



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Erzählungen im Raum.
Museale Narrationen an historischen Stätten am Beispiel
einer Ausgrabung und eines archäologischen Experiments:
Virgilkapelle Wien und Erlebnis Burgbau Friesach“

verfasst von / submitted by

Verena Demel

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 190 347 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Französisch UF Geschichte,
Sozialkunde und Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

a.o. Univ.-Prof. Mag. Dr. Alois Ecker

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	4
2. Historisches Erzählen.....	6
2.1 Narrativität in der Geschichtswissenschaft.....	6
2.2 Merkmale historischen Erzählens.....	8
2.3 Imagination und Fiktion.....	12
3. Historisches Denken.....	14
3.1 Geschichtsdidaktik seit den 1970er Jahren.....	14
3.1.1 <i>First and Second Order Concepts</i>	14
3.1.2 Vom Geschichtsbewusstsein zur Kompetenzorientierung.....	16
3.2 Six Historical Thinking Concepts.....	20
3.2.1 Historical Significance.....	21
3.2.2 Evidence.....	22
3.2.3 Continuity and Change.....	23
3.2.4 Cause and Consequence.....	24
3.2.5 Historical Perspectives.....	25
3.2.6 The Ethical Dimension.....	26
3.3 Historisches Denken und historisches Erzählen.....	27
4. Methodik.....	28
4.1 Die Ausstellung als Erzählung.....	28
4.2 Erzähltheoretische Museumsanalyse.....	29
4.2.1 Erzähler und Perspektive.....	29
4.2.2 Event, Story, Plot und Zeitfolge.....	31
4.2.3 Kommunikation mit den Leser*innen.....	32
4.2.4 Leser*innen im Raum.....	33
4.2.5 Intertextualität.....	34
4.3 Die Ausstellung als historische Erzählung?.....	35
5. Virgilkapelle – Ein Museum des Mittelalters.....	38
5.1 Zur Geschichte der Virgilkapelle am Wiener Stephansplatz.....	38
5.2 Die Virgilkapelle als Museum.....	44
5.3 Die Ausstellungserzählung – erzähltheoretische Analyse.....	47
5.3.1 Erzählperspektive und Fokalisierung.....	47
5.3.2 Inhaltliche Analyse: Objekte, Verbindungen und Kausalzusammenhänge.....	48

5.3.3	Erzählreihenfolge und räumliche Gestaltung.....	53
5.3.4	Kommunikation mit den Betrachter*innen.....	54
5.3.5	In der Ausstellung verwendete Texte.....	55
5.3.6	Veränderung der Erzählung durch die Texte.....	58
5.4	Die Ausstellung <i>Virgilkapelle – Ein Museum des Mittelalters</i> als historische Erzählung.....	60
6.	Erlebnis Burgbau Friesach.....	64
6.1	Erlebnis Burgbau Friesach - ein archäologisches Experiment.....	64
6.2	Beschreibung der Ausstellung.....	68
6.3	Die Ausstellungserzählung – erzähltheoretische Analyse.....	75
6.3.1	Erzählperspektive und Fokalisierung.....	75
6.3.2	Inhaltliche Analyse: Objekte, Verbindungen und Kausalzusammenhänge.....	76
6.3.3	Erzählreihenfolge und räumliche Gestaltung.....	79
6.3.4	Kommunikation mit den Betrachter*innen.....	80
6.3.5	In der Ausstellung verwendete Texte.....	81
6.3.6	Veränderung der Darstellung durch die verwendeten Texte.....	86
6.4	Die Ausstellung „Erlebnis Burgbau Friesach“ als historische Erzählung.....	88
7.	Historisches Denken im Museum.....	93
7.1	Forschungsstand: Lernen im Museum und an historischen Orten.....	93
7.2	Anregung des historischen Denkens durch museale Erzählungen.....	95
7.2.1	Fragestellungen.....	95
7.2.2	Analyse Virgilkapelle.....	96
7.2.3	Analyse Erlebnis Burgbau Friesach.....	99
8.	Vergleich: Ausgrabung – archäologisches Experiment.....	103
	Literaturverzeichnis.....	107
	Abbildungsverzeichnis.....	110
	Abstract.....	111
	Anhang.....	112
	Transkript des Audio-Guides der Virgilkapelle.....	112
	Protokoll 1 – Führung Erlebnis Burgbau Friesach am 31.05.2019 um 11 Uhr.....	118
	Protokoll 2 – Führung Erlebnis Burgbau Friesach am 31.05.2019 um 15 Uhr.....	121
	Protokoll 3 – Führung Erlebnis Burgbau Friesach am 01.06.2019 um 11 Uhr.....	123
	Protokoll 4 – Führung Erlebnis Burgbau Friesach am 02.06.2019 um 11 Uhr.....	126

1. Einleitung

Ulrich Mayer definiert in seinem Beitrag „Historische Orte als Lernorte“ im *Handbuch Methoden im Geschichtsunterricht*¹ historische Orte als solche, „an denen sich sog[enannte] große Geschichte ereignete“, die also einen bedeutungsvollen Platz in einem Narrativ einnehmen, gleich, ob sich hier Überreste dieser Ereignisse erhalten haben oder nicht, genauso wie Orte, „an denen sich Ergebnisse menschlichen Handelns in realen Zeugnissen manifestieren.“² Aus diesen Definitionen gehen zwei Typen von Orten hervor, die vereint auftreten können, aber nicht müssen: Jene Orte, die uns in anderen Quellen genannt werden und die wir aufsuchen, um Handlungen und Ereignisse nachzuvollziehen, obwohl heute davon vielleicht nichts mehr zu sehen ist, sowie jene Orte, an denen wir auf Überreste aus der Vergangenheit stoßen, die wir erst in einen historischen Kontext setzen müssen. Ein weiterer Typ soll in dieser Arbeit vorgestellt werden: Jener Ort, an dem historische Handlungen als Geschichtstheater nachgestellt werden. Dieser Ort mag ein fiktiver historischer Ort sein, denn die dargestellten Ereignisse haben in dieser Art an diesem Ort nicht stattgefunden, dennoch können hier mitunter historische Handlungen und Lebensweisen nachvollzogen werden.

In der vorliegenden Arbeit werden zwei historische Stätten betrachtet: Die Virgilkapelle am Wiener Stephansplatz ist ein Sakralbau aus dem Hochmittelalter, der in den 1970er Jahren ausgegraben wurde und heute unter dem Namen *Virgilkapelle – Ein Museum des Mittelalters* für Besucher*innen zugänglich ist. Diese Stätte vereint die beiden von Mayer definierten Typen historischer Orte: Sie stellt einen erhaltenen Überrest menschlichen Handelns dar und ihre Nutzung kann durch ihre Nennung in historischen Quellen teilweise nachvollzogen werden.³ Das Museum *Erlebnis Burgbau Friesach* wiederum ist ein archäologisches Experiment. Hier wird mit Bezug zu wissenschaftlichen Quellen eine fiktive historische Stätte gestaltet. Damit ist die Ausstellung zugleich Forschungslabor und Geschichtstheater.⁴

Beide historischen Stätten sind Museen, beide wurden zu Ausstellungen inszeniert. Das bedeutet, sie wurden zu dem gestaltet, was Besucher*innen sehen sollten. So sind sie als Darstellungen, nicht als Überreste zu betrachten. Unter der Annahme, dass historische Darstellungen immer Erzählungen sind und dass Geschichte nicht anders als in Form von Erzählungen dargestellt werden kann, sollen

1 Ulrich Mayer, Historische Orte als Lernorte, In: *Handbuch Methoden im Geschichtsunterricht*, Ulrich Mayer, Hans-Jürgen Pandel, Gerhard Schneider (Hg.) (Schwalbach/Ts. 2011) 389–407.

2 Ebd., 390.

3 Marina Kaltenegger und Patrick Schicht, „Zu Bauforschung und Rekonstruktion der Baugeschichte“, in *Die Virgilkapelle in Wien. Baugeschichte und Nutzung*, hg. von Michaela Kronberger (Hg.) (Wien, 2015), 24.

4 Wolfgang Hochbruck, *Geschichtstheater. Formen der „Living History“*. Eine Typologie (Bielefeld 2013).

die beiden Ausstellungen als räumliche Erzählungen erfasst werden. Welche musealen Narrationen werden uns an diesen beiden historischen Stätten präsentiert und welche Unterschiede in den Präsentationsformen historischer Stätten ergeben sich durch die gegenteiligen Typen historischer Orte, die Ausgrabung im einen und den Nachbau im anderen Fall?

Auf welche Weise erzählen nun Ausstellungen, wenn sie es nicht wie niedergeschriebene Darstellungen durch Worte tun? Heike Buschmann entwickelte dazu eine erzähltheoretische Museumsanalyse, die Begriffe der Literaturwissenschaft und der Kulturgeographie entlehnt, um historische Ausstellungen als Erzählungen zu erfassen.⁵ Diese soll hier dem Herausarbeiten der musealen Erzählungen dienen, welche anschließend in den Kontext historischen Erzählens eingeordnet werden. Welche Merkmale weist eine historische Erzählung auf und wodurch sind diese beiden historischen Ausstellungen auch historische Erzählungen?

Das historische Erzählen wird auch als „konstitutive mentale Operation“, durch die das Geschichtsbewusstsein expliziert werden kann⁶, gesehen. Modelle zu historischen Kompetenzen bzw. zum historischen Denken folgen der Theorie, dass historisches Lernen narratives Lernen ist. Peter Seixas' Modell historischen Denkens verbindet in sechs Konzepten, die als der Geschichtswissenschaft innewohnende Spannungsfelder betrachtet werden können, historisches Erzählen mit dem Anspruch der Geschichtsdidaktik, Schüler*innen zum historischen Denken zu befähigen.⁷ Auf der Basis dieser Konzepte soll der Frage nachgegangen werden, auf welche Weise die beiden vorgestellten musealen Narrationen das historische Denken anregen.

