Bürgerliche Zeughaus Wien stellte ebenfalls Schädel berühmter Türken aus den Türkenkriegen aus. Vgl.: Teply, Karl: Der Kopf des Abaza Kör Hüseyin Pascha. Vom „umgehenden Türken“ und von anderem Zeughausspuk. In: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, 34, 1978, S. 165ff.

164 ‚Erinnerungsort‘ bzw. *lieux de memoire* wird im Rahmen dieser Arbeit im noraschen Sinne verwandt. Vgl.: Nora, Pierre (Hg.): Erinnerungsorte Frankreichs. München 2005, 15ff. 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.“ Vgl.: Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Weimar, Stuttgart 2005, S. 25.

165 Neumann: Zeughaus. 1992, S. 163.

Sie wurden folglich dekontextualisiert und aus ihrem ursprünglichen Gebrauchszusammenhang entfernt und somit zu musealen Objekten. Neumann betrachtet Rüstkammern und Zeughäuser als ältestes technisches Museum und setzt sie somit Wunder- und Kunstkammern als Vorläuferinstitutionen des heutigen Museums gleich.¹⁶⁶ Moderne Rüstkammern wären demnach ein historisches Relikt, ein Museum des Museums. Gleichzeitig vermeidet er eine Verbindung von Krieg und Gewalt mit der Institution. Die enthaltenen Waffen werden zu Zeugnissen 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 verwandelten 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.¹⁶⁷ Diese erfüllten sie je nach Kontext bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs. 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 auf Grund der Beschränkung auf zwei Institutionen dieser Art nicht beantwortet werden und wäre im Rahmen einer separaten Studie zu erforschen.¹⁶⁸

166 Vgl.: Ebd., S. 180.

167 Vgl. beispielsweise die Beschreibung der propagandistische Nutzung des Berliner Zeughauses im Kaiserreich und unter der nationalsozialistischen Herrschaft bei: Kretzschmar, Ulrike: Vom Arsenal zum Museum. In: Dies. (Hg.): Das Berliner Zeughaus. München 2006, S. 49ff.

168 Vgl.: Zwach, *Deutsche und englische Militärmuseen*, 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 Kriegsergebnisse belasteten Umgangs mit Militärgeschichte, der Züge einer kompensatorischen Funktion aufweist.

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.¹⁶⁹ Die Furcht vor dem Verlust der Authentizität weckt Hoffnungen, diese im Museum zu finden. Lange Zeit beanspruchten Museen für sich, Orte zu sein, an denen es möglich sei 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 würde 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 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‘.¹⁷⁰ Er definiert Letztere wie folgt:

169 Vgl.: Heumann Gurian, Elaine: What Is the Object of This Exercise? A Meandering Exploration of the Many Meanings of Objects in Museums. In: Daedalus, 128.3, 1999, S. 166ff.

170 Benjamins Werk thematisiert die ständig wachsende Macht faschistischer Regime, welche die Technik der photomechanischen Reproduktion zur Verbreitung ihre Propaganda an eine breite Öffentlichkeit nutzen. Er verbindet die technische Möglichkeit der massenhaften Reproduktion von Kunstwerken mit der Ästhetisierung der Politik

„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.“¹⁷¹

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.¹⁷² Im Falle der Rüstkammern werden sie durch die Richtigkeit der Inventarbücher und die 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.‘¹⁷³

In Anbetracht der niemals vollständig erhaltenen oder überlieferten Kontexte scheint das Museum basierend auf seiner Autorität ständig Authentizität zu generieren. Inwiefern es sich bei manchen Stücken der Rüstkammern um Repliken handelt oder die Objekte im Zuge einer restauratorischen Behandlung mit modernen Hinzufügungen ergänzt wurden, ist für Besucher/innen nicht ersichtlich, sofern das Museum nicht gezielt darauf hinweist. Die Reproduktion eines Objekts oder Teilen davon zerstört folglich seine Authentizität, jedoch nur wenn das Museum seine Funktion als Simulator von Authentizität eingesteht und das Objekt als Reproduktion präsentiert bzw. auf reproduzierte oder ergänzte Teile hinweist. Weiterhin kann auch die Infragestellung der Authentizität eines Objekts ein Museum dazu zwingen diese Funktion zu offenbaren.

durch die faschistischen Kräfte. Benjamins Lösungsvorschlag für diese Problematik ist die Politisierung der Kunst seitens kommunistischer Kräfte. Vgl.: Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a. M. 1969.

171 Benjamin: Kunstwerk. 1969, S. 15.

172 Seine materielle Beschaffenheit gibt beispielsweise Auskunft über sein Alter. Fundort und Fundkontext können seine Authentizität ebenfalls untermauern.

173 Vgl. zu dieser Problematik: Hoberman, Ruth: In Quest of a Museal Aura: Turn of the Century Narratives about Museum-Displayed Objects. In: Victorian Literature and Culture, 31.2.2003, 467ff. Hoberman illustriert an Hand 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.

Insofern es zutrifft, dass Museen Authentizität generieren und simulieren, kann auch angenommen werden, dass die ‚Aura‘ eines Objekts eine Simulation ist. Benjamin definiert die Aura als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“¹⁷⁴ Dies impliziert eine gewisse Fremdartigkeit des Objekts. Der Betrachter eines Objekts ist mit seinem ursprünglichen Gebrauchskontext meist nicht vertraut, was wiederum durch die Präsentation in einer in der Regel vollständig dekontextualisierten musealen Umgebung verstärkt wird. Im Falle der Rüstkammer ist zumindest der örtliche Kontext weitgehend erhalten. Der Nutzungskontext der Schutz- und Trutzwaffen ist aber nur zu erahnen und übersteigt in dem Fall den Erfahrungshorizont der Besucher/innen. Das Museum versucht 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.¹⁷⁵ 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.¹⁷⁶ 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 in Frage 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 qualitätsvollen 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.“¹⁷⁷ Die zumeist mehrere Jahrhunderte umfassende Sammlungsgeschichte und die durch Inventare verbürgte Kontinuität und Kohärenz der Exponate, die zwei

174 Benjamin: Kunstwerk. 1969, S. 18.

175 Hoberman: In Quest of a Museal Aura. 2003, S. 468.

176 Vgl.: Benjamin, Walter: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt a. M. 1980², S. 143f.

177 Schöbel, Johannes: Prunkwaffen. Waffen und Rüstungen aus dem historischen Museum Dresden. Stuttgart 1985, S. 7.

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 werden.¹⁷⁸

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 in umgebende Schlösser ausgelagert und schließlich nach Leningrad (St. Petersburg) verbracht und kehrte erst 1958 nach Dresden zurück.¹⁷⁹ Trotz dieser Einschränkung suggeriert 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.¹⁸⁰ Die Rüstkammer befindet sich somit zwar an ihrem angestammten Platz, jedoch nicht in einem original historischen Gebäude. Es bietet sich daher an, von einem auratischen Ort zu sprechen und einer auf Überlieferung basierenden authentischen Anmutung.¹⁸¹ Die Rüstkammern sind nicht unverändert aus den Umbrüchen der Geschichte hervorgegangen. Ihre originale Zusammensetzung und

178 Vgl.: Bäumel: Rüstkammer. 2004, S. 5.

179 Vgl.: Ebd., S. 9ff.

180 Ostfriesisches Landesmuseum Emden (Hg.): Ostfriesisches Landesmuseum Emden. Altes Rathaus in neuem Gewand. Emden 2007, S. 73ff.

181 Vgl.: Assmann: Erinnerungsräume. 1999, S. 298ff. Beide Rüstkammern changieren zwischen traumatischem Ort und Erinnerungsort. Traumatisch durch ihr Potential an die Kriegszerstörung des Zweiten Weltkriegs 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.

die originale Einrichtung bzw. Präsentation der Waffen- und Rüstungen ist nur noch aus alten Photographien oder aus frühneuzeitlichen Reiseberichten zu rekonstruieren.¹⁸²

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 Ortes mit vorgeblich authentischen Objekten eine besondere Atmosphäre des Authentischen generiert. Die Rüstkammer unterscheidet sich demnach von anderen musealen Formen und suggeriert ebenfalls einen spezifischen Gebrauchskontext der enthaltenen Waffen und engt 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 bedienen, 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.¹⁸³

182 Das Landeszeughaus in Graz vermag trotz seiner musealen Umgestaltung zumindest den Eindruck eines historischen Zeughauses zu geben bzw. stellt ein Beispiel für eine historisierende Präsentation dar. Vgl.: Toifl, Leopold: Das Grazer Zeughaus. In: Museum Tinguely (Hg.): Rüstung und Robe. Heidelberg 2009, S. 40ff.

183 Vgl.: Evert, Urte: Die Eisenbraut. Symbolische Funktionen der soldatischen Waffe. (Dissertationsprojekt, Universität Münster). In: Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit, 11.2, 2007, S. 145ff. 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, Urte: „Gute Sach stärkt den Mann.“ Sachkundliche Überlegungen zu symbolischen Funktionen der frühneuzeitlichen Militärwaffen. In: Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit, 13.1, 2009, S. 50ff. 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 Kulturfor-

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, die ihr in der Frühen Neuzeit zugeschrieben wurden, in den Hintergrund treten lassen, sofern diese nicht durch ein erläuterndes Medium thematisiert werden. Der Typus einer präsentierten Waffe ist ausschlaggebend für seine Dingbedeutsamkeit – die Symbolik eines Prunkharnisches ist eine andere als die eines Säbels. 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.¹⁸⁴ Urte Evert arbeitet an Hand zeitgenössischer Quellen eine symbolische Verbindung von Waffen und der Sphäre des Männlichen in der Frühen Neuzeit heraus und konstatiert eine Marginalisierung dieses Aspektes in der Forschung zur materiellen Kultur der Frühen Neuzeit.¹⁸⁵ Eine Studie von Matthias Rogg 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 Ausnahmeständen Waffen führten.¹⁸⁶ Abseits kriegerischer Konflikte

sung wurde bisher vernachlässigt. Vgl.: Huntebrinker, Jan Willem & Ulrike Ludwig: Militär und materielle Kultur in der Frühen Neuzeit. Einführung. In: Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit, 13.1.2009, S. 7ff.

184 Evert: Militärwaffen. 2009, S. 50ff. 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.

185 Evert: Militärwaffen. 2009, S. 71.

186 Vgl.: Rogg, Matthias: Landsknechte und Reisläufer. Bilder vom Soldaten. Ein Stand der Kunst des 16. Jahrhunderts. Paderborn u. a. 2002, S. 52ff. 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 ihre Männer auf Kriegszügen.

bot die Sphäre der Jagd Frauen Möglichkeiten die männlich konnotierten Waffen zu nutzen.¹⁸⁷ Trotz dieser sich eröffnenden Räume scheint sich eine mit Waffen verbundene Männlichkeitssymbolik bis heute erhalten zu haben.¹⁸⁸

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/der Besucherin eine einseitige Darstellung unter Gender-Gesichtspunkten 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 auf Grund ihrer historischen Verbindung zur Sphäre des Männlichen eine hervorragende Basis zu bilden, um die Marginalisierung des Weiblichen an Hand 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, als einer der Generatoren von Erinnerung, erscheint als perfekter Ort der Analyse und Beobachtung von Prozessen des kollektiven Erinnerns und Vergessens.

187 Vgl.: Schaal, Dieter: Die Leibwaffen der Kurfürstin Maria Antonia. Aus dem Historischen Museum, Dresden. In: Kunst und Antiquitäten, 10, 1992, S. 51ff. 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 Waffenbestand am Dresdner Hof fixierbar ist und sie demnach möglicherweise die einzige Person war, die einen solchen ihr eigen nannte.

188 Vgl.: 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>>.

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.¹⁸⁹ 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.¹⁹⁰

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.¹⁹¹

Waffensammlungen kommt in der Frühen Neuzeit ebenfalls eine wichtige Bedeutung in der Erinnerungskultur zu. Waffen dienen als *lieux de memoire*, um an wichtige Ereignisse oder auch Ansprüche zu erinnern und tragen damit zu einer Legitimation von Macht bei und halten die *Memoria* an die Herrschenden lebendig.¹⁹² Trophäen siegreicher Schlachten oder mit prominenten Personen in Verbindung gebrachte 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.

¹⁸⁹ Vgl.: Niven, Bill & Chloe Paver (Hg.): *Memorialization in Germany since 1945*. Basingstoke 2010. Sowie: Winter, Jay & Emmanuel Sivan (Hg.): *War and Remembrance in the Twentieth Century*. Cambridge 1999.

¹⁹⁰ Lind, Carsten (2009), *Wie frühneuzeitliche Militärgeschichte im Kontext ausstellen? Die Konzeption eines Giessener Garnisonsmuseums*. Vortrag auf der Tagung *Militärische Erinnerungskulturen vom 14. bis zum 19. Jahrhundert* in Gießen. Vgl. auch: 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.

¹⁹¹ 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. 1ff.

¹⁹² Vgl.: Lewerken, Heinz-Werner: *Die Dresdner Rüstkammer im Neuen Stall*. In: Dirk Syndram, & Antje Scherner (Hg.): *In fürstlichem Glanz. Der Dresdner Hof um 1600*. [10. Juni 2004 - 26. September 2004, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg]. Mailand 2004, S. 76. 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.