Die Arbeit orientiert sich also an den Fragestellungen, welche musealen Erzählungen uns in der *Virgilkapelle* und am *Erlebnis Burgbau Friesach* begegnen, welche Merkmale historischen Erzählens sie aufweisen, wie sie das historische Denken anregen und wie sie sich durch die verschiedene Art der historischen Stätte unterscheiden. Im Theorieteil werden die Merkmale des historischen Erzählens anhand ausgewählter Publikationen Hans-Jürgen Pandels, Jörn Rüsen und Michele Barricellis erörtert. Es folgt ein Abriss zur englisch- und deutschsprachigen Diskussion um die *second order concepts* und die Kompetenzen im Geschichtsunterricht und schließlich die Vorstellung der *Six Historical Thinking Concepts* Peter Seixas'. Das Methodikkapitel dient zur Erklärung der Analyse räumlicher Erzählungen nach Heike Buschmann, die, ergänzt durch den Einbezug des Theoriekapitels zum historischen Erzählen, zu den Fragestellungen für die Herausarbeitung der beiden musealen Narrationen führt.

5 Heike Buschmann, Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse, In: Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Joachim Baur (Hg.) (Bielefeld 2013) 149–168.

6 Jörn Rüsen, Historisches Lernen, In: Handbuch der Geschichtsdidaktik, Klaus Bergmann, et. al. (Hg.) (Hannover 1997) 262.

7 Peter Seixas, Tom Morton, The Big Six. Historical Thinking Concepts (Toronto 2013).

Im praktischen Teil werden nun die beiden historischen Stätten, die zugleich Ausstellungen sind, vorgestellt, beschrieben und anhand der Analysekriterien strukturiert. Die Anregung des historischen Denkens schließt an einen bereits umfangreichen Forschungsstand an, aus dem ein kleiner Auszug vorgestellt wird, ehe die Fragestellungen anhand der sechs Konzepte Peter Seixas' formuliert und bearbeitet werden. In einem abschließenden Kapitel werden die beiden Erzählungen an historischen Stätten schließlich miteinander verglichen.

2. Historisches Erzählen

2.1 Narrativität in der Geschichtswissenschaft

Im Gegensatz zu anderen wissenschaftlichen Disziplinen, die sich mit Objekten auseinandersetzen, die physisch vorhanden sind und immer wieder abgerufen werden können, beschäftigt sich die Geschichtswissenschaft mit vergangenen Geschehnissen, welche nicht Teil unserer Realität sind und in ihrer Gesamtheit damit nicht mehr erfahrbar oder beobachtbar. Zwar bleiben uns Relikte aus der Vergangenheit als Spuren erhalten, dennoch bilden diese nur einen Bruchteil der tatsächlichen Realität ab. Die Bilder, die wir uns von der Vergangenheit machen, sind Konstruktionen, die wir aufgrund dieser Realitätspartikel erstellen.⁸ Unkommentierte Überreste der Vergangenheit in bildlicher und dinglicher Form, aber auch Daten und Graphiken wissenschaftlicher Studien, bürgen für Wahrhaftigkeit, machen von sich aus aber keine Aussagen. Historische Erkenntnis über diese Quellen entsteht erst durch Sprache.⁹ Die Bedeutung der historiographischen Formung gegenüber der historischen Forschung im Erkenntnisprozess ist nicht zu unterschätzen, wie Jörn Rüsen, der maßgeblich an der Verbreitung des Postulats der Narrativität von Geschichte im deutschsprachigen Raum beteiligt war, feststellt. Vergangene Ereignisse werden erst historisch, wenn sie sinn- und bedeutungsvoll mit der Gegenwart und der Zukunft verbunden werden. Dazu dient die historische Darstellung in Form einer Erzählung, einer „Geschichte“. Historisches Wissen kann somit von dieser Darstellungsform nicht getrennt werden.¹⁰ In der Geschichtswissenschaft sind die Forschungsergebnisse erst abgeschlossen, wenn sie ausformuliert wurden. Das Formulieren der Erkenntnisse ist nicht das gleiche wie ihre methodische Erarbeitung, sondern ein notwendiger

8 Michele Barricelli, *Schüler erzählen Geschichte. Narrative Kompetenz im Geschichtsunterricht* (Schwalbach/Ts., 2005), 19.

9 Ebd., 28.

10 Jörn Rüsen, *Historik. Theorie der Geschichtswissenschaft* (Köln, 2013), 75.

weiterer Schritt, um diese sinnvoll in einen Zeitverlauf einzubetten. Dabei gilt es sowohl der kognitiven Prägnanz als auch den ästhetischen Ansprüchen gerecht zu werden.¹¹

Rüsen's Ansätze stehen in der Tradition Leopold von Rankes, der Geschichte als Wissenschaft und Kunst betrachtete, wobei die Wissenschaft den sammelnden, findenden und durchdringenden Part und die Kunst jenen des Gestaltens und Darstellens des Erkannten einnimmt.¹² Ranke plädierte damit allerdings erfolgreich für eine Hinwendung der Geschichtswissenschaft, die bis dahin mehr Kunst war, zur Wissenschaft.¹³

Der Begriff *narrativity* wurde in den 1960er Jahren vom amerikanischen Geschichtsphilosophen Arthur C. Danto geprägt, der die historiographische Arbeit darin sah, ausgewählte zeit- und zustandsdifferente Punkte, von denen logischerweise mindestens einer in der Vergangenheit liegen muss, in Form einer zeitlichen Entwicklung beschreibend miteinander zu verbinden.¹⁴ Hayden White entlarvte nachfolgend die so entstehenden Narrationen als Interpretationen der Fakten, die sich äußerlich nicht von literarischen Erzählungen unterscheiden.¹⁵ Schon alleine durch die Verwendung einer wohlgeformten Sprache und das Auswählen von Ereignissen, sind sie demnach fiktionale Formen der Vergangenheit. Er entwickelte eine Topologie von aus der Literatur bekannten Redefiguren (Romanze, Satire, Tragödie und Komödie), die historischen Erzählungen innewohnen und deren Einhaltung zu Erkenntnis führen soll.¹⁶

Die Herausforderung bestand nun darin, die Eigenarten der historischen Erzählung herauszuarbeiten, die sie von nicht-historischen abheben sowie ihren Wahrheitsanspruch zu manifestieren. Jörn Rüsen formulierte dazu die Kriterien der Triftigkeit historischer Erzählungen. Narrationen sind demnach empirisch triftig, wenn ihre Inhalte wissenschaftlich erforscht und intersubjektiv überprüfbar sind. Normativ triftige Erzählungen reflektieren und begründen ihren Standpunkt und beziehen andere Perspektiven mit ein. Somit werden Werturteile intersubjektiv überprüfbar und konsensfähig. Narrative Triftigkeit meint ihre bedeutungsvolle Darstellung von Zeitverläufen. Dies geschieht durch Theoretisierung, Begründungen und die Verbindung zu heutigen Orientierungsproblemen.¹⁷

11 Ebd., 191–193.

12 Jörn Rüsen, Topik und Methodik. Narrative Struktur und rationale Methode in der Geschichtswissenschaft, Internationales Archiv für Sozialwissenschaften der Literatur (IASL), 36 (2011) 119.

13 Rüsen, Historik, 192.

14 Michele *Barricelli*, Historisches Erzählen. Was es ist, soll und kann, In: Lernen und Erzählen interdisziplinär, Olaf *Hartung* (Hg.) (Wiesbaden 2011) 62.

15 *Barricelli*, Schüler erzählen Geschichte, 53.

16 Ebd., 53–55.

17 Jörn Rüsen, „Objektivität“, hg. von Klaus Bergmann et al. (Schwalbach/Ts., 1997), 161.

Michele Barricelli, der sich in seinen Ausführungen maßgeblich auf die Vorarbeit Rüsens stützt, fasst die Unterscheidung zwischen Historischem und Nicht-Historischem im Sinne der Narrativität schließlich folgendermaßen zusammen: „Historisch‘ ist alles, was auf Zeiterfahrung (oder besser: Zeitdifferenzerfahrung) beruht und sich in Form einer Erzählung repräsentieren lässt“.¹⁸ Historische Darstellungen sind immer Narrationen, die auf historische Fragen antworten. Aber auch alle anderen geschichtswissenschaftlichen Textsorten sieht er in Zusammenhang mit Erzählungen. Historische Deutungen oder Interpretationen stellen unterschiedliche Sinnrichtungen verfolgende Erzählungen dar, historische Analysen zielen darauf ab, Bestandteile von Erzählungen zu untersuchen, der historische Diskurs stellt den Versuch dar, das beste Narrativ herauszuarbeiten und historische Begriffe unterscheiden sich erst durch ihre Auserzählung von ihren oftmals nicht-historischen Namensvettern.¹⁹

2.2 Merkmale historischen Erzählens

Erzählungen finden wir aber nicht nur in der Geschichtswissenschaft, sondern sie sind fester Bestandteil unseres Alltags und der Kunst, überhaupt unserer gesamten Kultur. Hans-Jürgen Pandel beschreibt in seiner Darstellung des historischen Erzählens²⁰ die verschiedenen Arten menschlichen Erzählens allgemein und die Merkmale, die das historische Erzählen von anderen Erzählarten abhebt. Diese fasst er unter den fünf Begriffen Retrospektivität, Temporalität, Selektivität, Konstruktivität und Partialität zusammen:

Erzählen als Alltagspraxis meint alle Erzählungen, die im täglichen Leben stattfinden, wenn wir von unserem Tag erzählen, uns rechtfertigen oder etwa einen Witz von uns geben, dem Arzt die Krankengeschichte oder dem Richter den Hergang des Geschehens schildern.²¹

Erzählen als Erfahrungsweitergabe meint jene Erzählungen, deren Handlung in räumlicher oder zeitlicher Ferne liegt. Darunter fallen etwa die Erzählungen von Reisenden oder Alten, die ihre Erfahrungen und Erlebnisse oder ihre Lebensgeschichte weitergeben. Der gesamte Bereich der Oral History ist hier einzuordnen.²²

Erzählen als Imaginationsangebot finden wir in der Kunst und Literatur. Hier gilt nicht das Wahrheitsgebot, sondern die künstlerische Freiheit. Schriftsteller*innen „laden uns in eine erdachte

18 *Barricelli*, *Historisches Erzählen*, 70.