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 Waffenverwahrun- gen. Die 1409 im alten Rathaus eingerichtete und im Jahr 1453 in den Jüdenhof überführte „Städtische Harnischkammer“ diente zur Ver- wahrung militärischer Waffen, welche den Bürgern im Verteidigungsfall überlassen wurden.¹⁹³ Prunkwaffen wurden in der „Herzoglichen Har- nischkammer“ und später der „Kurfürstlichen Rüstkammer“ im Residenzschloss verwahrt. Die Prunkwaffen setzten sich aus Leib- und Tur- nierwaffen der albertinischen Herzöge und der Kurfürsten zusammen.¹⁹⁴ Die dritte Verwahrung wurde durch Kurfürst August initiiert und als „Kurfürstliches Landeszeughaus“ mit dem Status eines „Hauptzeughaus“ eingerichtet.¹⁹⁵ Sein umfangreicher Bestand machte im 17. Jahrhun- dert die „Städtische Harnischkammer“ obsolet.¹⁹⁶

Die „Kurfürstliche Rüstkammer“ befand sich im Erdgeschoss des Residenzschlosses und erlaubte einen unmittelbaren Einzug der zum Turnier Gerüsteten auf den Schlosshof.¹⁹⁷ 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.¹⁹⁸ Das ältes- te erhaltene Inventar datiert auf 1561. Nachfolgende Inventare geben Zeugnis über die sukzessive Erweiterung der Bestände und die räumli-

193 Vgl.: Bäumel: Rüstkammer. 2004, S. 21.

194 Ebd.

195 Siehe für einen genealogischen Überblick über die sächsischen Kurfürsten Anhang 3: Die Kurfürsten von Sachsen. Übersicht nach Norbert Oelsner und Henning Prinz.

196 Vgl.: Bäumel: Rüstkammer. 2004, S. 21.

197 Vgl.: 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 Dresd- ner Schloß]. Amsterdam, Dresden 2000, S. 38.

198 Vgl.: Bäumel: Rüstkammer. 2004, S. 10.

che Ausweitung der Rüstkammer.¹⁹⁹ Bereits zu diesem Zeitpunkt wurden Harnische auf geschnitzten Pferden exponiert, wodurch eine repräsentative Aufstellung der Waffen vermutet werden kann.²⁰⁰

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.²⁰¹ 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.²⁰² 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.²⁰³ Die kostbarsten Prunk- und Turnierharnische wurden zu dieser Zeit auf geschnitzten Pferden exponiert und verdeutlichen abermals den repräsentativen Charakter der Rüstkammer.²⁰⁴ Die Räumlichkeiten der Kammer wurden nach charakteristischen Bestandsgruppen benannt und hatten „der Magnifizienz der sächsischen [sic] Kurfürsten zu dienen [...] Hier wurden nicht schlechthin Ausrüstung im Sinne von Ressourcen, sondern Kunstschatze von außerordentlichem Rang und traditionellem Werte behütet.“²⁰⁵

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“ aufgebro-

199 Vgl.: Lieber: Verzeichnis der Inventare. 1979.

200 Vgl.: Bäumel: Rüstkammer. 2004, 10: Sowie Schuckelt, Holger: Ein neues Ross für die Dresdner Rüstkammer. In: *Dresdner Kunstblätter*, 44.2, 2000, S. 52.

201 Vgl.: für eine detaillierte Beschreibung des Baukomplexes Münzberger, Esther: Der neue Stall- und Harnischkammerbau in Dresden 1586. In: *Dresdener Kunstblätter* 53.1, 2009, S. 7ff. Sowie für die Sammlungsbestände: Lewerken: Rüstkammer im Neuen Stall. 2004, S. 74ff.

202 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: Stall- und Harnischkammerbau. 2009, S. 14.

203 Vgl. für eine detaillierte Beschreibung der Ahnengalerie und des „Langen Gangs“: Lewerken, Heinz-Werner: Rüstkammer im Neuen Stall. 2004, S. 72-74.

204 Vgl.: Schuckelt: Neues Ross. 2000, S. 52f. 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.

205 Bäumel: Rüstkammer. 2004, S. 15.

chen.²⁰⁶ Die Rüstkammer wurde 1722 in die „Geheime Kriegskanzlei“ verlagert und verblieb dort bis 1832.²⁰⁷ Einige Objekte aus ihrem Bestand wurden dem „Grünen Gewölbe“ zugeführt.²⁰⁸

Die kurfürstlichen Jagdwaffen fanden in der Mitte des 18. Jahrhunderts im bereits genannten „Langen Gang“ Platz.²⁰⁹ Die 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. 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. Direktor Erich Haenel ließ später die vormalig in der Gangmitte befindlichen Ausstellungsmöbel des 19. Jahrhunderts entfernen, um den Charakter der Langgalerie stärker zu betonen. 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.

206 Vgl.: Bäumel: Rüstkammer. 2004, 16. 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, die durch Beigabe der Insignien, nachgeformten Beinen und einer Wachsmaske August des Starken nebst Perücke in Kopfhöhe animiert wurde. Die Aufstellung der Figur in der Rüstkammer sowie die Nutzung von Harnischteilen betont die repräsentative Funktion derselben. Die Figur weist Ähnlichkeiten zu musealen Figurinen des 19. und 20. Jahrhunderts auf. Vgl.: Bäumel, Jutta: Die polnische Krönungsfigur Augusts II., des Starken, in der Dresdner Rüstkammer. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 27 (1998/99), S. 49ff.

207 Vgl. für eine Beschreibung der neuen Räumlichkeiten und der räumlichen Anordnung der Bestände: Heres, Gerald: Zur Aufstellung der Dresdener Rüstkammer im 18. Jahrhundert. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 16, 1987, S. 71ff. 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“ sind 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.

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

209 Bezieht sich auf den gesamten Absatz: Vgl.: Lewerken, Heinz-Werner: Zur Geschichte der Dresdner Gewehrgalerie. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 27, 1998/99, S. 93ff.

Die Bestände der Rüstkammer wurden nach ihrer Überführung in staatliche Verwaltung von Johann Gottlob von Quandt bearbeitet. Er siedelte die Bestände in das Zwingergebäude über und richtete einen Turnier-, Parade- und Schlachtsaal ein, der die Waffensammlungen in einer historisch begründbaren, aber auch romantischen Vorstellungen Vorschub leistenden Ordnung präsentierte.²¹⁰ Der Fülle des Vorhandenen wurde durch trophäenartige Waffenarrangements begegnet.²¹¹

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. 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 auf vereinzelt auf diesen Figuren exponiert wurden. 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.²¹²

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.²¹³ Auf Grund der späten Rückgabe 1958 waren die angestammten

210 Vgl.: Bäuml: Rüstkammer. 2004, S. 18f.

211 Vgl.: Ebd.

212 Vgl.: Historisches Museum Dresden (Hg.): Turnierspiele im Alten Staalhof zu Dresden: Sommer 1936; zur Feier des 350jährigen Bestehens des Stallhofes und der Rüstkammer im Johanneum/veranstaltet vom Staatl. Historischen Museum. Dresden 1936.

213 Vgl.: Bäuml: Rüstkammer. 2004, S. 20.

Gebäude der Rüstkammer laut Bäumel nicht mehr verfügbar: Sie wurden bereits durch andere Institutionen genutzt.²¹⁴ 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 der Prunkwaffensammlung.²¹⁵ Die Exponate wurden teilweise offen präsentiert oder im Falle von Harnischteilen auf Rüstungsständern. Die 1959 konzipierte Ausstellung beinhaltete nur wenige Veränderungen und bestand bis zur technischen Schließung des gesamten Semperbaus 1988.

2.1.2 Die Genese der aktuellen Ausstellung

Es ist durchaus überraschend, dass über die Genese der Ausstellung keine internen Daten – von Vitrinенbüchern oder Lageplänen abgesehen – vorliegen.²¹⁶ Dies scheint dem Umstand geschuldet zu sein, dass die aktuelle Ausstellung in den 90er Jahren intern konzipiert wurde. Es kann konstatiert werden, dass eine Zusammenarbeit mit einem externen Architekturbüro durch den ständigen Austausch und 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.²¹⁷ 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 war demnach die repräsentative Bedeutung der Waffen sowie technische Aspekte. Zugleich sollte die Schaffung eines falschen Geschichtsbildes vermieden werden und durch den sparsamen Einsatz von Inszenierungen und gegebenenfalls Nachbildungen die Sujets historisch vorstellbar werden.

214 Vgl.: Bäumel: Rüstkammer. 2004, S. 20.

215 Vgl.: Ebd., S. 21.

216 Nach Aussage einer der beteiligten Kuratoren Jutta Charlotte von Bloh in einem Interview mit dem Autor am 2.03.2010 liegen keine weiterführenden Aufzeichnungen vor.

217 Die folgenden Ausführungen basieren auf einem Gespräch mit Jutta Charlotte von Bloh im Rahmen des oben genannten Interviews mit dem Autoren.

Die historischen Vitrinen wurden zu Gunsten 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 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/Besucherinnen 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.²¹⁸ 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: „Kunstkammerstücke 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“

218 Vgl.: Bäumel: Rüstkammer. 2004, S. 22.

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.²¹⁹ Das „Kunstwerk des Monats“ in einer Vitrine links vom Eingang/Ausgang bildet das letzte Element der thematischen Einteilung.

Abgesehen von einigen Harnischarrangements und Reiterinszenierungen sowie vereinzelt offen präsentierten Waffen an den Wänden des Raumes befinden sich alle übrigen Exponate in frei stehenden 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/in 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/einer heterodiegetischen Erzählers/Erzählerin. 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 und 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/Besucherinnen konsultiert werden kann. Es ist zu bezweifeln, dass viele Besucher/innen dieses Angebot annehmen und ihren Rundgang unterbrechen werden, um weiterführende Informationen über ein Exponat zu erhalten, nur um erneut zu dem betreffenden Objekt zurückzukehren. Insofern ein persönliches Exemplar des Führers durch den Besucher/die Besucherin käuflich erworben wurde, stellt sich diese Problematik nicht mehr. Es kann jedoch nicht davon ausgegangen werden, dass alle Besucher/innen diesen vor dem Besuch erwerben.

Dem entgegen kann die Zuordnung der Vitrinen zu den verschiedenen thematischen Stationen des Rundgangs ohne fachspezifische Vorkenntnisse nur mit Hilfe des Führers durch die Rüstkammer oder eines akribischen Studiums der Objektbeschriftungen erfolgen und wird durch das Ordnungsprinzip der stilgeschichtlichen Abfolge für die in frühneuzeitlicher Waffenkunde unbedarften Besucher/innen zu einer Her-

219 Vgl.: Schuckelt, Holger: Türkische Cammer. Orientalische Pracht in der Rüstkammer Dresden. Berlin, München 2010.

ausforderung. Es ist anzunehmen, dass eine Orientierung vielmehr an Hand 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 zu Grunde, diese kann durch die angenommene nicht chronologische Abfolge der *events* im Leseprozess jedoch nicht aufrecht erhalten werden.

2.1.3.2 Raumatmosphäre

Den Besucher/innen offenbart sich ein beeindruckendes Bild nachdem sie den Kassenbereich der Säulenhalle hinter sich gelassen und die wenigen Stufen, die zur oberhalb des Kassenbereichs gelegenen Bodenebene führen, erklommen haben. 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, der bereits durch die Kreuzgewölbe hervorgerufen wird.

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.²²⁰ Die Sujets der von Karl Gottlieb Rolle in Grisaillemalerei ausgeführten Lünetten sind durch den „germanischen Stil“, den „epischen Stil des Mittelalters“ und Elemente der römischen Plastik beeinflusst.²²¹ 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.²²²

220 Vgl.: Bäumel: Rüstkammer. 2004, S. 21.

221 Ebd.

222 Vgl.: Ebd.

Die Säulen begrenzen den Mittelgang der Halle und leiten das Auge der Besucher/innen 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 die sakrale Konnotation der Halle weitergeführt, kann man den Reiter an Stelle eines Altars denken, 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 impliziert und das Potential einer dreidimensionalen Narration im *place* angelegt. Die Aufmerksamkeit der Besucher/innen wird folglich unwillkürlich auf den durch die räumlichen Gegebenheiten und Mittel der Inszenierung exponierten Reiter und die hinter ihm befindlichen Harnische fokussiert.

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 erscheint durch die jeweils rechtwinklige Ausrichtung der Vitrinen an Wänden, Säulen und Bodenlinien einer strengen Ordnung zu unterliegen, bietet aber auf Grund der offenen Halle keine eindeutigen Vorgaben der Bewegungsrichtung. 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.²²³ 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 Vitrienausleuchtung verleihen den Exponaten einen dem Ambiente entsprechenden matten Schimmer.²²⁴ Der Marmorboden der Säulenhalle spiegelt sowohl Vitrinen als auch die Deckenbeschaffenheit wieder und lässt den Raum somit großzügiger erscheinen.

223 Vgl.: Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*. München 2006, 95ff. Böhme konstatiert, dass der erfahrbare Raum erst durch das Licht geschaffen wird, indem es qua Helligkeit diesen aufspannt. Das Licht tritt weiter auch mit den Dingen, die es als transzendentes Phänomen „erscheinen macht“, in Wechselwirkung, „verwandelt sich darin und tritt uns von den Dingen her in einer schier unendlichen Mannigfaltigkeit von unterschiedlichen Phänomenen entgegen.“ Ebd., S. 102.

224 Böhme konstatiert, dass dies einen Gestus der Zurückhaltung darstellt, da der „matte Schimmer“ aber der „Anfang von Glanz“ sei, einen der „vornehmen Zurückhaltung, des Unterstatements.“ Vgl. Böhme: *Architektur und Atmosphäre*. 2006, S. 103.

Die Architektur und die Ausgestaltung der Säulenhalle beeinflussen stark die Wirkung der ausgestellten Objekte. Die Säulenhalle wurde offensichtlich als repräsentativ konzipiert und die zu diesem Zweck erzeugte Wirkung beeinflusst auch die Wahrnehmung der aktuellen Ausstellung und ihrer Objekte. Denotation und Konnotation der Waffen können folglich durch den Raum beeinflusst und im Bereich der Repräsentation verortet werden.

2.1.3.3 Kunstkammerstücke

Die Kunstkammerstücke werden in zwei frei nachgestalteten Kunstkammerschränken rechts vom Eingang/Ausgang am nordwestlichen Ende der Halle präsentiert.²²⁵ Die Schränke sind durch unterschiedlich große Fächer gegliedert, welche jeweils thematisch zusammenhängende Objektarrangements enthalten. Sie setzen 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, wird die Wahrnehmung der nachfolgenden Objekte entsprechend konditioniert und im Bereich des Kunstwerks bzw. Kunsthandwerks verortet.

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 Schutzwaffen, die von weniger begüter-

225 Vgl.: Bäumel: Rüstkammer. 2004, S. 25ff.

ten gesellschaftlichen Schichten vor allem in bewaffneten Konflikten eingesetzt wurden. Die Prunkharnische können wiederum in verschiedene Gebrauchskontexte eingeordnet werden, je nach Ausführung, benutztem Material oder Herkunft.

Ein/e mit der Materie vertrauter Besucher/in 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 in Frage gestellt, da weder Verfremdungen vorgenommen wurden, noch exotische Schutzwaffen, deren Form oder Material keine Assoziationen zu europäischen Schutzwaffen aufkommen lässt, präsentiert werden.²²⁶

Rezipient/innen der Ausstellung mit geringen oder gar keinen Vorkenntnissen werden auf Grundlage des Grades der Verzierung und kunstfertigen Gestaltung der jeweiligen Schutzwaffe den Ausdruck einer gesellschaftlichen Differenzierung annehmen und auch auf verschiedene Kontexte der Nutzung schließen. Die an den Vitrinen gegebenen Informationen weisen durch die Bezeichnung der Schutzwaffen 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‘ kann ein Einsatz als Reiterharnisch vermutet werden, ohne Fachkenntnisse muss die Einordnung der Schutzwaffen 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 Schutzwaffen der Frühen Neuzeit voraussetzt.

Aufbauend auf diese grundlegenden Bemerkungen zu den Modi der Präsentation der Schutzwaffen soll im Folgenden eine Auswahl an Schutzwaffendisplays – die für das Gesamtensemble der Rüstkammer besonders repräsentativ sind – untersucht werden 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 Feder schmuck und Waffe werden zusammen als an einem imaginären Körper befindlich präsentiert und ergeben ein vollständiges Ensemble. Diese

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

Präsentationsform lässt keine Assoziationen einer Gebrauchsrüstkammer 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/der Besucherin 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.²²⁷ 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*.“²²⁸ Wird der Prunkharnisch als Kunsthandwerk 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 Spalier bildenden 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/der Besucherin eine Annäherung verwehrt. Die Errichtung auf einem Podest, wie auch Seilabsperrung suggerieren eine erhöhte Wertigkeit der Objekte. Hinter ihnen sind außerdem Harnische für einen erwachsenen Träger aufgestellt.

227 Vgl.: Boeheim, Wendelin: Handbuch der Waffenkunde. Das Waffenwesen in seiner historischen Entwicklung vom Beginn des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1890, S. 582. 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.“

228 Beaufort-Spontin, Christian: Die Rüstung als Robe. In: Museum Tinguely (Hg.): Rüstung und Robe. Heidelberg 2009, S. 123-139.

Eine Tafel ordnet die Knabenharnische der kurfürstlichen Familie zu, während diejenigen für erwachsene Träger entindividualisiert präsentiert werden, jedoch durch die Bezeichnung ‚Feldharnisch‘ spezifisch in die Sphäre des Krieges eingegliedert werden. Laut dem Ausstellungsführer begegnen vor allem Kinder dem Arrangement mit besonderer Begeisterung. „Sie stellen Überlegungen an, welcher der Harnische wohl ihnen selbst passen könnte.“²²⁹ Es wäre zu vermuten, dass die spielerische Auseinandersetzung mit den 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.²³⁰ 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 somit nicht allein auf Grund seiner extravaganten Gestaltung, sondern auch durch die Inszenierung den Besucher/die Besucherin für sich einnehmen. Auf der syntagmatischen Ebene kann die Anordnung der Objekte im Raum eine Verherrlichung des Exponats bewirken. Zugleich kreiert die Anordnung der *events* eine Narration im *place* und lässt durch die weitläufige Säulenhalle eine Prolepse zum Zielpunkt des Reiters – der Ein- und Ausgang der Rüstkammer – 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. Entgegen dieser Interpretation kann selbstredend auch eine Aversion gegen Prunksucht und verschwenderische Lebensweise des Adels im Besucher/in der Besucherin entstehen.

2.1.3.5 Trutzwaffendisplays

Im Themenbereich „Europäische Prunkwaffen von 1425 bis 1550“ findet sich vom Eingang/Ausgang gesehen aus rechts Vitrine 16. In dieser großformatigen Vitrine werden süddeutsche Schwerter und Dolche präsentiert. Das Arrangement der Offensivwaffen folgt einem für die

229 Bäumel: Rüstkammer. 2004, S. 79.

230 Der Prunkharnisch für Mann und Pferd ist laut Führer das künstlerische Hauptwerk der Rüstkammer. Vgl.: Bäumel: Rüstkammer. 2004, 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, Johannes: Ein Prunkharnisch. Der Herakles-Harnisch aus dem Historischen Museum der Staatlichen Kunstsammlung Dresden. Leipzig 1966.

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.²³¹ Die Klingen werden nur bei vier der zehn Waffen in ihren Scheiden verwahrt und erscheinen somit zum Teil 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.²³² 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

231 Die Ausrichtung der Waffen mag ebenfalls der besseren Sichtbarkeit der formellen Eigenschaften der Gefäße dienen.

232 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 nahe legt bzw. die Propagierung einer besonderen Frömmigkeit. Vgl.: Bäumel: Rüstkammer. 2004, S. 41.

nach rechts ein Schwert aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts ohne weitere Zuschreibung sowie Schwert und Dolch aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die beide in die Klinge geätzte Bibelsprüche aufweisen. Die Verzierung der Waffen mit religiöser Symbolik weist auf eine Verortung der Waffenträger in einem christlichen Umfeld hin und suggeriert weiterhin, dass die Benutzung der Waffen einer Berufung auf christlichen Glauben nicht zuwider lief. Neben einem weiteren Schwert, das mit Scheide präsentiert wird, findet sich eine sogenannte Cinquedeas oder ‚Ochsenszunge‘. Entgegen dem kontrastreichen Wechsel des Schwarz der Scheiden und des Metalles der Klingen sticht das Rot der Scheide der Cinquedeas besonders hervor und bildet einen optischen Fixpunkt. Sie trägt am Scheidenort die Bildnisse eines Mannes und einer Frau. Ein sogenannter Malchus – die vorletzte Waffe von rechts – zeigt am Scheidenbeschlag ebenfalls ein Paar in Tracht sowie das Bildnis eines Mannes mit Halskette.²³³ Auch wenn die Dargestellten durch den Besucher/die Besucherin 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 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 Blankwaffen²³⁴ durch deren Inszenierung verdeutlichen. Im Themenbereich „Europäische Prunkwaffen von 1550 bis 1650“ werden in Vitrine 35 Dolche und Rapiere des Waffenfabrikanten Pere Juan Poch aus Barcelona präsentiert, die laut Führer eine der kostbarsten Werkgruppen der Rüstkammer darstellen.²³⁵

233 Das auf der Cinquedeas abgebildete Paar wird als Kurfürst Johann Friedrich der Großmütige und seine Gemahlin Sibylle identifiziert. Dem Paar auf dem Malchus werden keine Namen zugeordnet, es wird 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.: Bäuml: Rüstkammer. 2004, S. 41.

234 Blankwaffen werden definiert als alle Hieb-, Stoß-, Schlag- und Handwurfwaffen sowie alle dem Körper des Kämpfers und seinem Reittier Schutz gewährenden Bekleidungs- und Deckungswaffen.

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. 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.“

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 seinen erlesenen Geschmack und spiegeln seine Macht und seinen Reichtum wieder.

Es kann vermutet werden, dass die Besucher/innen der Rüstkammer die Hieb- und Stichwaffen demnach nicht in erster Linie als Instrumente der Vernichtung betrachten werden, sondern durch die Präsentation auf technische Aspekte hingewiesen 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 auf Grund ihrer propagandistischen und repräsentativen Symbolik auf ein adeliges Gewaltmonopol verweisen, das sich in den Prunkwaffen manifestiert.²³⁶

235 Vgl.: Bäumel: Rüstkammer. 2004, S. 41.

236 Vgl. auch den interessanten Ansatz das Streben der Kurfürsten nach weltlicher Macht durch Abstraktion darzustellen bei: 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. 103. Das Streben der Kurfürsten nach Souveränität und politischem Einfluss wurde mit Holzköpfen angedeutet, denen Kronen in verschiedenen Positionen – herabgefallen, aufgesetzt, neben dem Kopf liegend – beigegeben waren, um ihren jeweiligen Machtstatus zu versinnbildlichen.

2.1.3.6 Kombinationen von Schutz- und Trutzwaffen

Neben in jeweils eigenständigen Vitrinen exponierten Ensembles von Blankwaffen existieren auch Arrangements, die die verschiedenen Waffengattungen kombinieren. Als Beispiel für diese Präsentationsweise soll Vitrine 22 im Themenbereich „Europäische Prunkwaffen von 1550 bis 1650. Teil I“ dienen.²³⁷

Die Gestaltung der Rückwand der Vitrine unterscheidet sich nur in ihrer Farbgebung von den bereits analysierten Blankwaffendisplay. 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 ein expliziter Zusammenhang zwischen den beiden Objekten angedeutet, in dem das Schwert zur Nutzung kommen könnte. Die an der Rückwand angebrachten Waffen bilden einen Hintergrund für ihn, während auf der vorderen Ebene daneben ebenfalls eine Armbrust präsentiert wird. Diese befindet sich rechts im vorderen Segment der Vitrine und ist wenige Zentimeter über dem Vitrinenboden auf zwei Metallständern angebracht. Sie erscheint 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.²³⁸ Auf seiner Brust findet sich die Darstellung eines knienden Ritters vor einem Kreuzifix. Eine so genannte Jagdwehr des Kurfürsten fügt neben der Schlachtthematik 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 vund schoenen frawen soll man woll dienen vnd vbel trawen.“

237 Vgl.: Bäumel: Rüstkammer. 2004, S. 49.

238 Vgl.: Held, Wieland: 1547 - Die Schlacht bei Mühlberg/Elbe. Entscheidung auf dem Wege zum albertinischen Kurfürstentum Sachsen. Beucha 1997.

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 den zivilen Sektor. Der Spruch auf der Armbrust erscheint in gewisser Hinsicht amüsant, gliedert er sich doch nicht in die Jagdthematik ein und kann durch den Besucher/die Besucherin 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 fachfremden Besucher/innen eine besondere Projektionsfläche für ritterliche Phantasien, die durch Kindheitserfahrungen und der Darstellung von Turnieren im Film beeinflusst sein können.²³⁹ Die Vitrinen folgen der Wand des Ecksaals und sind um eine dominante Inszenierung herum in der Mitte des Saals gruppiert. Zwei voll gerüstete Reiter scheinen mit erhobener Lanze aufeinander zuzustürmen. 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 konnotiert 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 quasi kurz vor dem Zusammenprall. Porträtiert wird ein höchst dramatischer zeitlicher Ausschnitt aus einem Turnierkampf, der

²³⁹ Vgl. zum Beispiel die anachronistische filmische Darstellung des Turnierkampfes als moderne Sportveranstaltung (Schnitt, Zuschauerverhalten, musikalische Untermalung) im historischen Gewand bei: *A Knight's Tale*, Reg. Brian Helgeland. Erscheinungsdatum: 8. März 2001 (USA). Black and Blu Entertainment 2001.

über Sieg oder Niederlage entscheidet und kann als Versuch der Implementierung einer dynamischen Situation in die ansonsten statisch anmutenden Inszenierungen der Rüstkammer verstanden werden.