19 *Ebd.*

20 Hans-Jürgen *Pandel*, *Historisches Erzählen. Narrativität im Geschichtsunterricht*, 2. Aufl. (Schwalbach/Ts. 2015).

21 Hans-Jürgen *Pandel*, *Historisches Erzählen. Narrativität im Geschichtsunterricht*, 2. Aufl. (Schwalbach/Ts., 2015), 10.

22 *Ebd.*, 22–23.

Welt ein, sie machen mit ihrer Phantasie Imaginationsangebote, die wir dankbar annehmen.“²³ Auch historische Romane fallen in diese Kategorie, stellen jedoch eine Sonderform dar: Sie weisen eine historische Referenz auf, indem sie sich auf belegbare Personen, Orte oder Begebenheiten beziehen und schildern das Geschehen aus dem Nachhinein. Oftmals sind historische Romane das Resultat einer intensiven Quellenforschung unter Einhaltung der wissenschaftlichen Standards. Nicht selten sind ihre Verfasser*innen neben ihrer schriftstellerischen Tätigkeit auch als Historiker*innen aktiv.²⁴ Im Unterschied zu wissenschaftlichen Darstellungen weisen historische Romane aber eine fiktionale Devianz auf: Personen und Motive können dazu erfunden oder Zeitabläufe verändert werden. Dadurch entsteht Spannung in der Erzählung und die Imagination der Leser*innen wird zusätzlich angeregt. Aufgrund ihrer Referenz auf historische Personen und Begebenheiten, wirken womöglich auch jene Elemente, die nicht belegbar sind, authentisch.²⁵

Erzählen als sinnbildende Zeiterfahrung, wie es in der Geschichtsschreibung praktiziert wird, meint die sinnbildende Verknüpfung vergangener Ereignisse, die tatsächlich stattgefunden haben. Im Gegensatz zum Erzählen als Imaginationsangebot erhebt es durch die angewandte wissenschaftliche Quellenkritik einen Wahrheitsanspruch.²⁶

Historiker*innen kennen bereits, im Gegensatz zu den Zeitgenoss*innen des Geschehenen, den Ausgang der Ereignisse sowie deren Folgen. Sie legen für ihre Erzählungen einen Anfang und ein Ende fest. Im Gegensatz zu Chronist*innen, die die Gegenwart dokumentieren, können sie anhand von Folgeentwicklungen Ereignisse ausmachen, die als Ursache oder Ausgangspunkt angesehen werden können. Sie legen auch das Ende ihrer Erzählung fest. Dies allerdings unter der Einschränkung, dass über die Zukunft keine Aussagen gemacht werden können und künftige Erzählungen unter Einbezug neuer Ereignisse die Geschichte verändern.²⁷

Geschichtsschreibung ist somit nur aus der Retrospektive möglich. Im Gegensatz zu Zeitgenoss*innen haben Historiker*innen Kenntnis über den Fortgang der Geschichte und damit darüber, welche Ereignisse von Bedeutung sind. Anfang und Ende sind nicht eindeutig, sondern müssen anhand von Kriterien und Beurteilungen gesetzt werden. Dadurch entstehen über den selben Sachverhalt verschiedene Darstellungen. „Ein Schriftsteller kann einen Roman beginnen, ohne zu wissen, wie sein Ende aussehen wird. Der Historiker dagegen kennt das Ende und sucht sich den Anfang, der zu seinem Ende passt.“²⁸

23 Ebd., 24.

24 Ebd., 98–102.

25 Ebd., 102.

26 Ebd., 25.

27 Ebd., 76.

28 Ebd., 77.

Um ausgewählte Ereignisse sinnvoll zu verbinden, vollziehen Historiker*innen den Schritt des Temporalisierens: Sie erstellen eine chronologische Reihenfolge, um Ereignisse unter vielen einordnen zu können. Durch temporale Angaben, etwa Datierungen, werden diese Ereignisse zueinander in Beziehung gesetzt, wobei die Möglichkeiten dazu von der jeweiligen Quellenlage abhängig sind. Historiker*innen fertigen nun auf Basis dieser ausgewählten und geordneten Objekte eine Erzählung an. Dabei muss diese selbst nicht chronologisch ablaufen, die natürliche Zeitfolge muss durch entsprechende Angaben aber vorstellbar sein. Die Ereignisse werden in der Erzählung zeitlich anders gewichtet als dies in der Realität der Fall war. Bedeutenden Ereignissen wird mehr Platz eingeräumt, auch wenn sie in kurzer Zeit vollzogen waren. Lang andauernde Zustände werden oft in einem Satz beschrieben. Die Erzählzeit entspricht also, wie in der Kunst, nicht der erzählten Zeit, sondern es werden innerhalb der Erzählung Sequenzen gebildet. Historiker*innen sind nicht der naturalen Zeit innerhalb ihrer Erzählung verpflichtet, wohl aber der natürlichen Chronologie, die für die Leser*innen nachvollziehbar sein muss.²⁹

Durch das Prinzip der Selektivität ist die historische Erzählung auf gewisse Weise immer auch eine Fiktion, die nicht das gesamte tatsächliche Ausmaß des Geschehenen beschreiben kann (siehe Kapitel 2.3): Historiker*innen wählen aus einer Vielzahl von Ereignissen eine kleine Anzahl aus. Dies geschieht in Hinblick auf die thematische Perspektive bzw. die Erzählabsicht. Durch diese Selektion können über ein Thema verschiedene Erzählungen entstehen.

Dass historiographische Darstellungen konstruierte Erzählungen sind, wird allein durch die Tatsache der Selektivität bereits klar. Die Festlegung eines Anfangs und eines Endes sowie die Auswahl an Ereignissen dazwischen entsprechen schon einmal nicht dem tatsächlichen Geschehen. Darüber hinaus wird die Konstruktion auch durch das Verfolgen einer Erzählabsicht oder eines Erzählplans offensichtlich.³⁰ Historiker*innen müssen außerdem oft begrifflich verdichtet erzählen: Personen werden kollektiviert, Raumangaben allgemein gehalten, Wiederholungen von Ereignissen als solche in einem Satz zusammengefasst. Um den Blick auf das Ganze richten zu können, müssen Kollektive gebildet werden.³¹

Letztlich ist eine historische Erzählung aber gleichzeitig auch noch Erklärung: Die Ereignisse sollen nicht nur dargestellt, sondern auch ihre Ursachen und Auswirkungen auf Basis von Theorien erörtert werden. „Das drückt sich in ihren Texten aus, wenn sie theoretische Konstrukte wie

29 Ebd., 78–82.

30 Ebd., 85.

31 Ebd., 86.

„Migration“, „Profirate“ und „Dependenz“ in ihre narrativen Darstellungen einflechten. Modernes historisches Erzählen ist deshalb *diskursiv angereichertes* Erzählen.“³²

Erzählungen sind räumlich und zeitlich begrenzt und durch Selektivität sind dazu noch viele verschiedene Variationen möglich. An die historische Erzählung wird nun der Anspruch gestellt, dass sie mit jenen Erzählungen, die ihre durch Selektion und Perspektivierung entstandenen Lücken ausfüllen, nicht in Widerspruch steht. Hier kommt der bereits erwähnte Wahrheitsanspruch des Erzählens als Sinnbildungsangebot zur Geltung. Die historische Erzählung unterliegt dem Prinzip der Partialität: Sie ist eine unter vielen Erzählungen, deren Inhalte sich vorher, nachher oder gleichzeitig abspielen und muss sich in dieses System einfügen und für andere Erzählungen anschlussfähig sein.³³

In der Historiographie entstehen immer wieder Erzählungen zu Themen, die bereits vielfach bearbeitet wurden. Dies ist einerseits dem Forschungsfortschritt zu verdanken, der durch neue Methoden und Perspektiven die Neubearbeitung bereits erforschter Inhalte anregt, andererseits liegt dies auch an der sich immerzu verändernden Gegenwart, zu der die historische Erzählung in Bezug gesetzt werden muss. „Historisches Erzählen wie belletristisches Erzählen veraltet. Deshalb muss Geschichte von Zeit zu Zeit umgeschrieben und *umerzählt* werden. Im Umerzählen erfolgen eine Distanzierung von einer bekannten Geschichte und eine Neugestaltung nach anderen Prinzipien und Normen.“³⁴

Pandel betont den Sinnzusammenhang zwischen den einzelnen Ereignissen innerhalb einer Erzählung, der den wesentlichen Unterschied zu einer Aufzählung ausmacht.³⁵ Hier schließt er an die Ausführungen Jörn Rüsen und Michele Barricellis an, die die Bedeutung der Sinngebung des historischen Erzählens besonders hervorheben. Rüsen definiert die historische Erzählung als solche, die „den Zusammenhang zum Ausdruck bringt, der die Deutung der Vergangenheit systematisch mit einem Verständnis der Gegenwart und den Erwartungen der Zukunft zusammenbringt.“³⁶ Grundlage der Erzählung ist „die geistige Bewältigung einer lebenspraktisch außerordentlich bedeutsamen Zeiterfahrung, der Kontingenz. Kontingente Geschehnisse werden durch Integration in eine Geschichte mit anderen Geschehnissen zeitlich so verbunden, dass sie Sinn machen.“³⁷ Durch den so entstandenen Sinn erfüllt die historische Erzählung ihren Zweck in der Lebenspraxis. Die im zeitlich geordneten Geschehenszusammenhang eingegliederten Ereignisse verlieren ihre

32 Ebd., 88.

33 Ebd., 89.

34 Ebd., 92.

35 Ebd., 16.

36 *Rüsen*, Historik, 76.