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. Sigismund 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 Augusts von Sachsen entstammen. Er bekämpft sich somit selbst und wird auch durch die anderen im Raum präsentierten Harnische aus seinem Besitz vervielfältigt.²⁴⁰ Es wird also eine an historische Ereignisse angelehnte hypothetische Situation inszeniert. Federschmuck, Verzierung der Lanzen, Waffenröcke und Pferdedecken lassen auf Grund ihres tadellosen Erscheinungsbildes auf eine moderne Hinzufügung schließen.²⁴¹

Staub, Schmutz und Schweiß und das Gefühl 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 Besucherin die Situation als authentisch annimmt, werden Bilder eines von negativen Aspekten bereinigten Turnierwesens bestätigt.

²⁴⁰ 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: Rüstkammer. 2004, S. 88.

²⁴¹ Eine offene Präsentation von Textilien aus der Entstehungszeit der Rennzeuge unter voller Beleuchtung wäre ohnehin aus konservatorischen Gründen höchst unwahrscheinlich. Im Falle der Pferdedecken handelt es sich laut Charlotte von Bloh um Repliken des 19. Jahrhunderts, die nach Aussagen des Führers „mit Abweichungen nachgebildet“ sind. Vgl.: Bäumel: Rüstkammer. 2004, S. 88. Sowie: Charlotte von Bloh, Interview mit dem Autor, 2.03.2010.

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 der Inszenierung und weiteren Turnierharnischen sowie Turnierwaffen eine Reihe an Turnierbildern, die im Auftrag des Kurfürsten Christian I. von Heinrich Gödlich auf Grundlage des Turnierbuchs Augusts von Sachsen angefertigt wurden und der Zelebrierung seiner Siege dienen sollten.²⁴² 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. Dieses Motiv wird durch die Gesamtkomposition des Raumes verstärkt. 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. Die Harnische scheinen sich trotz ihrer statischen Anbringung auf Ständern durch die dynamische Stellung des Armzeuges und den einsatzbereiten Waffen in 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 ihren 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 bei denen sie als Geschenk dienten, um soziale Bindungen zu festigen. Der Harnisch erfüllt auch eine memoriale Funktion und dient als Erinnerungsort für die Taufe des Kurprinzen.

242 Vgl.: Bäumel: Rüstkammer. 2004, S. 88.

Magdalena Sybilla tritt als Gemahlin aktiv auf und scheint die Harnische in Auftrag gegeben oder zumindest ihre Herstellung als Geschenk initiiert zu haben.²⁴³ 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 Sphäre des Männlichen, wobei durch die aktive Mitwirkung Magdalena Sybillas in diesem Beispiel eine Partizipation hinsichtlich der Auswahl stattfand. Die Rolle der Frau als politisches Mittel und Werkzeug zur Festigung von sozialen Bindungen und Macht wird auf einer metakommunikativen Ebene nahe gelegt.

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.²⁴⁴ Das mit der Neukonzeption beauftragte Architekturbüro Peter Kulka kombiniert die historische Bausubstanz mit modernen architektonischen Elementen.²⁴⁵

Die Bestände der Rüstkammer erhalten mehr Raum und werden laut Konzept im ersten und zweiten Geschoss des Schlosses in einem thematischen Rundgang präsentiert.²⁴⁶ Der so genannte 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. 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

²⁴³ Vgl.: 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, 334ff. Sybilla wird von Essegern als Kunstmäzenin dargestellt, die eine eigene Kammer 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.

²⁴⁴ Vgl. für eine ausführliche Beschreibung des Ausstellungskonzepts: Syndram, Dirk: Die Zukunft der Vergangenheit. Rundgang durch das Residenzschloss. In: Ders. & Peter Ufer (Hg.): Die Rückkehr des Dresdner Schlosses. Dresden 2006, S. 234.

²⁴⁵ Vgl.: Peter Kulka Architektur, Projekte, Typologisch, Kulturbauten, Residenzschloss Ausstellung <<http://www.peterkulka.de/likecms/likecms.php?site=site.html&dir=&nav=-1&p=1&ptypo=1&pid=36>> (abgerufen: 25.4.2010).

²⁴⁶ Vgl.: Syndram: Zukunft der Vergangenheit. 2006, S. 239-240.

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.

Im zweiten Geschoss sollen im so genannten 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.²⁴⁷

„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.“²⁴⁸

Die Verbindung der historischen Bausubstanz mit modernen Elementen – es sei vor allem die moderne Interpretation der ursprünglichen bo-förmigen Decke des Saales genannt – 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/die Besucherin nicht überwältigen.²⁴⁹ 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 romantischen 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.

²⁴⁷ Vgl.: Syndram: Zukunft der Vergangenheit. 2006, S. 241.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Jutta Charlotte von Bloh, Interview mit dem Autor, 2.03.2010.

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.²⁵⁰ 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.²⁵¹ Die Rüstkammer verlor auf Grund 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 zu der Sammlung fand in der Regierungszeit Kaiser Wilhelms I. statt. Er übergab Beutewaffen aus dem deutsch-französischen Krieg 1870/71 an die Rüstkammer.

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

²⁵⁰ Dies bezieht sich auf den gesamten Absatz. Vgl.: Ostfriesisches Landesmuseum Emden (Hg.): Ostfriesisches Landesmuseum Emden, 2007, 73ff. Sowie: Eichhorn, Helmut: Für den interessierten Besucher/in der Sammlungen des Ostfriesischen Landesmuseums und der Emdener Rüstkammer im Rathaus am Delft, Emden. Emden 1987, 76ff. Für ältere Sekundärliteratur bezüglich der Geschichte der Rüstkammer und Verweise auf Archivalien vgl.: Magistrat: Rüstkammer. 1903, S. 1ff.

²⁵¹ Das Ostfriesische Landesmuseum Emden wird nachfolgend als OLE bezeichnet.

Lernen, 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 pfelet nur Pulver auf die Zündpfanne zu thun, darüber man aber, weil es unvermuthet loßgehet, nicht wenig erschrickt.²⁵²

Der Charakter eines Raritätenkabinetts wurde im Rahmen der Neuaufstellung der Rüstkammer durch Othmar Potier in den Jahren 1901 bis 1902 zu Gunsten einer unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten geordneten Präsentation aufgegeben.²⁵³ Er entfernte folglich die Figurinen und mechanischen Vorrichtungen und sonderte Naturalia, Tierfigurinen aus Holz, Kaffeemühlen und weitere Curiosa aus. Potier erstellte eine streng nach Typen und Chronologie geordnete Rüstkammer, die der ehemaligen Bedeutung der Kammer als Gebrauchsrüstkammer entsprechen sollte.²⁵⁴

Die Grundzüge dieser Präsentation wurden in den 20iger und 30iger Jahren nicht verändert. Während des Krieges wurden die Bestände in das Kloster Amelungsborn ausgelagert, kehrten 1946 nach Emden zurück und wurden bereits 1951 erneut der Öffentlichkeit zugänglich.²⁵⁵ 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. Weiterhin fehlten die Mittel Vitrinen oder Schränke aufzustellen. Die Rüstkammer sollte außerdem zu einem Denkmal der Geschichte Emdens werden und vor allem junge Besucher /innen dazu inspirieren sich den „Freiheitskampf der Väter“ zum Vorbild zu nehmen und die „Liebe zur Freiheit“ zu bewahren.²⁵⁶

1962 wanderte die Rüstkammer in das wiederaufgebaute Rathaus an seine quasi-historische Stätte im Dachgeschoss. Im Gegensatz zu den räumlichen Gegebenheiten des alten Gebäudes wurde dieses ausgebaut und neu gegliedert.²⁵⁷ Die modernisierte Ausstellung bediente sich

²⁵² Uffenbach: Merkwürdige Reisen. 1754, S. 229.

²⁵³ Vgl.: Jahn, Wolfgang: Geschichte und Sammlungsbestände der Rüstkammer Emden. In: Sächsische Landesstelle für Museumswesen (Hg.): Militärgeschichte im Museum. 15. Internationale Fachtagung bayerischer, böhmischer und sächsischer Museumsfachleute. 15. bis 17. Oktober 2006. Chemnitz 2008, S. 175.

²⁵⁴ Vgl.: Ebd. Sowie: Potier, Othmar: Inventar der Rüstkammer der Stadt Emden/aufgenommen und bearb. im Jahre 1901 von Othmar Potier. Emden 1903.

²⁵⁵ Diese bezieht sich auf den gesamten Absatz. Vgl.: Jahn: Geschichte und Sammlungsbestände. 2008, S. 175.

²⁵⁶ Ebd., S. 177.

²⁵⁷ Vgl.: Eichhorn: Emden Rüstkammer im Rathaus. 1987, S. 76.

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 Rüstungsständen präsentiert, hinter ihnen Piken und andere Offensivwaffen. Diese Art räumlicher Ordnung kann mit der von Potier verglichen werden. Reproduktionen zeitgenössischer Graphiken bei den Waffenensembles sollten die Handhabung der Waffen illustrieren.²⁵⁸

2.2.2 Die Genese der aktuellen Ausstellung

Das OLE wurde ab 2003 nach 41 Jahren mit in großen Teilen unveränderter Präsentation im Rathaus am Delft einer kompletten Neukonzeption unterzogen und schließlich 2005 der Öffentlichkeit in neuem Gewand präsentiert.²⁵⁹ 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.²⁶⁰

Die Gestalt der Rüstkammer Emden wurde im Zuge der Modernisierungsmaßnahmen ebenfalls grundlegend verändert und modifiziert. Erklärtes Ziel des neuen Konzepts war – laut einer frühen Konzeptskizze – „die Aufarbeitung des überlieferten kulturhistorischen Stellenwertes der Rüstkammer als bürgerliches militärisches Zeughaus.“²⁶¹ 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 keine Präsentation, die sich den übrigen Teilen der Dauerausstellung angleicht:

„Die Präsentation der Emdener Rüstkammer im neuen Museum soll gestalterisch und in der Auswahl der Exponate den Charakter des „Waffenzeughauses“ aufnehmen und sich auf die frühen, um später hinzu gekommene Schmuckwaffen und Sammlungsgegenstände aus anderen Kontexten bereinigten Bestände konzentrieren.“²⁶²

²⁵⁸ Vgl.: Eichhorn: Emdener Rüstkammer im Rathaus. 1987, S. 77.

²⁵⁹ Vgl.: Ostfriesisches Landesmuseum Emden: Landesmuseum. 2007, S. 7ff.

²⁶⁰ Vgl.: Iglhaut+Partner, Profil <<http://www.iglhaut-partner.de/profil.htm>> (abgerufen: 14. April 2010).

²⁶¹ Ostfriesisches Landesmuseum Emden, Jahn, Wolfgang: Konzeptionsskizze für Einführung RK Genesis der RK. Stand 29.04.2004.

²⁶² 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 Prunkrüstungssammlung darstellen.²⁶³ 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 stellen dieser Prämisse folgend ein Konvolut an Gebrauchswaffen und -rüstungen dar, das in Europa einzigartig ist und sollen die Bewaffnung des einfachen Bürgers einer frühneuzeitlichen Stadt veranschaulichen.²⁶⁴

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

„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.“²⁶⁵

Die serielle Reihung der Objekte sollte „der Gleichförmigkeit von Massenfertigung Rechnung [...] tragen und die Vermassung im Bereich der menschlichen Existenz [...] zeigen.“²⁶⁶ Ziel war eine die sinnliche Wahrnehmung ansprechende Präsentation, die die Objekte nicht verharmlost.²⁶⁷ Die Positionierung der Trabharnische sollte sich in ersten Visualisierungen an die alte Präsentationsweise in serieller Reihung anlehnen. Die Formation in zwei Reihen, die jeweils mit dem Rücken zueinander positioniert werden sollten, hätte den Rundgang und damit die Narration stärker reglementiert, da dieses Arrangement als Barriere in der Raummitte fungieren konnte. Letztendlich wurde ein Aufbrechen der

263 Dr. Wolfgang Jahn (Kommissarischer Direktor OLE), Interview mit dem Autor, 19.01.2010.

264 Dr. Wolfgang Jahn (Kommissarischer Direktor OLE), Interview mit dem Autor, 19.01.2010.

265 Ostfriesisches Landesmuseum Emden, Museum am Delft. Drehbuch zur Ausstellungsplanung 2004. 5.1 Rüstkammer, 139.

266 Jahn: Geschichte und Sammlungsbestände. 2008, S. 176.

267 Ebd.

Formation bevorzugt und eine kreisförmige Anordnung in Gruppen zwischen drei und sieben Trabharnischen in der Raummitte ohne Podest umgesetzt.

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 sich 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 sich 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.“²⁶⁸

Neben Überlegungen zu der Kontextualisierung der Objekte wurden im Planungsstadium ebenfalls verschiedene Raumvarianten diskutiert. Der Hauptraum wäre in einer von diesen durch eine Wand mit Durchgang von dem kleineren Eingangsbereich abgetrennt worden und hätte eine stärkere Separierung der Themenblöcke bewirkt. Die Entscheidung fiel zu Gunsten einer offenen, räumlich ausgedehnten Version, die einen ungehinderten Durchblick zum Hauptraum ermöglicht und das Gesamtensemble der Rüstkammer als Einheit erscheinen lässt.

Ursprüngliche Planungen involvierten neben der virtualisierten Ausstellungsarchitektur ebenfalls eine großflächige Projektion, die schlussendlich auf Grund technischer und finanzieller Bedenken nicht umgesetzt wurde.²⁶⁹

„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.“²⁷⁰

268 Ostfriesisches Landesmuseum Emden, Konzeptionsskizze Waffenpräsentation in der Schausammlung.

269 Dr. Wolfgang Jahn (Kommisarischer Direktor OLE), Interview mit dem Autor, 19.01.2010.

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

Die Schaffung einer weiteren Erzählebene, die über den Köpfen der Besucher/innen 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 dem Vorhaben, eine ästhetische – hier im Sinne einer visuell angenehmen Präsentation – 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/innen des Landesmuseums zuerst die anderen Bereiche des Museums aufsuchen und die Rüstkammer eine der letzten Stationen des Besuches darstellt. Auf Grund 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.²⁷¹

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

271 Vgl. für eine detaillierte Einführung in die neue Gestalt des OLE: Ostfriesisches Landesmuseum Emden, *Landesmuseum*, 2007.

Beim Verlassen des Foyers findet der Besucher/die Besucherin 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.²⁷² 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 Tafелеlementen.

Das 1. Obergeschoss bedient sich eines großen Dioramas, das in chronologischer Abfolge Phasen der Besiedlung des Kulturraums 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 Raumes. 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 Genese 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 abermals die Rolle Emdens als international operierende und international geprägte Stadt auf.

272 Vgl.: Ostfriesisches Landesmuseum Emden: Landesmuseum. 2007, S. 27.

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 Emdener Nacht- und Turmwächter präsentiert.

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

2.2.3.2 Einführung in die Ausstellung

Die Rüstkammer ist in drei Raumeinheiten gegliedert. Zum Zeitpunkt des Besuches durch den Autor stand eine von diesen leer, um einer zukünftigen Präsentation von Jagdwaffen und niederländischen Radschlosspistolen Raum zu geben.²⁷³ Die vormals in diesem Bereich vorhandene Mitmachausstellung der Rüstkammer – bestehend aus Helmen, Harnischen und Piken, die von den Besuchern/Besucherinnen der Rüstkammer selbst angelegt und in Händen gehalten werden können – wurde in einen der Technikräume verlagert. Es erscheint daher wahrscheinlich, dass Besucher/innen ihren Rundgang mit dem intendierten Einführungsbereich der Rüstkammer beginnen und nicht dazu verleitet werden, die Mitmachausstellung zuerst zu besuchen. Das Treppenhaus des Gebäudes erlaubt prinzipiell die Wahl zweier Richtungen des Rund-

273 Dr. Wolfgang Jahn (Kommissarischer Direktor OLE), Interview mit dem Autor, 19.01.2010.

ganges. Im Falle des Dachgeschosses scheint die Entscheidung für den rechten Durchgang nach dem Treppenaufstieg bzw. den linken nach Verlassen des Fahrstuhls jeweils 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 mit dem Phänomen der Jagd auseinandersetzt.

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“, „Schlosstypen: Zündende Mechanik“, „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/die Besucherin den *plot* einfacher nachvollziehen und ausgehend von diesem verbundene Themen und geschichtliche Hintergründe zueinander in Bezug setzen kann. Die Nischenstruktur konfiguriert den *place* und fungiert als Angebot, welches nicht zwangsläufig wahrgenommen werden muss. Es ist denkbar, dass Besucher/innen nur die Arrangements in der Raummitte und den Raumwänden begutachten, ohne die Vertiefungstexte zu lesen. Weiter könnten auf Grund der offenen Erzählstruktur einzelne Elemente ausgelassen werden, ohne dass das Verständnis anderer Vertiefungstexte beeinträchtigt werden würde. 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 auf Grund von konservatorischen Bedenken, in Vitrinen untergebracht. Die unterschied-

liche 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‘. Dem ist jeweils ein erklärender Text beigefügt, um technische Aspekte, den Gebrauch einer Waffe sowie symbolische und mythologische Darstellungen auf den Waffen zu erläutern. Die Perspektive eines/einer heterodiegetischen Erzählers/Erzählerin wird in allen Texten für die Vermittlung benutzt. Ähnlich wie in der Rüstkammer Dresden soll somit eine objektive Sichtweise auf die Themen kommuniziert werden.

2.2.3.3 Raumatmosphäre

Die offene Gestaltung der Räumlichkeiten der Rüstkammer ermöglicht es dem Besucher/der Besucherin 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/der Besucherin in einem reinen Weiß, welches durch orangene Wandelemente – an denen ein Teil der Exponate angebracht ist – und 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. Orange dient in unserem Kulturkreis ebenfalls als Warnfarbe, kann aber auch mit religiösen Kontexten in Verbindung gebracht werden.

Die Wände innerhalb der Raumnischen sind durchgängig weiß, wobei die Rückwand der Nischen sich 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.²⁷⁴ Die Marken wurden durch ihre photomechanische Vergrößerung und rote Einfärbung gänzlich verfremdet. Sie werden von ihrem Status als simple, stimmige Hintergrunddekorationen durch diese Verfremdung und ihre prominente Ausleuchtung und Platzierung in jeder Nische gelöst und zu eigenständigen Elemente der Ausstellung, wenn nicht sogar zu einer Ausstellung in der Ausstellung. Ihre Formgebung wirkt 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 eher 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. 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/die Besucherin wird durch diese Gestaltungselemente dazu tendieren die Waffen nicht in einem repräsentativen Kontext zu verorten, sondern sie mit kriegerischen Konflikten in Verbindung zu setzen.

²⁷⁴ Diese Abbildungen lehnen sich an ein Projekt Potiers an, der eine Reihe so genannter 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.

Die in Reihe präsentierten Waffen verlieren ihre Eigenständigkeit und beeindrucken durch ihre Quantität. Würde diese serielle Anordnung in einem klassischen ethnographischen 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/der Besucherin offenbart wird. Die Waffen werden in einem hervorragenden Erhaltungszustand 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 dem Eingangsbereich dienen, welches Ähnlichkeiten zu der Präsentationsweise von Trutzwaffen der Rüstkammer Dresden aufweist. 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, favorisiert folglich eine Würdigung der ästhetischen Qualitäten der Gefäßgestaltung, 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 unifarben orangen Wand präsentiert. Es entfällt ebenfalls eine Verbindung mit historischen Ereignissen oder Personen. Die Objektbeschreibung nennt neben der zeitlichen Einordnung und den Herstellungsort, technische Eigenschaften wie Gesamtlänge, Klingenlänge, Klingebreite, Klingenstärke und Gewicht. Es wird ebenfalls auf moderne Veränderungen und Hinzufügungen in den Objekttexten hingewiesen und somit auf die Ambivalenz des Begriffs Authentizität. Ein akutes Bedrohungspotential wird den Waffen nicht zugeschrieben, da ihre Klingen nach unten gerichtet sind und ebenso wie die Blankwaffen der Rüstkammer Dresden in ruhenden Positionen arrangiert sind. Durch ihre offene Präsentation scheinen sie jedoch jederzeit von der Wand abnehmbar und einsatzbereit 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 Kombattanten.

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 die bereits angesprochenen Vertiefungstexte, die direkt auf die Wand gedruckt wurden. 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 Richtung Kunstwerk oder zumindest des Kunsthandwerks.²⁷⁵

Einige Harnische werden auch in der Raummitte ausgestellt. Sie werden ähnlich den Harnischen in der Rüstkammer Dresden als vollständiges Ensemble exponiert, jedoch bleiben moderne Ergänzungen wie z.B. 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 auch 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 Präsentationsformen bzw. Ordnungskriterien eines Zeughauses. Den Harnischen ist auf Grund der Raumatmosphäre und ihrer Präsentation als Halbkörper eine andere Anmutungsqualität zu eigen als den Harnischen in der Rüstkammer Dresden. Eine Animierung der Rüstungsteile ist somit nicht gänzlich ausgeschlossen, wird aber weniger wahrscheinlich, da diese explizit als Teil einer Waffenverwahrung erscheinen müssen und somit nicht auf eine Präsenz, sondern auf eine Absenz eines Trägers verweisen.

Einer der Harnischgruppen sind zwei kleine Kanonenmodelle beigegeben, die mit ihrer Mündung nach außen innerhalb des durch Barriere und Harnische geformten Kreises stehen. Angesichts der Mündung kann das Bedrohungspotential der Kanonen offenbar werden, allerdings erscheint es wahrscheinlicher, 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.

275 Vgl.: O'Doherty, Brian: Inside the White Cube. The ideology of the gallery space. Santa Monica u. a. 1986.

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 steht im Zentrum oder ihr Einsatz in Kriegshandlungen, vielmehr dienen sie auf einer paradigmatischen Ebene als Sinnbild für frühneuzeitliche Lebensverhältnisse.

Neben dieser Verweisfunktion wird auch ihre kunsthandwerkliche 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 Schutz Waffen und die Vielzahl der möglichen Konnotationen wird 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 defensive Qualitäten der ausgestellten Waffen und dem 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 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. Dies wird auch in einer frühen Konzeptionsskizze 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.“²⁷⁶

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 der 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 ande-

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

ren Waffentypen nicht in Serie präsentiert, sondern dienen als vereinzelte Beispiele für Jagdwaffentypen und auch zur Veranschaulichung des zweckgebundenen Einsatzes verschiedener Typen – zum Beispiel zur Vogeljagd 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 auf Grund 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 auf Grund der Qualität der Jagdwaffen und ihrem Einsatz in einem Kontext abseits kriegerischer Konflikte grundverschieden zu den übrigen Waffen der Rüstkammer erscheinen.²⁷⁷

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 Jagdwaffendisplay einer detaillierten Analyse unterzogen werden. Der Themenbereich wird durch eine orangene Raumtafel eingeleitet, auf welcher unterschiedliche Arten von Jagdgewehren – Rohr, Büchse, Stutzen, Tschinke²⁷⁸ – erläutert werden. Letztgenannte erhält 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 Emden Bürgerschaft selbstredend aus beiden Geschlechtern zusammensetzte. Die Agierenden sind jedoch Männer. Die Jagd scheint eine der wenigen Gele-

277 Vgl.: 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. 189ff. sowie 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. 15ff.

278 Eine Tschinke oder Teschinke ist ein leichter Vorderlader mit Rad- oder Steinschloss.

genheiten zu sein in der 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 Vitrinentextes 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 Parallelen zu den Autonomiebestrebungen der Emdener Bürgerschaft auf. Die Freiheitsliebe der Ostfriesen spiegelt sich somit nicht nur im Widerstand gegen örtliche Machthaber, sondern auch in der Sphäre der Jagd wieder, die somit die metakommunikative Aussage der Freiheitsliebe der Emdener sowie der Ostfriesen formuliert. Zugleich weist das Jagdedikt auf ein Machtmonopol des Rates hin, der den Bürgern Wilderei untersagt und mit der Einbehaltung der Jagdutensilien sowie weitergehenden Strafen droht. Es besteht demnach eine Reglementierung, die 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. Beide werden durch ein Gestell leicht vom Vitrinenboden angehoben und nach vorne geneigt, um dem Besucher/der Besucherin eine vereinfachte Sicht auf die seitlichen Verzierungen des Laufes zu ermöglichen. Ein der Länge der Tschinken angepasster Spiegel verläuft entlang der Rück-

wand 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 Oberkannte 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 wäre 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*).²⁷⁹ 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 kunsthandwerklichen Schaffens bezeichnet. Dies wird besonders in der Verbindung technischer und kunsthandwerklicher 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. Teile und Funktionsweise des Radschlusses werden durch einen Fließtext sowie eine schematische Abbildung beschrieben.²⁸⁰

Die photomechanisch vergrößerten Jagdfriese, deren Sujets eine Entenjagd und eine Bärenhetze sind, geben sowohl einen Eindruck der Gefahren als auch der Annehmlichkeiten der Jagd. Der Entenjagdfries zeigt eine idyllische Landschaft. Die reiche Vegetation, der nahe See, der

279 Vgl.: 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. 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.

280 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 auf Grund 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.

den Enten als Aufenthaltsort dient, und die große Anzahl an Jagdwild kann von einem Jagdenthusiasten als Idealbild einer erfolgreichen Jagd betrachtet werden. Die Komposition des Kupferstichs als Ideal und nicht die realistische Wiedergabe einer tatsächlich stattgefundenen Entenjagd kann angenommen werden.²⁸¹ 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, zugleich 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.²⁸²

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:

„Emdens Rüstkammer ist in Norddeutschland nach Zahl und Qualität ihrer Waffen einzigartig. Sie vergegenwärtigt beispielhaft den Selbstvertheidigungswillen 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.

[...]

281 Eine Erläuterung der Ikonographie der beiden Szenen bleibt aus, wodurch diese ohne entsprechende Vorkenntnisse unter modernen Vorzeichen interpretiert werden können.

282 Vgl.: 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. 191ff. 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: Dies. Pfeil im Kopf. Jagdethik. In: Land Kärnten Kulturabteilung (Hg.): alles jagd... eine Kulturgeschichte. Kärntner Landesausstellung Ferlach. Klagenfurt 1997, S. 29ff.