37 Ebd., 194.

Einzigartigkeit, gleichzeitig wird die Beantwortung von Sinnfragen ermöglicht, was die kulturelle Leistung des Erzählens ausmacht.³⁸ Diese nicht-formale Qualität hebt die historische Erzählung von anderen Formen des Erzählens ab. Barricelli beschreibt Sinn in diesem Zusammenhang als Richtung, wie etwa beim Uhrzeigersinn: „Der Sinn einer Geschichte meint den Vorschlag, in welche Richtung der Historiker oder die Historikerin ihre Erzählung verstanden wissen möchte. [...] Das heißt, die historische Erzählung macht niemals nur Aussagen darüber, was einmal geschehen ist, sondern *wie* dieses Geschehene und vorliegend Beschriebene (d.h. vor Augen Gestellte und derart zum ‚Ereignis‘ Mutierte) zu sehen ist und *warum* es überhaupt heute noch erzählt wird. Sie rechtfertigt also ihren eigenen Erzählzweck.“³⁹

2.3 Imagination und Fiktion

Die Vergegenwärtigung der bedeutungsträchtigen Vergangenheit in der Erzählung geschieht durch menschliche Vorstellungskraft und durch deutende Bearbeitung, der Imagination. Das Geschehen des Erzählten wird transzendiert und die Imagination fügt Dinge hinzu und lässt Bedeutungsloses weg. Auch im alltäglichen Erzählen vollziehen sich Verschiebungen im Geschehenscharakter, wenn Geschichten mit anderen deutend zusammengefügt werden.⁴⁰ „Dabei spielen Interessen, wie es eigentlich hätte geschehen sollen oder müssen, stets eine Rolle. Nichtsdestoweniger ist ein solches Erzählen ‚empirisch‘. Sein Sinn beruht darauf, dass die Erzählenden und ihre Zuhörer die Überzeugung teilen, dass sich das Erzählte tatsächlich ereignet hat.“⁴¹ Während die Literatur in ihren Erzählungen eigene Welten imaginiert, bleibt die Geschichtswissenschaft bei der „deutenden Vermittlung von Ereignissen.“⁴² Die Vergangenheit kann allerdings nicht mehr getreu abgebildet werden. Fakten und Imagination des Verfassers / der Verfasserin gehen ineinander über. Die Erzählung fügt Dinge hinzu und lässt Bedeutungsloses weg, vor allem alles, was mögliche Bedeutungszuweisungen verhindert.⁴³ Oder wie Michele Barricelli es zusammenfasst: „Wann immer eine Historikerin oder ein Historiker eines Faktums als Realitätspartikel ansichtig und bewusst wird, hat sie oder er bereits eine Erzählung im Kopf, in deren Zusammenhang jenes einzubauen ist oder in die es eben nicht passt, weshalb es ausgesondert wird.“⁴⁴ Aber auch das Anliegen einer Erzählung enthält bereits imaginative Momente, denn keine Quelle kann die

38 Ebd., 194.

39 *Barricelli*, Historisches Erzählen, 68.

40 *Rüsen*, Historik, 195.

41 Ebd., 195.

42 Ebd., 198.

43 Ebd., 195.

44 *Barricelli*, Historisches Erzählen, 67.

Historikerin / den Historiker trotz aller wissenschaftlicher Methodik und Rationalität anleiten, welche andere Quelle in die Erzählung Eingang finden soll und welche nicht.⁴⁵

Das Erzählte kann nicht vollständig erzählt werden und ist dadurch letztendlich immer auch eine Fiktion.⁴⁶ Barricelli benennt diese als Fiktion der Reduktion: Zahlreiche geschehene Ereignisse werden in der Darstellung auf wenige beschränkt. Er macht noch weitere der Historiographie innewohnende Fiktionen aus: Historiographische Darstellungen unterliegen der Fiktion der Präsenz, indem sie so tun, als ob sie vergangene Geschehnisse lebendig machen könnten. Ausformuliert werden die Texte in der heutigen Hochsprache unter der Verwendung wissenschaftlich etablierter Termini, obwohl dies nicht der früheren Wirklichkeit entspricht, die sich in einem anderen sprachlichen und strukturellen Rahmen abspielte. Dies nennt er Fiktion der formalen Repräsentation, die vergangene Zeiten nicht mit vergangenen Mitteln abbildet. Durch die Verlässlichkeit und Vertrautheit der Sprache entsteht die Fiktion der Intimität mit der Vergangenheit. Jene der Folgerichtigkeit sorgt dafür, dass „Ordnung, Wille und regelhafte Abfolge in eine durcheinander geschüttelte, verwickelte, chaotische Realität“⁴⁷ gebracht werden. Das der historischen Erzählung innewohnende Element der Sinngebung führt leicht zum Eindruck, dass dieser Sinn den Ereignissen bereits innewohnte. Es entsteht die Fiktion der Integrität, die den LeserInnen Sinnzusammenhänge anbietet, wo sich womöglich für Zeitgenoss*innen als unsinnig empfundene Ereignisse aneinander reihten.⁴⁸

Sprachlich wird die Historiographie maßgeblich von der Literatur als Kunst beeinflusst und auch an ihr gemessen. Das uns vertraute literarische Erzählen ist als sprachlich richtige Form anerkannt. Literaturwissenschaftliche Denkweisen fließen in die Historiographie ein.⁴⁹ Eine wohlgeformte Sprache unter Verwendung eines Anfangs und eines Schlusses, einer Erzählperspektive, eines Geschichtenschemas, einer Dramatik und von „Redefiguren als Tropen, d. h. Abweichungen vom wörtlichen, üblichen, ‚eigentlichen‘ Sprachgebrauch, die weder durch Gewohnheit noch durch Logik sanktioniert sind,“⁵⁰ sorgt dafür, dass literarische und historische Erzählungen in ihrer äußeren Form nicht verschieden sind.⁵¹ Dazu sind bei genauerer Analyse die Geschichtenschemata, denen Historiograph*innen folgen, in ihrer Anzahl begrenzt, wodurch sie der Leserschaft vertraut

45 Pandel, *Historisches Erzählen*, 97.

46 Rösen, *Topik und Methodik*, 197.

47 Barricelli, *Historisches Erzählen*, 71.

48 Ebd., 70f.

49 Jörn Rösen, *Historik. Theorie der Geschichtswissenschaft*, 193.

50 Barricelli, *Historisches Erzählen*, 65.

51 Ebd., 64f.

erscheinen.⁵² Barricelli zieht daraus folgenden Schluss: „Nicht also ‚Geschichte‘ wiederholt sich, sondern die Geschichten, die (über sie) standardmäßig erzählt werden.“⁵³

Die historische Narration ist also dadurch Fiktion, dass sie mit heutigen sprachlichen Mitteln so tut, als ob sie Vergangenheit wieder lebendig machen könnte, dabei zahlreiche Ereignisse auf einige wenige beschränkt, Ordnung und Struktur in ein ursprüngliches Chaos bringt und dazu noch einen Sinn für ursprünglich Unsinniges anbietet.⁵⁴ Dabei ist sie sprachlich nicht von literarischen Erzählungen zu unterscheiden und dennoch nicht mit fiktionalem Erzählen gleichzusetzen, das die semantischen Leerstellen ausfüllt, „die die Geschichtswissenschaft – aber oft auch der Quellenschreiber – hinterlassen hat“,⁵⁵ und damit beliebige Inhalte hinzu erfindet und Unbestimmbarkeiten eliminiert. Die historische Erzählung kann also als Fiktion im Sinne einer nicht mehr möglichen Hervorbringung der Vergangenheit, nicht aber als fiktionales Erzählen betrachtet werden.

3. Historisches Denken

3.1 Geschichtsdidaktik seit den 1970er Jahren

3.1.1 *First and Second Order Concepts*

In den 1960er Jahren kam in England die Diskussion auf, dass Schüler*innen nicht nur vorgefertigte Inhalte über die Vergangenheit lernen sollten, sondern auch, wie diese Inhalte aus Quellen erschlossen werden.⁵⁶ Vorerst konzentrierte man sich auf das Konzept *evidence*, der Beweisführung aus den Quellen heraus, hinzu kam allerdings der Anspruch, menschliches Handeln und soziale Praktiken erklären zu können.⁵⁷

In den 1970er bis 1980er Jahren forcierte das Schools Council History Project in England die Schüler*innen-Aktivität. Dies setzt allerdings voraus, dass diese die Strukturen der Fachdisziplin kennen und verstehen, vor allem die Methoden zur historischen Beweisführung und zur kausalen Analyse. Schüler*innen würden im herkömmlichen System nur gelernte Inhalte wiedergeben und

52 Ebd., 67.

53 Ebd., 68.

54 Ebd., 71.

55 *Pandel*, Historisches Erzählen, 106.

56 Peter *Lee*, Denis *Shemilt*, The concept that dares not speak its name: should empathy come out of the closet?, *Teaching History* 143 (06.2011) 39.

57 Ebd.

hilflos widersprüchlichen Behauptungen gegenüber stehen, so die Kritik.⁵⁸ Auf den Council folgte eine rege Forschungstätigkeit in England in Bezug auf die Weiter-Entwicklung der philosophischen Grundlagen des historischen Denkens als auch in der Entwicklung empirischer Methoden zur Erforschung des Lernfortschritts der Schüler*innen.⁵⁹

Die Begriffe *first and second order concepts* etablierten sich, wobei unter *first order concepts* „substantial knowledge such as facts, terms and concepts found in social science as academic disciplines. Often connected to certain topics or themes“⁶⁰ zu verstehen ist, unter *second order (thinking) concepts*: „disciplinary and procedural knowledge on how social scientists generate knowledge and how they organise, analyse and critically review societal issues.“⁶¹ Zum Wissenskanon trat also prozedurales Wissen hinzu, das Nutzen und Grenzen historischer Quellenarbeit aufzeigen sowie historische Erklärungen und historisches Verständnis in den Blick nehmen sollte.⁶² Sie werden unter anderem auch als „*second order concepts of evidence and explanation in history*“⁶³ bezeichnet.

Welche *second order (thinking) concepts* Gegenstand der Geschichtsdidaktik sein sollten, steht zur Diskussion. Als etabliert können die Konzepte *continuity and change* und *causal explanation* sowie *significance* angesehen werden, deren didaktische Umsetzung in verschiedenen Modellen zum Ausdruck kommt. Auch dem Umgang mit historischen Quellen (*historical evidence*) wird große Bedeutung beigemessen.⁶⁴ Umstritten blieb das bereits seit den 1970er Jahren diskutierte Konzept der *empathy*: „the need to understand and explain, how people in the past thought and reasoned, how their feelings and values differed from those of contemporaries.“⁶⁵ Schüler*innen sollten erkennen, dass Handlungen in ihrem historischen Kontext von Zielen, Glaubens- und Wertvorstellungen zu betrachten sind und uns dadurch irrational erscheinende Entscheidungen erklärbar gemacht werden können. Der Begriff *empathy* kann jedoch auch mit der Identifikation mit historischen Persönlichkeiten gleichgesetzt werden und damit die dazu notwendige historische Imagination nicht klar von der Fiktion abgegrenzt sein, weshalb das Konzept nicht weitreichend anerkannt wird.⁶⁶ *Moral learning* im Sinne des Fällens von Werturteilen auf Basis moralischen

58 Peter Seixas, A Model of Historical Thinking, *Educational Philosophy and Theory* 49 (12.05.2017) 594.

59 Ebd., 594f.

60 Johan Sandahl, Preparing for Citizenship: The Value of Second Order Thinking Concepts in Social Science Education, *Journal of Social Science Education* 14/1 (Spring.2015) 27, doi:10.2390/jsse-v14-i1-1375.

61 Ebd.

62 Seixas, A Model of Historical Thinking, 594.

63 Rosalyn Ashby, Peter Lee, Alaric Dickinson, How children explain the „why“ of history: The Chata Research Project on teaching history, *Social Education* 61 (Jänner.1997) 17–21.

64 Ian Davies (Hg.), *Debates in History Teaching* (Oxon und New York 2011) 109–158.

65 Lee, *Shemilt*, The concept that dares not speak its name, 40.

66 Ebd.

Denkens und der Verwendung des entsprechenden Vokabulars als Ziel des Geschichtsunterrichts⁶⁷ gilt in der englischsprachigen geschichtsdidaktischen Debatte ebenfalls als umstritten, da die Objektivität und die rationale Vorgangsweise der Historiker*innen unter dem Einbezug einer moralischen Dimension in Frage gestellt scheint.⁶⁸

3.1.2 Vom Geschichtsbewusstsein zur Kompetenzorientierung

Im deutschsprachigen Raum wurde in den 1970er Jahren der Begriff des Geschichtsbewusstseins hervorgebracht, der wesentlich weiter gefasst war als die *second order (thinking) concepts* der englischen Debatte. Er zielte auf Sinnstiftung durch die Beantwortung der Fragen, die aus aktuellen Problemen und Bedürfnissen heraus entstehen, und den damit einhergehenden Bezug historischen Wissens zu unserer Gesellschaft, ebenso wie zum Leben jeden Individuums ab.⁶⁹

Karl-Ernst Jeismann formuliert, dass es weder genüge, Geschichte als Abbild zu erlernen, noch ein Verständnis dafür zu entwickeln, sondern Geschichte muss als „gegenwärtiger Bewusstseinszustand“ betrachtet werden.⁷⁰ Hans-Jürgen Pandel definiert das Geschichtsbewusstsein als „Orientierung der eigenen Lebenspraxis in der Zeit“⁷¹ und teilt es in sieben Bewusstseinsdimensionen ein: Temporalbewusstsein („Fähigkeit, mit Zeit als Orientierungssystem umzugehen“⁷²), Wirklichkeitsbewusstsein (Unterscheidung zwischen real und fiktiv), Wandelbewusstsein (Historizität von Mensch und Umwelt), Identitätsbewusstsein (Identitäten als kulturelle Konstrukte), politisches Bewusstsein und moralisches Bewusstsein. Von anderen kognitiven Systemen unterscheidet es sich durch seine starke emotionale Prägung.⁷³

Jörn Rüsen versteht das Geschichtsbewusstsein sehr allgemein als „Sinnbildung über Zeiterfahrung“.⁷⁴ Die aktuelle Lebenspraxis regt Erinnerungsleistungen an, die zur Orientierung in der Gegenwart und für die Zukunft dienen. Die Vergangenheit wird vergegenwärtigt,⁷⁵ wobei unter Erinnerung auch jene Geschehnisse zu verstehen sind, die nicht selbst erlebt wurden.⁷⁶ Die Geschichtskultur ist für ihn Inbegriff dieser Sinnbildungsleistungen, denn sie „umfasst die

67 Andrew Peterson, Moral learning in history, In: Debates in History Teaching, Ian Davies (Hg.) (Oxon und New York 2011) 162.

68 Ebd., 163.

69 Peter Seixas, 595f.

70 Karl-Ernst Jeismann, Geschichte und Bildung. Beiträge zur Geschichtsdidaktik und zur historischen Bildungsforschung (Paderborn 2000) 61.

71 Hans-Jürgen Pandel, Geschichtsdidaktik. Eine Theorie für die Praxis (Schwalbach/Ts. 2013) 138.

72 Ebd.

73 Ebd., 137–150.

74 Rüsen, Historisches Lernen, 1997, 262.

75 Ebd.

76 Rüsen, Historik, 224.

kulturellen Praktiken der Orientierung.“⁷⁷ Bereits durch die Definition „Sinnbildung über Zeiterfahrung“ wird die Verbindung zum historischen Erzählen sichtbar. Rösen sieht das historische Erzählen als „konstitutive mentale Operation“, durch die das Geschichtsbewusstsein expliziert werden kann, an: „Anstoß und Triebkraft des historischen Lernens liegen in den Orientierungsbedürfnissen handelnder und leidender Menschen, die ihnen angesichts irritierender Zeiterfahrungen entwachsen. Historisches Lernen kann also nur im Rekurs auf handlungsrelevante Gegenwartserfahrungen in Gang gesetzt werden. Diese Orientierungsbedürfnisse werden nun in (fragende) Hinsichten auf die Vergangenheit umgesetzt, die das Erfahrungspotential der historischen Erinnerung umschließen. [...] Nur dann, wenn Geschichte nicht als positiver Wissensbestand erworben wird, an den man auch Fragen richten kann, sondern als Antwort auf eine Frage geradezu erst entsteht, kann sie produktiv lernend angeeignet und zum kulturellen Bestimmungsfaktor der menschlichen Lebenspraxis werden.“⁷⁸ Diese Erklärung enthält einen Dreischritt, der dem historischen Lernen innewohnt: Erfahrung (gemeint als Wahrnehmung kultureller Orientierungsprobleme), Deutung und Orientierung, die Rösen als wesentliche Operationen des historischen Lernens ansieht.⁷⁹

Zur Förderung des Geschichtsbewusstseins und der Mündigkeit der Schüler*innen gegenüber der Geschichtskultur statt der reinen Wissensvermittlung im Unterrichtsfach (und auch als Antwort auf die allgemeine Forderung nach mehr Kompetenzvermittlung in der Schule nach dem PISA-Schock)⁸⁰ legten Geschichtsdidaktiker*innen zu Beginn des Jahrtausends Kompetenzmodelle des historischen Lernens vor:

Das Kompetenz-Strukturmodell „FUER Geschichtsbewusstsein“ schließt dabei an den Dreischritt Rösens zum historischen Lernen an, definiert aber vier Kompetenzen:

Die Fragekompetenz schließt das Formulieren und Stellen eigener Fragen an Vergangenheit und Geschichte als auch das Erkennen und Verstehen von Fragestellungen, die historischen Narrationen zugrunde liegen, mit ein. So werden Orientierungschancen durch Suchen und Finden von Antworten eröffnet sowie der Umgang mit Geschichte erfasst.⁸¹ Die Methodenkompetenz umfasst die Basisoperationen des (Re-)Konstruierens und des De-Konstruierens historischer Narrationen und zielt darauf ab, die Vergangenheit mit Gegenwart und Zukunft zu verbinden, Antworten auf historische Fragestellungen zu finden und Intentionen und Orientierungsabsichten hinter

77 Ebd., 221.

78 Jörn Rösen, „Historisches Lernen“, 262.

79 Jörn Rösen, *Historisches Lernen. Grundlagen und Paradigmen* (Schwalbach/Ts., 2008), 64.

80 Waltraud Schreiber et. al., *Historisches Denken. Ein Kompetenz-Strukturmodell* (Neuried, 2006), 5–7.

81 Schreiber et. al., 20–22.

historischen Narrationen zu erkennen.⁸² Schließlich wird das Geschichtsbewusstsein der Schüler*innen durch das Konstruieren und De-Konstruieren von Narrationen und das Beantworten der eingangs gestellten historischen Frage re-organisiert (Orientierungskompetenz).⁸³

Die als vierte Kompetenz hinzugefügte Sachkompetenz umfasst das Kennen und Anwenden der spezifischen Begriffe und Konzepte sowie das Systematisieren der Inhalte, Subjekte und Theorien.⁸⁴ Dies entspricht strukturell den *first order concepts*, aber auch einem Teil der *second order concepts* in der englischen Debatte,⁸⁵ etwa *continuity and change* oder *causal explanation*.