Für die Emdener Rüstkammer 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, bleibt dahin gestellt, entstand sie doch ursprünglich aus Notwendigkeit, um sich vor Übergriffen zu schützen. Somit erscheint diese Zuschreibung weit mehr auf spätere Generationen zuzutreffen, die die nunmehr ihrer eigentlichen Funktion entledigten und als Erinnerungsort bzw. Raritätenkabinett dienende Rüstkammer als Ausdruck einer regionalen Identität und Freiheitswillens betrachteten.²⁸³ Der Verweis auf berühmte Besucher/innen 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/Besucherinnen präsentiert werden und Zeugnis der europäischen Ausstrahlung Emdens — war es doch einst ein internationales Handelszentrum — und des Selbstverteidigungswillens seiner Bürger in historischer Zeit sein. Die Betonung der Verteidigungsfunktion des präsentierten Arsenal an Waffen könnte als Versuch gelten, die Emdener Bürgerschaft als friedliebende Zeitgenossen erscheinen lassen, deren alleiniges Ziel die Behauptung ihrer Autonomie war. Eine Rechtfertigung von Waffenein-

²⁸³ 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 Emdener und wollten unseren Tag dort verbringen, wo die Bedeutung und Geschichte Emdens groß geschrieben wird." Vgl.: Kettwig, Lisa: Emdener Brautpaar: Gut gerüstet in die Ehe. In: Ostfriesenzeitung 12.09.2009 <<http://www.oz-online.de/index.php?id=542&did=20034>>. 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.

satz mit der Intention, Aggressoren abzuwehren, könnte aus diesem Selbstverständnis abgeleitet werden und heute als metakommunikative Aussage der gesamten Ausstellung gelten.

Als historisches Schlüsselereignis zur Erlangung der Autonomie wird die so genannte ‚Emder Revolution‘ betrachtet, welche in der Rüstkammer durch einen Trabharnisch repräsentiert wird.²⁸⁴ Der Harnisch wird laut Objekttext dem Führer der ‚Revolution‘ Gerhard Bolardus zugeschrieben und wurde der Rüstkammer von dessen Nachkommen, dem Bürgermeister Emdens Petrus Suhr, geschenkt (1789-1806).²⁸⁵ Der Trabharnisch wird in einer Raumnische nahe einer der Raumecken in einer Vitrine präsentiert. Er stellt somit den einzigen hinter Vitrinenglas präsentierten Harnisch der Rüstkammer dar und zugleich den einzigen Harnisch, 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‘.²⁸⁶ Er kann somit durch den Besucher/die Besucherin als Prototyp für einen typischen Harnisch betrachtet werden, erhält allerdings durch seine Verbindung mit der ‚Emder Revolution‘ ebenfalls eine memoriale Funktion und fungiert als Erinnerungsort für die Autonomiebestrebungen der Emdener Bürgerschaft. Verbindet der Besucher/die Besucherin mit der ‚Emder Revolution‘ auf Grund bestehender Vorkenntnisse den Widerstand gegen eine Obrigkeit, die aus der Perspektive der Emdener Bürger unan-

²⁸⁴ Die ‚Emder Revolution‘ bezeichnet ein Ereignis, in dessen Verlauf der Rat 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 wird als Ergebnis zum Satelliten der Generalstaaten und konvertiert zum Calvinismus. Vgl. für eine ausführliche Darstellung: Hajo van Lengen (Hg.): Die „Emder Revolution“ von 1595. Kolloquium der Ostfriesland-Stiftung am 17. März 1995 zu Emden. Aurich 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, 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, 9. Deeters weist in Bezug auf die Datierung des Ereignisses darauf hin, dass es keine zeitgenössischen Quellen für das Ereignis gibt und einzig ein Bericht Ubbo Emmius' zeugt von den Begebenheiten. 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, 134 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.

²⁸⁵ Die Zuschreibung ist nicht eindeutig und beruht auf Familien-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, Konrad: Die schönsten Harnische in der Emdener Rüstkammer. Ein Führer durch die Sammlung von Plattnerarbeiten in der Rüstkammer des Emdener Rathauses. Emden 1968, S. 22.

²⁸⁶ Es ist zu vermuten, dass der Besucher/die Besucherin des OLE bereits in den anderen Themenbereichen über die ‚Emder Revolution‘ informiert wurde, sofern er der intendierten Dramaturgie folgt.

gebrachte Gesetze erlassen und Forderungen gestellt hat, ist eine Verklärung der Person Bolardus möglich oder gar eine Heroisierung.²⁸⁷ Die Präsentation des Harnischs in einer Nische und die nur beiläufig erwähnte Verbindung zu der ‚Ender Revolution‘ begrenzen diese Wirkung jedoch.

2.2.3.7 Geschichte zum Anfassen

Rechts vom Eingangsbereich befindet sich der Zugang zu dem temporär die Mitmachausstellung beherbergenden Technikraum. Der Raum bietet die Möglichkeit Helm-, Harnisch- und Pikenrepliken anzufassen und anzulegen. Es stehen außerdem 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 Besucher/die Besucherin wird nur einige Minuten die fremd anmutende Ausrüstung anlegen, ihr Gewicht spüren und sich selbst in der Situation eines Soldaten imaginieren. Das vermittelte Bild muss trotzdem unvollständig bleiben. Die Benutzung der Pike in einer Kampfsituation oder die Einschätzung der Defensivwirkung eines Harnischs können durch den Besucher/die Besucherin 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 frühneu-

²⁸⁷ Vgl.: Becker, Judith: Gemeindeordnung und Kirchengleichheit. Johannes a Lasco's Kirchenordnung für London (1555) und die reformierte Konfessionsbildung. Leiden 2007, S. 118. Sie legt nahe, dass Boldardus auch machtpolitische Beweggründe antrieben. Er wurde nach diesen Ereignissen zum Bürgermeister ernannt.

zeitlicher Kriegstechnik wecken und gerade das Gesamtgewicht einer solchen Ausrüstung belagend zu überraschenden Erkenntnissen führen, nimmt sich dieses doch weit geringer aus, als man annehmen würde.

Neben den *Hands On* Stationen finden sich im Raum zwei historische Darstellungen von Musketieren sowie eine historische Darstellung der Schlacht bei Jemgum.²⁸⁸ 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. Beide Darstellungen zeigen den Gebrauch der Muskete und können als Ausbildungssituationen interpretiert werden.

Die historische Darstellung der Schlacht bei Jemgum zeigt das Nachsetzen siegreicher Truppen, die die Unterlegenen verfolgen, abschlagen und in einen nahen Wasserlauf drängen. Die Brutalität frühneuzeitlicher Konflikte wird den Besucher/innen veranschaulicht, 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.²⁸⁹

Dem Gesamtensemble der Mitmachausstellung kann der Charakter einer Kasernensituation zugeschrieben werden. Der Besucher/die Besucherin wird in den Gebrauch der Waffen eingeführt. Die rechte Nutzung wird von Zeitgenossen – wenn auch nur in Form einer historischen Darstellung – aufgezeigt und letztendlich wird 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/die mit der Lokalgeschichte vertraute Besucher/in 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.

²⁸⁸ 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, Franz Josef: Die Schlacht bei Jemgum (1568) und ihre Vorgeschichte. In: Ostfriesland-Journal, 7, 1991, S. 17ff.

²⁸⁹ Wobei auch Photographien keinen allgemeingültigen Anspruch auf Authentizität erheben können und für Manipulationen im digitalen Zeitalter noch anfälliger sind.

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. 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. Neben einer gedruckten Einordnung der Sammlung von 1886 durch Alexander Rolffs und einem Führer durch die Rüstkammer 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 zusätzlich 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 mittig an der Rückwand angebracht über den Exponaten.

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 ihre 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 der Rüstkammer.

2.2.3.9 Die Fratze des Krieges

Die Würdigung der Waffen als Ausdruck kunsthandwerklichen 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 und doch können alle Zeugnisse der frühneuzeitlichen Kriegsmaschinerie als Chiffre für die Opfer der zeitgenössischen Konflikte und Machtverhältnisse interpretiert werden. Von ihrem Einsatz bleiben nur 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/die Besucherin 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. Der zugehörige Objekttext bietet Aufschluss über eine mit dem Schädel verbundene Legende, welche auf Grund 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.²⁹⁰ Grund der Aufregung war die Auffassung, dass der Schädel eine besondere Verbindung mit der Emdener Geschichte aufweise und daher einen gewissen Kultstatus erreicht hätte. Der Schädel wurde zu einer Kuriosität, die mit der Emdener Geschichte und Identität verbunden wurde. Eine ursprünglich mit dem Schädel 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.²⁹¹ Gleichzeitig bildet er eine dankbare Vorlage für die Phantasie der Besucher/innen, die über den Kontext des gewaltsamen Tods spekulieren können.

Neben dem Schädel wird ein von einer Hellebarde durchstoßener Pikenierharnisch, genauer das Rückenteil, präsentiert. 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 zu imaginieren oder, sofern man eine nicht von einer tödlichen Verletzung ausgeht, sein mögliches Leiden angesichts der unzureichenden medizinischen Möglichkeiten. 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/der Besucherin dienen, mag eine Katharsis ausbleiben und es verbleibt ein schauriges Exponat aus historisch ferner Zeit.

290 Dr. Wolfgang Jahn, Interview mit dem Autor, 19.01.2010. Die Beschwerden über das Fehlen des Schädels finden sich auch in den Besucherbüchern wieder. Siehe Anhang 1: Ostfriesisches Landesmuseum Emden. Auswahl an Eintragungen in das Besucherbuch im Zeitraum Januar 2006 - Juni 2006.

291 Vgl.: Pazzini, Karl-Josef: Tod im Museum. Über eine gewisse Nähe von Pädagogik, Museum und Tod. In: Zacharias, Wolfgang (Hg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung. Essen 1990, S. 83ff.

2.2.3.10 Orientalica

Die Rüstkammer enthält auf Grund 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 so genannter Handschar oder Yatagan – ein Haumesser, das zwischen Säbel und Dolchmesser anzusiedeln ist. 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 auf Grund des 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 ‚Fremde‘ 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.²⁹²

292 Vgl.: Lepetit, Mathieu: Die Türken vor Wien. In: É. François & H. Schulze (Hg.) Deutsche Erinnerungsorte. Band I. München 2001, S. 391ff.

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.“²⁹³

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 angewandte Kunst.²⁹⁴ 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 wird dieses stets virulentes Verhältnis offensichtlich und betont die Konnotation der Harnische als Objekte der Mode und somit ihre repräsentative Funktion.²⁹⁵ Zugleich werden auch Arrangements exponiert die den Einsatz der Harnische in einer Kampfsituation porträtierten und spiegeln in der räumlichen Anordnung der Objekte die ihnen innewohnende Ambivalenz wieder.

Die Ausstellung wird in einer großen Halle präsentiert, deren Wände teilweise mit roten Vorhängen verdeckt sind. Eine Theatersituation oder die Evozierung der Atmosphäre einer Modenschau greift somit das Thema der Ausstellung auf. Raumwände und -boden sind vollständig

²⁹³ Magnaguagno, Guido: Vorwort. In: Museum Tinguely (Hg.): Rüstung und Robe. Heidelberg 2009, S. 24.

²⁹⁴ Ebd.

²⁹⁵ Vgl.: Ramharter, Johannes: Venus in der Schmiede des Vulkans. Der Harnisch zwischen Funktionalität und Mode. In: Museum Tinguely (Hg.): Rüstung und Robe. Heidelberg 2009, S. 61ff.

schwarz. Die Exponate werden auf im Raum verteilten Podesten inszeniert, die durch ihre Farbgebung und Beleuchtung wie Inseln in einem schwarzen Meer erscheinen können. Die Kreationen des Modedesigners Capucci werden auf weißen Sockeln jeweils einem formale Ähnlichkeiten aufweisenden Harnisch gegenübergestellt. Der Podestboden ist verspiegelt und lässt erneut Assoziationen mit einer Modenschau zu. Die Position der Harnische sowie ihre Arm- und Fußstellung lässt diese in einer Situation der Selbstinszenierung und Zurschaustellung imaginieren. Während die Kleidungsstücke an abstrahierten, kopflosen Kleiderpuppen exponiert werden, können die Harnische wie Akteure in einer Modenschau erscheinen. Die auf diese Weise kombinierten Exponate lassen die Denotation der Harnische als Schutzwaffe in den Hintergrund treten und erlauben sie in erster Linie als repräsentative Kleidungsstücke fern eines Kampfeinsatzes zu sehen.

Dieser verharmlosenden und die Harnische gänzlich in den Bereich des Kunsthandwerks oder der angewandten Kunst sowie der modischen Extravaganz verortenden Inszenierung werden abstrahierte Inszenierungen einer Kampfhandlung oder einer Marschsituation entgegengesetzt. Auf grauen Podesten ohne Verspiegelung des Bodens werden die Harnische auf Kleiderpuppen angebracht inszeniert, welche durch ihr abstraktes Erscheinungsbild und beispielsweise durch Metallstangen angedeutete Beine oder Reittiere keine naturalistische Inszenierung schaffen, sondern Raumbilder, die offensichtlich in einen kriegerischen Kontext eingeordnet werden können.