Auch Peter Gautschi folgt in seinem „Kompetenzmodell Guter Geschichtsunterricht“ einer ähnlichen Struktur wie Rüsens Dreischritt, beruft sich aber mehr auf Jeismann, der das Geschichtsbewusstsein durch Sachanalyse, „die Klärung des historischen Sachverhalts“, Sachurteil, die Einordnung in einen größeren historischen Zusammenhang und die inhaltliche Deutung, und Werturteil, den Bezug zur eigenen Lebenssituation, als historisches Lernen operationalisierbar sieht.⁸⁶ Gautschi definiert den praktischen Vollzug des Geschichtsbewusstseins als Bewegung zwischen diesen drei Vorgängen, deren Vollzug durch das historische Erzählen ermöglicht wird. Er definiert folgenden Vierschritt: Frage/Vermutung (aufgrund der Wahrnehmung einer Quelle oder einer geschichtskulturellen Präsentation), Sachanalyse, Sachurteil, Werturteil.⁸⁷

Dieses Modell überschneidet sich inhaltlich wesentlich mit dem FUER-Modell, legt den Schwerpunkt durch die Sachanalyse stärker auf die Quellenarbeit und lässt den Bereich der Sachkompetenz außen vor. Gautschi sieht diesen in alle Kompetenzbereiche seines Modells integriert und befürchtet durch eine explizite Ausweisung einer Sachkompetenz deren Verwechslung mit einem Wissenskanon.⁸⁸ Dies wäre ohnedies nicht notwendig, da „alle Kompetenzbereiche historische Inhalte verlangen, damit sie ausgebildet, angewendet und ausdifferenziert werden können.“⁸⁹

82 Schreiber et. al., 22–24.

83 Schreiber et. al., 25–27.

84 Schreiber et. al., 27–29.

85 Seixas, *A Model of Historical Thinking*, 596.

86 Karl-Ernst Jeismann, *Geschichte und Bildung. Beiträge zur Geschichtsdidaktik und zur historischen Bildungsforschung*, 63.

87 Peter Gautschi, *Guter Geschichtsunterricht. Grundlagen, Erkenntnisse, Hinweise* (Schwalbach/Ts. 2009) 44–47.

88 Ebd., 60.

89 Ebd.

Hans-Jürgen Pandel beschreibt Kompetenzen als kulturelle Errungenschaften und kulturelle Notwendigkeiten, die nicht von der Geschichtsdidaktik erfunden werden müssen, sondern in der Alltagswelt von Bedeutung sind.⁹⁰ Er definiert folgende vier historische Kompetenzen:

Als narrative Kompetenz beschreibt er die „Fähigkeit, Ereignisse sinnverbindend in Form von Geschichte(n) darzustellen und dargestellte Geschichte(n) zu verstehen.“⁹¹ Mit dieser Fähigkeit sollen auch heutige Problemstellungen zu Geschichten verbunden werden, deren Ende uns noch unbekannt ist. Erzählkompetente Schüler*innen beachten dieselben Erzählkriterien wie Historiker*innen: Sie betrachten aus der Retrospektive, legen Anfang und Ende fest, selektieren aus einer Auswahl an Ereignissen jene heraus, die sie als wesentlich erachten, recherchieren solche, die in der Erzählung fehlen und temporalisieren sie.⁹² Letztendlich konstruieren sie durch „temporale, kausale, adversative Satzverknüpfungen (dann, weil, aber etc.)“⁹³ eine kohärente Geschichte.

Die Interpretationskompetenz meint allgemein, auf verschiedenste Disziplinen angewandt, die „Sinnentnahme aus Texten“⁹⁴. So ist etwa auch die Lesekompetenz letztendlich eine Interpretationskompetenz. Im historischen Kontext geht es um die richtige Interpretation von Quellen, wobei Interpretation nur notwendig ist, wenn das Objekt nicht vertraut ist, also etwa aufgrund „geschichtlichen Abstands“ Probleme bereitet, den Sinn zu erkennen. Dieser wird dann anhand „erfahrungsgestützter Regeln“ herausgearbeitet.⁹⁵

Schüler*innen sollen außerdem über Gattungskompetenz verfügen: „Eine solche Kompetenz besitzen Schüler, wenn sie in der Lage sind, die Unterschiede der verschiedenen schriftlichen, bildlichen und gegenständlichen (Medien-)Gattungen, in denen Historisches dargestellt wird, in ihrem Aussagewert zu erkennen und mit den unterschiedlichen Gattungserwartungen umzugehen.“⁹⁶ Dabei sollen sie zwischen Originalen, Replikaten und Modellen unterscheiden können, um mit geschichtskulturellen Darstellungen umgehen zu lernen, die Authentizität und Fiktionalität vermischen.⁹⁷ Genauso sollen sie gattungsspezifische Diskursregeln erlernen und von jenen anderer Disziplinen unterscheiden können, etwa historisches Erzählen von belletristischem.⁹⁸

Pandels Kompetenzmodell zielt schlussendlich auf den mündigen Umgang mit Geschichte in unserer Kultur ab: „Geschichtskulturelle Kompetenz ist die Fähigkeit, sich in dem durch Geschichte

90 Pandel, *Geschichtsdidaktik*, 221.

91 Ebd., 223.

92 Pandel, *Historisches Erzählen*, 162.

93 Ebd., 171.

94 Pandel, *Geschichtsdidaktik*, 224.

95 Ebd., 225.

96 Ebd., 227.

97 Ebd.

98 Ebd., 229.

geprägten Teil der Kultur zu bewegen, d.h. sich in der Vielzahl von kulturellen Situationen, Inszenierungen, Tourismus, Verarbeitungen und auch Kommerzialisierungen bewusst – geschichtsbewusst – zu bewegen.“⁹⁹ Schließlich sollen Schüler*innen fähig sein, Werturteile zu fällen, sich an der Geschichtskultur zu beteiligen und sich von unangemessenen historischen Verarbeitungen zu distanzieren.¹⁰⁰

Alle Kompetenzmodelle historischen Lernens stellen die narrative Struktur der Geschichte, deren konstruktive sowie de-konstruktive Beherrschung die Schüler*innen zur mündigen Bewegung innerhalb der Geschichtskultur und Orientierung in der Zeit befähigt, in den Mittelpunkt, bleiben aber auf einer abstrakten Ebene in Bezug auf die Struktur historischer Erklärungen. Die Sachkompetenz des FUER-Modells ähnelt den *second order concepts* in der englischsprachigen Debatte, allerdings werden die Strukturen, nach denen Schüler*innen Geschichte analysieren können sollen, weder klar definiert noch mit der Methodenkompetenz des Modells verbunden, sondern bleiben isoliert stehen. Die Stärke von Pandels Modell liegt in den praktischen Anleitungen, Schüler*innen das Narrativieren von Ereignissen beizubringen,¹⁰¹ aber nicht darin, welche der Historie innewohnende Strukturen in diesen Narrationen herausgearbeitet werden sollen. In der deutschsprachigen Debatte liegt der Fokus dafür umso mehr auf dem Heranziehen historischer Narrationen zur Bildung von Werturteilen, was wiederum in der englischsprachigen umstritten ist.

3.2 Six Historical Thinking Concepts

Das Modell des Kanadiers Peter Seixas folgt der britischen Idee der *second order concepts* hinsichtlich der Prozeduralität: Nicht die historischen Inhalte stehen im Vordergrund, sondern ihre Meta-Ebene, angereichert um die Elemente aus der Debatte um das Geschichtsbewusstsein.¹⁰²

In seinem Buch „The Big Six. Historical Thinking Concepts“¹⁰³, das er gemeinsam mit Tom Morton verfasst hat, erörtert er anhand mehrerer Narrationen, nach welchen Kriterien Historiker*innen ihre Darstellungen erstellen. Er definiert sechs „Konzepte“, die auch als Problem- oder Spannungsfelder historischer Arbeit aufgefasst werden können,¹⁰⁴ denn es handelt sich um dem Konstruktionsprozess

99 Ebd., 233.

100 Ebd.

101 Hans-Jürgen Pandel, *Historisches Erzählen*, 161–206.

102 Peter Seixas, „A Model of Historical Thinking“, 596.

103 Seixas, Morton, *The Big Six*.

104 Seixas, *A Model of Historical Thinking*, 597.

von Geschichte innewohnende Herausforderungen,¹⁰⁵ und erläutert anhand praktischer Beispiele, wie diese Konzepte historischen Denkens im Schulunterricht vermittelt werden können.

Auch Seixas geht in seinem Modell von Erzählungen als Grundlage der Geschichte aus: „Histories are the stories we tell about the past.“¹⁰⁶ Dabei wird für ihn die problematische Beziehung zwischen Historiker*in und Vergangenheit offensichtlich: Sowohl die zeitliche Distanz zwischen Forschendem und den Ereignissen der Vergangenheit, als auch die Auswahl, die getroffen werden muss sowie die Perspektivität, Seixas nennt sie „*interpretive lenses* that the historian brings as a result of being who he or she is,“¹⁰⁷ müssen als Probleme gelöst werden, denn weder dürfen sich Historiker*innen grenzenloser Imagination hingeben, noch präsentiert sich ihnen die Vergangenheit von selbst als bedeutungsvolle Geschichte. Historische Erzählungen entstehen durch historisches Denken im Spannungsverhältnis dieser beiden Faktoren. „Historical thinking is the creative process that historians go through to interpret the evidence of the past and generate the stories of history,“¹⁰⁸ wobei unter historical thinking keinesfalls ein universal gültiges Modell gemeint ist, da jede Kultur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf ihre eigene Art verbindet.