Die Ambivalenz der Exponate wird somit zur metakommunikativen Aussage der Ausstellung und bietet einen multiperspektivischen Zugang auf die Offensiv- und Defensivwaffen. Die Zelebrierung der Schutzwaffen als Plastik, erscheint insbesondere im Zusammenspiel mit kriegskritischen Skulpturen und Gemälden des Namensgebers des Museums und anderen Künstlern als Ironie.²⁹⁶ Die unbestreitbare Ästhetik der Offensiv- und Schutzwaffen wird 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.²⁹⁷ Die Ausstellung wurde als Interimsausstellung entworfen und sollte im Zuge der Sanierung des Landesmuseums und der Kon-

296 Vgl.: Michaud, Eric: »Das Triadische Ballett« zwischen Krieg und Technik. In: Museum Tinguely (Hg.): Rüstung und Robe. Heidelberg 2009, S. 189ff.

297 Vgl.: Holzer Kobler Architekturen, Projekte/Ausstellungen/Waffen werfen Schatten, <<http://www.holzerkobler.ch/>> (abgerufen: 29.03.2010).

struktion eines Erweiterungsbaus einen Vorgeschmack auf das neue Ausstellungskonzept ermöglichen.²⁹⁸ Die Ausstellung hat einen experimentellen Charakter und versteht sich als „innovativer Vorschlag, wie historisches Kriegsmaterial im 21. Jahrhundert gezeigt werden könnte.“²⁹⁹ Sie unterteilt sich in drei Bereiche, die verschiedene Installationen beinhalten.

In einem der Bereiche sind Harnische an unter der Decke horizontal angebrachten Holzstangen aufgehängt. Diese Inszenierung lässt die Konnotationen eines Mobiles zu oder lässt die Rüstungen wie Marionetten erscheinen.³⁰⁰ Beide Interpretationen lassen die einstigen Träger der Schutzaffen als Spielball der Mächte erscheinen. Ein Mobile ist jeglichem Luftzug ausgesetzt, die Bewegungen seiner Elemente erfolgen willkürlich, ohne Richtung und ohne Ziel. Die Bewegungen haben keinen Sinn *per se*, sondern dienen alleine der Erbauung des Besitzers des Mobiles, der sich an den Bewegungen und den mitunter dadurch hervorgebrachten Geräuschen erfreuen kann, die gar eine meditative Wirkung haben können. Übertragen auf die Rüstungen und ihre imaginierten Träger können diese ebenso als Spielball unkontrollierbarer Kräfte betrachtet werden. Bewaffnete Konflikte erscheinen 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 Erhalts von Macht und ihrem folglichen Ausbau. Verbindungen zu modernen Konflikten können ebenfalls gezogen werden, da sich die Rolle des rangniedereren Soldaten nicht gravierend verändert hat. Hierarchische Strukturen könnten demnach ebenso durch die Installation kritisiert und bewaffnete Konflikte als Mittel der Problemlösung in Frage gestellt werden.

Die Rüstungen sind entgegen der vorherrschenden Präsentationsweise der bisher betrachteten Ausstellungen nicht auf Augenhöhe der Besucher/innen angebracht, sondern in Schwebelage über ihren Köpfen, gleich einem Damoklesschwert, wobei ein Gefühl der Beklemmung entstehen könnte. Die Hängung macht einen Ständer oder eine Puppe mit humanoiden Zügen entbehrlich, wodurch die Rüstungen als leere Hüllen er-

298 Vgl.: Ebd. Sowie die Beiträge in Sanierung Schweizerisches Landesmuseum. Architektur|Denkmalpflege|Ingenieurwesen|Gebäudetechnik|Logistik. In: Sonderheft von TEC21, der Fachzeitschrift für Architektur, Ingenieurwesen und Umwelt Beilage zu TEC21 Nr. 49-50/8. Dezember 2008. Online verfügbar unter: <http://www.slmnet.ch/ci/ueberuns/01_geschichte/tec21.pdf> (abgerufen: 29.03.2010).

299 Schweizerisches Landesmuseum Zürich: Waffen werfen Schatten. 2003, S. 3.

300 Die Vielfalt möglicher Dingbedeutungen und unterschiedlicher Wahrnehmungsweisen 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 betonen. Dies sollte auch den repräsentativen Charakter der Harnische herausstellen. Vgl.: Schweizerisches Landesmuseum Zürich: Waffen werfen Schatten. 2003, S. 4.

scheinen können. Ihr Gebrauch als Schutz Waffen wird durch diese Präsentationsweise betont, da sie durch die ungewohnte Anordnung der traditionellen Präsentation einer Plastik oder einer Skulptur auf einem Podest nicht entsprechen und somit weit mehr als handwerkliche Produkte wahrgenommen werden und nicht als Werke kunsthandwerklichen Schaffens. Die Rüstungen lassen sich dem Bereich der Gebrauchswaffen zuordnen, wodurch die Funktion der Repräsentation nicht in den Vordergrund tritt. Die sichtbaren Metallverstrebungen, an denen die Holzstangen angebracht sind, lassen außerdem die Konnotation „Fertigungshalle“ zu, die die Rüstungen als Massenware exponiert. Eine Austauschbarkeit des Trägers und sein Missbrauch im Rahmen bewaffneter Konflikte können somit ebenfalls als eine der möglichen Deutungen der Installation erscheinen.

Der mittlere Bereich bietet eine ebenso ungewöhnliche wie beeindruckende Installation. Annähernd 1.600 spätmittelalterliche Waffen, darunter Speiße, Schwerter, Äxte, Gewehre und Hellebarden sind in Form einer Sphäre um einen durch einen Kreis markierten Mittelpunkt angeordnet. Die Waffen erwecken den Eindruck frei im Raum zu schweben bzw. auf den sich im Kreis befindlichen Besucher/in zu stürzen. Alle Waffen sind mit ihrer Klinge, Mündung oder Spitze auf ihn/siegerichtet. Ein Appell an die Emotionen des Publikums tritt deutlich in den Vordergrund. Die Installation soll im Besucher/in der Besucherin ein Gefühl der Bedrohung hervorrufen und das zerstörerische Potential der exponierten Waffen betonen.³⁰¹ Entgegen einer Präsentation in einer flachen Vitrine oder einer Präsentation der Waffen mit abgewandten Klingen, Läufen oder Spitzen, bietet 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 erzeugt eine alarmierende Grundstimmung, die Assoziationen mit Blut, Feuer und Aggressivität evoziert und den intendierten Effekt verstärkt. Die Besucher/innen müssen sich durch die Installation hindurch bewegen und haben nur einen schmalen Korridor zur Verfügung um den Raum zu durchqueren. Ohne ihre Partizipation kann die Installation ihre Wirkung nicht entfalten. Sie müssen in die Mitte treten und somit zum Ziel der Waffen werden.

In besonderem Maße wird einem als Betrachter bewusst, dass es sich bei Ausstellungen um performative Räume handelt, die durch die Bewegung der Besucher/innen im Raum ihre Bedeutung verändern und stets neue Bedeutungen hervorbringen.³⁰² „Das Durchschreiten der Raum-

301 Vgl.: Schweizerisches Landesmuseum Zürich: *Waffen werfen Schatten*. 2003, S. 4.

302 Vgl.: Fischer-Lichte, *Ästhetik*, 2004, S. 188ff.

struktur 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 [...]“.³⁰³

Der dritte Bereich, der „Ort der Erinnerung“, beherbergt einen Baldachin aus transluzentem weißen Stoff, der einen Raum im Raum entstehen lässt und auf der paradigmatischen Ebene mit einem Feldzelt assoziiert werden kann. Unter dem Zelt findet sich der 18-teilige Bilderzyklus „Les misères et les malheurs de la guerre“ Jacques Callots aus dem Jahre 1633, der an einem säulenartigen, frei schwebenden Segment angebracht ist. Der Bilderzyklus ist eine zeitkritische Darstellung der Schrecken des Dreißigjährigen Krieges.³⁰⁴ Die Anwerbung von Truppen, die Schlacht, Plünderungen von Häusern, Straftaten und Hinrichtungsszenen werden detailliert wiedergegeben und erlauben es, einen Eindruck der Grausamkeit des Konflikts zu gewinnen. Die Darstellungen zeigen auch den Gebrauch der exponierten Waffen und stellen somit Bezüge zu den übrigen Installationen her. Zugleich erfüllt die Installation die Forderung des ‚Mitsehens‘ der Wirkung von Waffen und bietet 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 erlauben verschiedene Zugänge und bieten 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:

„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.“³⁰⁵

Die Inszenierung entspricht folglich der Forderung des Volkskundlers Gottfried Korff, dass ausgehend von den Objekten die historische Phantasie angeregt und die Objekte als Informanten ernst genommen werden sollten. Ihre Ambivalenz als Informations- und Bedeutungsträger

303 Schweizerisches Landesmuseum Zürich: Waffen werfen Schatten. 2003, S. 4.

304 Für eine ausführliche Beschreibung der dargestellten Sujets sowie die Rezeptionsgeschichte der Radierungen vgl.: Schweizerisches Landesmuseum Zürich: Waffen werfen Schatten. 2003, S. 6ff.

305 Ebd., S. 29.

wird im Rahmen der Installationen ebenfalls Rechnung getragen.³⁰⁶ Korff plädiert für die Schaffung eines Forums, „wo der Diskurs über die Vergangenheit sich am Gegenständlichen entwickelt.“³⁰⁷ Dies soll durch raffinierte Objektarrangements, die sich den benjaminschen *Choque*, einen Wahrnehmungsschock, zu Nutzen machen und Faszination mit Interesse verbinden, bewirkt werden. „Waffen werfen Schatten“ bietet eine solche irritierende, den Sehgewohnheiten widersprechende Anordnung von Objekten, die ungewohnte Kontexte und Bezüge herstellen und somit die Ambiguität eines jeden Objekts betonen. Die Neukonfiguration bringt stets neue Bedeutungen und Bezüge mit sich und erlaubt die Vieldeutigkeit der Objekte zu thematisieren und den Besucher/die Besucherin dafür zu sensibilisieren.³⁰⁸ 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 Zeit. Von dieser Zeit aus stehen alle Blickrichtungen offen, während die Erkenntnis an die Erfahrung des Ortes und seiner Gegenständlichkeit gebunden ist.“³⁰⁹

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 folgt.³¹⁰ Das Fragment müsse „eingeordnet, erklärt, in explikatorische Zusammenhänge gestellt werden, und das heißt [...] in räumliche Ordnungen gebracht werden.“³¹¹

„Waffen werfen Schatten“ kann demnach als gelungene Umsetzung aktueller museologischer Diskurse betrachtet werden. Einschränkend ist jedoch anzumerken, dass es sich um eine Sonderausstellung handelt und eine experimentelle Form somit leichter umgesetzt werden konnte. Ein überschaubarer Aufwand an finanziellen Mitteln und eine zeitliche Begrenzung erlauben Freiheiten, die bei einer auf längere Frist konzipierte Dauerausstellung wegfallen. „Waffen werfen Schatten“ bietet ein intensives, einmaliges Erlebnis, das für eine über Jahre angelegte

³⁰⁶ Vgl.: Korff, Gottfried: Objekt und Information im Widerstreit. Die neue Debatte um das Geschichtsmuseum. In: Ders. (Hg.): Museumsdinge. Deponieren – exponieren. Köln u. a. 2007, S. 119

³⁰⁷ Ebd., S. 123.

³⁰⁸ 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, Hans Dieter: 13 Dinge: Form, Funktion, Bedeutung. In: Gottfried Korff (Hg.): Museumsdinge. Deponieren – exponieren. Köln u. a. 2007, S. 283ff.

³⁰⁹ Heller, Martin: Lanzengewitter schlägt Handyparade. In: Hochparterre 11 (2003), S. 26.

³¹⁰ Korff: Speicher. 2007, S. 171.

³¹¹ Ebd.

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/innen anziehen müssen. Trotz der Schwierigkeiten Dauer- und Sonderausstellungen zu vergleichen, können letztere Impulse für die ersteren geben. Temporäre Installationen wären beispielsweise auch als Ergänzung zu den Dauerausstellungen der Rüstkammer Emden oder Dresden denkbar.

Inwiefern eine emotionale Ansprache der Betrachter/innen 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.

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.³¹² Weiter wurden drei Thesen aufgestellt, deren Bestätigung oder Wiederlegung im Rahmen der Fallanalysen erfolgen sollte.³¹³

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 auf eine gefällige Präsentation der Waffen zur Belehrung und zum Vergnügen der Besucher/innen Wert gelegt. Die Beispiele der Rüstkammer Dresden sowie der Rüstkammer Emden offenbarte in beiden Fällen eine früh beginnende Musealisierung. Parallel zu einer sukzessiven Entwicklung zu einer auf museale Funktionen beschränkten Institution wurden die in beiden Rüstkammern gelagerten Offensiv- und Schutzwaffen zumindest für einige Zeit im Rahmen von kriegerischen Konflikten oder höfischen Festen und Turnieren genutzt.

Da die Rüstkammer Dresden von Anfang an schon als Rüstkammer für dekorative und repräsentative Zwecke eingerichtet worden ist, 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 wissen-

³¹² 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 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?

³¹³ 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 ihr Schöpfer und Benutzer in den Mittelpunkt rückt. 3. Frauen werden in den Präsentationen der Rüstkammern marginalisiert und eine männliche Perspektive eingenommen und somit dem Besucher/der Besucherin eine einseitige Darstellung unter Gender-Gesichtspunkten präsentiert.

schaftliche Bearbeitung der Bestände Ende des 19. Jahrhunderts erkennbar ist. Die nach dem Krieg eingerichtete neue Präsentation im Semp-erbau offenbart zahlreiche Bezüge zu den Präsentationsformen von vor dem Zweiten Weltkrieg. Auch die aktuelle Ausstellung im Ostflügel des Semperbaus greift typische Präsentationsformen auf: Zu nennen wären die Montierung von Harnischen auf geschnitzten Pferden oder szenische Arrangements, seien es Reitergruppen oder eine Turniersituation. Der anstehende Umzug in das Residenzschloss wird die heute zu spürende Dominanz des umgebenden Raumes durch seine aufwändige Ausgestaltung nicht aufbrechen. Allerdings werden moderne Architek-turelemente zur Verfremdung der Wirkung beitragen. Inwiefern alte Präsentationsformen verändert oder reproduziert werden, bleibt bis zur Eröffnung der neuen Ausstellung offen.

Die Gebrauchsrüstkammer der Stadt Emden verlor durch politische Veränderungen bereits ein Jahrhundert nach ihrer Etablierung ihre genui-ne Bedeutung als Waffenspeicher. Dies resultierte in einer Stagnation hinsichtlich der Aktualisierung der Waffenbestände und einer Bedeu-tungstransformation in ein Raritätenkabinett. Sie diente in ihrer musealisierten Form als Erinnerungsort für den Kampf Emdens um die Auto-nomie und als Bestätigung der Geschichtlichkeit Emdens und seiner vergangenen Größe. Ähnlich wie die Rüstkammer Dresden wurde auch die Rüstkammer Emden um die Jahrhundertwende neu geordnet und ihrer *Curiosa* entledigt. Ziel war eine chronologisch gegliederte Samm-lung, 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 veranschaulicht die Bedeutung der Kammer als Bewahrerin der Erinnerung an deutsche Siege und der Repräsentation der Stadt Emden gegenüber Besucher/innen. Bereits wenige Jahre nach dem Zwei-ten 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 kritischer Untertöne.

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

Die Rüstkammer Dresden forciert in ihrer Präsentation 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 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 romantische Vorstellungen. Sie rücken weiter in die Nähe der Plastik und des Kunstobjekts, wodurch Assoziationen mit Krieg aufgefangen und umgewandelt werden. Trutzwaffen werden ästhetisiert und ihr Bedrohungspotential durch eine ruhende, nicht bedrohliche Präsentation verringert. Dies wird durch eine fehlende kontextuelle Einordnung der Waffen verstärkt. Die wenigen Informationen, die in den Objekttexten vermittelt 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 dieses 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 Schenkerin von Waffen erwähnt und somit als im kunsthandwerklichen und familiären Umfeld aktiv. 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.

Obwohl die Inszenierung der ausgestellten Exponate der Definition entsprechend wegen moderner Hinzufügungen nicht vollständig authentisch ist, gibt es keinen Hinweis auf diesen Umstand. 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 den Besucher/innen ein augenscheinlich authentisches Rüstkammererlebnis.

Die Rüstkammer Emden kombiniert die Anmutung einer historischen Rüstkammer mit modernen Elementen. Schutzwaffen werden durch ihre spezifische Präsentation 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 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 der Waffen 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 auf Grund der Zusammensetzung des Bestandes der Rüstkammer im Vordergrund stehen, verweisen jedoch durch beigegebene Texte auf verbundene Themengebiete, die auch Menschen als Handelnde 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 dabei zu einem Generator regionaler Identität. Der auch nach der Neukonzeption bewahrte Charakter einer Waffenverwahrung oder des 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 Verbindung eines der ausgestellten Trabharnische mit der Emdener Revolution bestätigt diesen Fokus.

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

Das Ensemble der Rüstkammer kann auf Grund 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 Authentizität werden moderne Hinzufügungen kenntlich gemacht und mit den Exponaten verbundene Legenden oder Zuschreibungen dekonstruiert. Die Aura der betreffenden Exponate wird somit zu einer Aura 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 offen bleibt, kann für die Rüstkammer Emden erstmals in ihrer Geschichte der Versuch erkannt werden die Waffen abseits kunsthandwerklicher oder waffentechnischer Aspekte zu kontextualisieren. Die Präsentationsformen der beiden Institutionen weisen große Unterschiede auf, doch bei beiden Institutionen hat sich zum einen die Anordnung der Exponate im Raum und der Raum selbst als wichtiger Faktor der Bedeutungsbildung herausgestellt.

Die Analyse der Sonderausstellungen lässt eine Abkehr von konventionellen oder traditionellen Präsentationsformen von Offensiv- und Defensivwaffen erkennen. Experimentelle Waffeninstallationen, die den Besucher/die Besucherin emotional berühren oder den Sehgewohnheiten widersprechende Arrangements werden bevorzugt. Von besonderem Interesse ist die Erkenntnis, dass sowohl durch die beigegebenen Texte, aber auch durch die Inszenierung der Objekte, 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 Präsentationen, die *ästhetische Dimension* 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 auch 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 wird Waffen aus der späteren Periode der beiden Weltkriege in weit geringerem Maße zugeschrieben oder sie dienen im Gegenteil sogar zur Abschreckung und 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. Mai – 30. August 2009.

Konzeptpapiere:

Sämtliche Unterlagen liegen bei den Museen vor und wurden dort eingesehen.

Ostfriesisches Landesmuseum Emden: Konzeptionskizze Waffenpräsentation in der Schausammlung. O.A.d.J.

Ostfriesisches Landesmuseum Emden: Ausführungsplanung. Datum: 22.03.05. Übersicht DG/5.1 Rüstkammer.

Ostfriesisches Landesmuseum Emden, Jahn, Wolfgang: Konzeptionskizze 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, 2.03.2010.

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

Zeitungsartikel:

Grimm, Birgit: Eine Krone für den Leuchtturm der Bundeswehr. In: Sächsische Zeitung, Dienstag, 7. Oktober 2008.

Dies.: Ein Pfeil weist auf die Stadt – Libeskind und Merz verwandeln das Militärhistorische Museum der Bundeswehr. In: Sächsische Zeitung, 9. August 2003.

Hannusch, Heidrun: Revolutionär beim Militär. Dresdner Bundeswehrmuseum wird Kulturgeschichte der Gewalt präsentieren. In: Dresdner Neuste Nachrichten, 8. Juni 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>>.

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

Filme:

A Knight's Tale, Reg. Brian Helgeland. Erscheinungsdatum: 8. März 2001 (USA). Black and Blu Entertainment 2001.

Primärliteratur:

Held, Wieland: 1547 – Die Schlacht bei Mühlberg/Elbe. Entscheidung auf dem Wege zum albertinischen Kurfürstentum Sachsen. Beucha 1997.

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 Proviand-Häuser gehörig 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 1754.

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: Ders. & 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.

Bäumel, Jutta: Rüstkammer. Führer durch die ständige Ausstellung im Semperbau. München, Berlin 2004.

Dies.: »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 2000, S. 38-45.

Dies.: Die polnische Krönungsfigur Augusts II., des Starken, in der Dresdner Rüstkammer. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 27 (1998/99), S. 49-68.

Baur, Joachim: Museumsanalyse. Zur Einführung. In: Ders. (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 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 Kirchenzucht. Johannes a Lascos Kirchenordnung für London (1555) und die reformierte Konfessionsbildung. Leiden 2007.

Beil, Christine: Der ausgestellte Krieg. Präsentationen des Ersten Weltkriegs 1914-1939. Tübingen 2004.

Dies.: »Musealisierte Gewalt«. Einige Gedanken über Präsentationsweisen von Krieg und Gewalt in Ausstellungen. In: Museumskunde 68.1 (2003), S. 7-17.

Benjamin, Walter: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt a. M. 1980².

Ders.: 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.

Ders.: 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.

Erl, 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 13.1 (2009), S. 50-74.

Dies.: Die Eisenbraut. Symbolische Funktionen der soldatischen Waffe. (Dissertationsprojekt, Universität Münster). In: Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit 11.2 (2007), S. 145-150.

Faulstich, Werner et al.: 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, 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 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.

Heller, Martin: Lanzengewitter schlägt Handyparade. In: Hochparterre, 11, 2003, S. 24-26.

Heres, Gerald: Zur Aufstellung der Dresdener Rüstkammer im 18. Jahrhundert. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 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, 128.3, 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 Staalhof 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, 31.2, 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, 13.1, 2009, S. 7-15.

Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München 1994⁴.

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, 4.1/2, 2007, <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Janeke-2-2007>.

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, 53/1, 1988, S. 26-35.

Kavanagh, Gaynor: Museums as Memorial: the origins of the Imperial War Museum. In: Journal of Contemporary History, 23.1, 1988, S. 77-97.

Klee, Franz Josef: Die Schlacht bei Jemgum (1568) und ihre Vorgeschichte. In: Ostfriesland-Journal, 7, 1991, S. 17-19.

Korff, Gottfried: Objekt und Information im Widerstreit. Die neue Debatte um das Geschichtsmuseum. In: Ders. (Hg.): Museumsdinge. Deponieren – exponieren. Köln u. a. 2007, S. 113-125.

Ders.: Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum. In: Ders. (Hg.): Museumsdinge. Deponieren – exponieren. Köln u. a. 2007, S. 167-178.

Kretzschmalr, Ulrike: Vom Arsenal zum Museum. In: Dies. (Hg.): Das Berliner Zeughaus. München 2006, S. 42-71.

Kühne, Thomas & Benjamin Ziemann: Militärgeschichte in der Erweiterung. Konjunkturen, Interpretationen, Konzepte. In: Dies. (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. [10. Juni 2004 - 26. September 2004, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg]. Mailand 2004, S. 70-79.

Ders.: Zur Geschichte der Dresdner Gewehrgalerie. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 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.

Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien. Opladen 1996.

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: Dies. (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 53.1 (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.

Ders.: 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 (Hg.): Erinnerungsorte Frankreichs. München 2005.

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: Zacharias, Wolfgang (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 1989.

Ders.: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Band 3: Q-Z. Berlin 1989.

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 1903.

Ders.: Vorwort. In: Magistrat der Stadt Emden (Hg.) Führer durch die Rüstkammer der Stadt Emden bearbeitet von Dr. Othmar Baron Potier. Emden 1903, S. 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.

Schaal, Dieter: Die Leibwaffen der Kurfürstin Maria Antonia: aus dem Historischen Museum, Dresden. In: Kunst und Antiquitäten 10 (1992), S. 51-55.

Ders.: Die Rüstkammer des Kurfürsten. In: Dresdner Hefte 9 (1986), S. 33-40.

Schaal, Hans Dieter: 13 Dinge: Form, Funktion, Bedeutung. In: Gottfried Korff (Hg.): Museumsdinge. Deponieren – exponieren. Köln u. a. 2007², 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 1 (1993), S. 18-19.

Schöbel, Johannes: Prunkwaffen. Waffen und Rüstungen aus dem historischen Museum Dresden. Stuttgart 1985, S. 7.

Ders.: 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.

Ders.: Ein neues Ross für die Dresdner Rüstkammer. In: Dresdner Kunstblätter 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.

Dies.: 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.

Dies.: 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.

Teply, Karl: Der Kopf des Abaza Kör Hüseyin Pascha. Vom „umgehenden Türken“ und von anderem Zeughausspuk. In: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien 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 Emdener Rüstkammer. Ein Führer durch die Sammlung von Plattnerarbeiten in der Rüstkammer des Emdener Rathauses. Emden 1968, S. 22.

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>> (abgerufen: 20.04.2010).

Das Landeszeughaus in Graz, <<http://www.zeughaus.at/>> (abgerufen: 20.04.2010).

Holzer Kobler Architekturen, Projekte/Ausstellungen/Waffen werfen Schatten <<http://www.holzerkobler.ch/>> (abgerufen: 29.03.2010).

Iglhaut+Partner, Profil <<http://www.iglhaut-partner.de/profil.htm>> (abgerufen: 14. April 2010).

Kulka, Peter: Architektur, Projekte, Typologisch, Kulturbauten, Residenzschloss Ausstellung,
<<http://www.peterkulka.de/likecms/likecms.php?site=site.html&dir=&nav=-1&p=1&ptypo=1&pid=36>> (abgerufen: 25.4.2010).

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

Museum Altes Zeughaus Solothurn, <<http://www.altes-zeughaus.ch/>> (abgerufen: 20.04.2010).

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>> (abgerufen: 20.04.2010).

Sanierung Schweizerisches Landesmuseum. Architektur|Denkmalpflege|Ingenieurwesen|Gebäudetechnik|Logistik. In: Sonderheft von TEC21,
der Fachzeitschrift für Architektur, Ingenieurwesen und Umwelt Beilage zu TEC21 Nr. 49-50 / 8. Dezember 2008. Online verfügbar unter:
<http://www.slmnet.ch/ci/ueberuns/01_geschichte/tec21.pdf> (abgerufen: 29.03.2010).

Studio Daniel Libeskind, Projects, Military History Museum, <<http://www.daniel-libeskind.com/projects/show-all/military-history-museum/>> (abgerufen: 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>> (abgerufen: 20.04.2010).

The International Council of Museums. ICOM Statutes. Article 3, Definition of Terms. Section 1. Museum. <<http://icom.museum/statutes.html#3>> (abgerufen 23.04.2010).