In der Schule sehen die Lernenden oftmals nur mehr das Resultat dieses Prozesses, die *Six Historical Thinking Concepts* sollen dazu beitragen, dass sie auch die Hintergründe des historischen Erzählens verstehen.¹⁰⁹

3.2.1 Historical Significance

Ereignisse, Personen oder Entwicklungen sind dann historisch bedeutsam, wenn sie durch einschneidende Konsequenzen für viele Menschen und über einen langen Zeitraum hinweg zu Veränderungen führen, und wenn sie zeitgenössische Probleme aufdecken, indem sie Ursachen dafür in der Vergangenheit ausmachen.¹¹⁰ Historisch bedeutsame Ereignisse, Personen oder Entwicklungen spielen auch in historischen Narrativen bedeutungsvolle Rollen, ihre Bedeutung ist aber je nach Zeit und Gesellschaft verschieden, es handelt sich demnach um eine konstruierte Bedeutung.¹¹¹

In theologischen oder Nationen-bildenden Gesellschaften existieren große historische Narrative, die den darin enthaltenen Ereignissen Bedeutung verleihen. Auch in einer säkulären, post-nationalen

105 Seixas, Morton, *The Big Six*, 3.

106 Ebd., 1.

107 Ebd., 2.

108 Ebd.

109 Ebd., 3.

110 Ebd., 24.

111 Ebd.

Gesellschaft bedarf es historischer Narrative, die historische Bedeutungen ausmachen: „but rather that those narratives may be framed more about the personal, ethnic, gendered, or local identities than those of high modernity and earlier. Microhistory provides an apt example.“¹¹²

Damit der Geschichtsunterricht sich nicht auf das bloße „Antiquitäten sammeln“ beschränkt, müssen etwa Handlungen einer Person oder Gruppe in ein größeres Narrativ eingebettet werden, dessen Bedeutung in Bezug auf heutige Probleme auch die ausgewählten Ereignisse bedeutungsvoll macht. Auch die Schüler*innen selbst sollten dazu befähigt werden, Narrative zu artikulieren.¹¹³ Resultierend aus dem unendlichen, unvollkommenen Durcheinander vergangener Ereignisse, befindet sich letztendlich aber auch die Geschichtswissenschaft in einem Spannungsverhältnis zwischen objektiver Bedeutsamkeit und persönlichem Interesse der Forschenden.¹¹⁴

Um Schüler*innen dazu anzuhalten, sich mit der historischen Bedeutsamkeit der in ihren Schulbüchern dargestellten Ereignisse, die sie oftmals als gegebenermaßen wichtig einstufen, auseinanderzusetzen, sollten ihnen im Unterricht Fragen dazu gestellt werden. Von ihnen vorgenommene Reihungen bedeutender Ereignisse, weltweit, regional oder etwa ihres eigenen Lebens, können zum Einstieg in die Materie dienen.¹¹⁵ Während das Ausmachen von Ereignissen, die in Veränderungen resultieren, den Schüler*innen auf diese Art üblicherweise gut gelingt¹¹⁶, sind Elemente, die Ursachen für heutige Entwicklungen darstellen, schwieriger auszumachen. Hier ist es wichtig, ihnen klarzumachen, dass auch Historiker*innen ihre Narrationen konstruieren und Ereignisse auswählen, deren Bedeutung ihnen nicht von Anfang an innewohnte.¹¹⁷ Anhand von Beispielen einst bedeutungsvoller Personen oder Ereignissen, die durch veränderte Rahmenbedingungen innerhalb einer Gesellschaft an Bedeutung verloren oder umgekehrt aus der Vergessenheit wieder hervorgebracht wurden, kann Schüler*innen die Konstruktivität historischer Narrative verdeutlicht werden. Schließlich sollten sie zum Verfassen eigener Geschichten, die vorgegebene Ereignisse bedeutungsvoll verbinden, befähigt werden.¹¹⁸

3.2.2 Evidence

„History is interpretation based on inferences made from primary sources. Primary sources can be accounts, but they can also be traces, relics, or records. [...] Asking good questions about a source

112 Seixas, *A Model of Historical Thinking*, 598.

113 Ebd.

114 Ebd.

115 Seixas, *Morton*, *The Big Six*, 26–28.

116 Ebd., 28.

117 Ebd., 31.

118 Ebd., 33.

can turn it into evidence.“¹¹⁹ Nicht nur das Lesen von Quellen ist im Zuge der Arbeit mit ihnen wichtig. Bereits zuvor müssen die Hintergründe der Autor*innen hinsichtlich ihrer Absichten, Werte und Weltanschauungen erfragt werden, um schließlich die Quelle in ihrem Entstehungszusammenhang analysieren zu können. Die Ergebnisse daraus müssen anschließend mit jenen anderer Quellen verglichen werden.¹²⁰

Im Unterricht „tauchen“ die Quellen zumeist vor den SchülerInnen auf und sie sollen Antworten auf heutzutage relevante Fragestellungen anhand dieser Quellen finden. Dabei wird aber ausgeblendet, dass die Verfasser*innen dieser Quellen, historische Personen, sich nicht mit denselben Fragestellungen beschäftigt haben und so können wir auch ihre Hinterlassenschaften nicht gezielt dazu befragen, ohne den Entstehungskontext der Quelle bereits zu kennen.¹²¹ Geschichtsschreibung basiert auf drei Schritten, die sich gegenseitig bedingen: das Stellen historischer Fragen, das Analysieren der Quelle und das Wissen um den Kontext. „Each informs and refines the other two. The mutual interplay is what makes doing history possible but, at the same time, what makes doing history so difficult.“¹²² Damit Schüler*innen nicht nur nach dem Inhalt einer Quelle fragen, muss ihnen vermittelt werden, dass Vergangenheit und Geschichte nicht dasselbe sind, dass Geschichte nicht die Quelle, sondern ihre Interpretation ist. Im Unterricht sollten sie selbst Quellen suchen, analysieren und kontextualisieren und schließlich verschiedene Quellen zueinander in Bezug setzen können.¹²³ Indem Schüler*innen reflektieren, welche Spuren sie selbst hinterlassen und wie diese zukünftig von Historiker*innen interpretiert werden könnten, wird ihnen bewusst, dass die uns vorhandenen Quellen nicht die tatsächliche Vergangenheit in allen Aspekten abbilden.

3.2.3 Continuity and Change

Kontinuität und Wandel sind ineinander verflochten. Man kann zwischen Wandel und Wendepunkten unterscheiden. Während Wandel den gesamten Prozess meint, versteht man unter Wendepunkten Momente der Veränderung.¹²⁴

Den Vorwurf, dass Historiker*innen Kontinuitäten ausmachen, um Ursachen für bestimmte Entwicklungen zu klären, obwohl der Lauf der Geschichte von unvorhersehbaren Brüchen bestimmt sei, entkräftet Seixas damit, dass Historiker*innen ihre Quellen auf Kontinuität untersuchen, wo sie Wandel vermuten und umgekehrt; „Historians assume not that continuity reigned, but that

119 Ebd., 40.

120 Ebd.

121 Seixas, *A Model of Historical Thinking*, 599.

122 Seixas, *Morton*, *The Big Six*, 42.

123 Ebd., 42–48.

124 Ebd., 74.

continuity and change co-existed, and the puzzle is to figure out how much of each there was, for whom, in any particular period in the past.“¹²⁵

Chronologien verdeutlichen uns vergangene Ereignisse, können uns aber Wandel nicht als Prozess, der in Tempo und Richtung variieren kann, darstellen, genauso wenig die Kontinuitäten, die mit dem Wandel einhergehen. Schüler*innen sollen nicht nur nach dem Zeitpunkt des Geschehens fragen (und die Jahreszahlen für den Test auswendig lernen), sondern Wandel als Prozess wahrnehmen.¹²⁶ Chronologien bzw. Zeitleisten sind keine Lernziele im Geschichtsunterricht, sondern berechtigte Hilfsmittel, damit Schüler*innen sich Vorstellungen zu Zeitverläufen machen können.¹²⁷ Voraussetzung für ein Verständnis von Kontinuität und Wandel ist ihr Selbstbild als Teil der Geschichte. Sie müssen darauf aufmerksam gemacht werden, dass jene Leute unserer modernen Gesellschaft, die viele technische Errungenschaften in wenigen Jahren erlebt haben, davon ausgehen, dass Wandel immer schnell vonstatten ging. Oder jene, die ihr Leben in einem stabilen demokratischen Staat verbracht haben, politische Umbrüche nur schwer begreifen können.¹²⁸

Ob es sich beim Wandel um Fortschritt oder Niedergang handelt, hängt vom Blickwinkel ab.¹²⁹ Dies kann am besten beleuchtet werden, indem Beispiele von Wandel aus der Sicht verschiedener Akteure beleuchtet werden.¹³⁰

Das Erstellen von zeitlichen Sequenzen und Periodisierungen hilft beim Verständnis des Zusammenspiels von Kontinuitäten und Wandel: „it is a process of interpretation, by which we decide which events or developments constitute a period of history.“¹³¹ Schüler*innen sollen erkennen, dass auch Historiker*innen Anfangspunkte für ihre Darstellungen selbst wählen, indem sie auf Fragestellungen wie „Wann begann das moderne Zeitalter?“ Antworten suchen und sehen, dass es unzählige Möglichkeiten gibt, je nachdem welche engeren Kriterien herangezogen werden.¹³²

3.2.4 Cause and Consequence

Wandel ist das Produkt vieler Ursachen und führt zu zahlreichen Konsequenzen. Dadurch entsteht ein Netzwerk zahlreicher kurz- und langfristiger Gründe und Folgen. Dabei müssen nicht alle

125 Seixas, *A Model of Historical Thinking*, 600.

126 Seixas, *Morton*, *The Big Six*, 76.

127 Ebd., 81.

128 Ebd., 82.

129 Ebd., 74.

130 Ebd., 83.

131 Ebd., 74.

132 Ebd., 85.

Ursachen gleich wichtig sein.¹³³ Ereignisse entstehen im Zusammenspiel des Handelns von Akteuren, Individuen oder Gruppen, und sozialen, politischen, ökonomischen und kulturellen Bedingungen, unter denen die Handlungen stattfinden. Die Konsequenzen können so von den Akteuren nicht vorhergesehen werden.¹³⁴ Der Gang der Geschichte ist also von uns Menschen abhängig, aber die Umstände, unter denen wir handeln, suchen wir uns nicht aus. Beim Ausmachen von Ursachen für Veränderungen in der Zeit müssen sowohl die Entscheidungsfreiheit der Akteure als auch die Strukturen, innerhalb derer sie gehandelt haben, beleuchtet werden: „the historian’s achievement is to set human decision-making in context in a way that communicates choice and intention, while accounting for historical context and conditions.“¹³⁵ Vergangenheit darf weder als eiserner Käfig noch aus allen Strukturen losgelöst als Folge von Entscheidungen einzelner betrachtet werden. Gründe für vermeintlich irrationale Entscheidungen können im Kontext ihrer Bedingungen gefunden werden. Genauso könnten rationale Gründe für Handlungen zu nicht-intendierten Konsequenzen führen.¹³⁶

Vergangene Ereignisse waren nicht vom Schicksal bestimmt, genauso wenig wie es jene sind, die noch in der Zukunft liegen. Durch eine Änderung der Handlungen oder Bedingungen hätten Ereignisse anders stattgefunden.¹³⁷ Kontrafaktische Erzählungen sind im Unterricht ein gutes Mittel, um zu dieser Einsicht zu gelangen. Gleichzeitig streichen sie die Wichtigkeit des Ausmachens von Ursachen heraus.¹³⁸

3.2.5 Historical Perspectives

Heutige Weltanschauungen unterscheiden sich mitunter wesentlich von jenen vergangener Zeiten. Wenn wir aus Quellen Darstellungen machen, ist es wichtig, nicht unsere eigenen Vorstellungen auf die historischen Akteure zu übertragen. Andererseits gibt es auch universelle menschliche Empfindungen, durch die wir manch vergangene Erfahrung nachvollziehen können.¹³⁹ Die Grenze zwischen universellen Empfindungen wie Schmerz oder Hunger und historisch formbaren Einstellungen wie Glaube und Loyalitäten, ist nicht immer einfach zu ziehen, denn auch die menschliche Psyche verändert sich im Laufe der Zeit.¹⁴⁰

133 Ebd., 102.

134 Ebd.

135 Seixas, *A Model of Historical Thinking*, 601.

136 Ebd., 106.

137 Seixas, *Morton*, *The Big Six*, 102.

138 Ebd., 125.

139 Ebd., 136.

140 Peter Seixas, „A Model of Historical Thinking“, 601.

Wir verstehen die Perspektiven historischer Akteure am besten, wenn wir uns den gesamten Kontext ansehen. Angemessene Schlüsse auf ihre Perspektiven können wir letztendlich nur aus den Quellen entnehmen. Mit dem Einnehmen einer Perspektive ist nicht die bedingungslose Identifikation mit dieser Person gemeint. Wenn Schüler*innen ohne vorherige Beschäftigung mit den historischen Umständen die Perspektive einer historischen Person einnehmen sollen, etwa um einen Brief aus der Sicht dieser Person zu verfassen, werden sie möglicherweise ihre eigenen Empfindungen und Wertvorstellungen auf diese Person übertragen. Sie sollen aber lernen, den historischen Kontext miteinzubeziehen und nicht ihre eigenen Lebensumstände, wie etwa technische Errungenschaften, die für uns selbstverständlich sind, auf die Vergangenheit zu projizieren (Präsentismus).¹⁴¹ Um ein umfassendes Bild eines Ereignisses zu bekommen, müssen schließlich verschiedene Sichtweisen historischer Perspektiven darauf beleuchtet werden.¹⁴²

Das Einnehmen historischer Perspektiven zeigt die Verbindung zwischen den hier vorgestellten Konzepten auf. Quellenbelege bilden die Grundlage für unser Verständnis. Auch harte Fakten wie etwa Statistiken zu Geburt, Heiratsalter und Tod, erlauben uns Rückschlüsse auf die Lebens- und Erfahrungswelten vergangener Zeiten,¹⁴³ gleichzeitig müssen wir durch die Lückenhaftigkeit der Quellen Kontinuitäten annehmen, um überhaupt Analysen erstellen zu können. Um Ursachen für Wandel in der Vergangenheit ausmachen zu können, müssen wir die Intentionen der historischen Akteure zu verstehen versuchen.¹⁴⁴

Letztendlich können wir die Gefühls- und Gedankenwelt anderer nicht vollkommen nachvollziehen, genauso wenig wie jene unserer Zeitgenoss*innen. Elaboriertes historisches Denken liegt dann vor, wenn wir uns der Grenzen dessen, was wir über die Vergangenheit wissen können, bewusst sind.¹⁴⁵

3.2.6 The Ethical Dimension

Historiker*innen fällen Werturteile, wenn sie Erzählungen verfassen, die die Vergangenheit sinnvoll mit der Gegenwart verbinden. Dies liegt alleine durch die Fragestellungen, die Sprache und die narrativen Strukturen nahe.¹⁴⁶ Dabei berücksichtigen sie den historischen Kontext der handelnden Personen, denn man wird diesen nicht gerecht, wenn man sie an heutigen Standards, was richtig und was falsch ist, misst.¹⁴⁷ Die ethische Dimension schließt somit an die historische Perspektive an, indem sie ebenfalls den Kontext der Ereignisse in den Blick nimmt. Die Untersuchung, unter

141 Peter Seixas und Tom Morton, *The Big Six. Historical Thinking Concepts*, 145.

142 Ebd., 146.

143 Ebd., 143.

144 Seixas, *A Model of Historical Thinking*, 602.

145 Seixas, Morton, *The Big Six*, 143.

146 Seixas, *A Model of Historical Thinking*, 602.

147 Seixas, Morton, *The Big Six*, 168.

welchen Bedingungen historische Akteure gehandelt haben und wie sie ihre Handlungen moralisch begründeten, kann nicht außer Acht gelassen werden, wenn wir uns heute ein Werturteil bilden. Wenn Historiker*innen nun aber die Handlungen verschiedener Akteure eines bestimmten Ereignisses beleuchten, können sie mitunter feststellen, dass es auch Handlungsalternativen gab, die unseren heutigen ethischen Standards näher kommen und somit über jene urteilen, die diese Positionen nicht vertraten.¹⁴⁸

Die Beschäftigung mit der ethischen Dimension der Geschichte und die daraus resultierenden Urteile helfen uns, unsere heutigen Werte zu definieren und bewusste Entscheidungen zu gegenwärtigen Problemen zu treffen. Und sie erinnern uns an unsere Verantwortlichkeiten denjenigen gegenüber, die sich mit den Helden oder mit den Opfern unserer nahen Vergangenheit identifizieren.¹⁴⁹

In ihren Darstellungen vermitteln Historiker*innen explizite und implizite Werturteile. Sie können eindeutig ausformuliert, aber auch nur durch die Perspektive oder die Wahl der Ereignisse naheliegend sein.¹⁵⁰ Schüler*innen sollen im Unterricht dazu befähigt werden, ethische Positionen wissenschaftlicher Darstellungen, genauso aber auch solche, die in der Geschichtskultur präsent sind, auszumachen und eigene Werturteile zu bilden.¹⁵¹ Die Verantwortungsübernahme für vergangene Handlungen und die Würdigung von Opfergruppen kann schließlich nicht nur durch Denkmäler oder Reparationszahlungen geschehen, sondern besonders auch durch die inhaltliche Auseinandersetzung, etwa im Unterricht.¹⁵²

3.3 Historisches Denken und historisches Erzählen

Rüsen stellt fest, dass historisches Lernen nur durch historisches Erzählen erreichbar ist. Dem folgen im weitesten Sinn alle Kompetenzmodelle, indem sie wie Pandel narrative Kompetenz als zum mündigen Umgang mit der Geschichtskultur notwendige Kompetenz ansehen oder wie Gautschi und das FUER-Modell die narrative Sinnbildung zur Werturteilsfindung heranziehen.

Die *second order concepts*, und dieser Tradition folgt auch das Modell Peter Seixas', gehen konkreter auf die den Narrationen innewohnenden Strukturen der Geschichte ein. Die *Six Historical Thinking Concepts* folgen ebenfalls dem Ziel, Schüler*innen erzählfähig und gleichzeitig mündig im Umgang mit ihnen vorgelegten Erzählungen zu machen. Jener Punkt, der im FUER-Modell als

148 Ebd., 177.

149 Ebd., 178.

150 Ebd., 174–179.

151 Ebd., 179f.

152 Ebd., 182.

Methodenkompetenz den zentralen Schritt im Umgang mit der Narrativität von Geschichte darstellt, beinhaltet das Konzept der *Evidence*. Die deutschsprachigen Kompetenzmodelle bleiben allerdings vage in Bezug darauf, welche inhaltlichen und strukturellen Elemente die Geschichtswissenschaft und das historische Denken prägen und erschweren damit auch die praktische Umsetzung im Unterricht. Hier schließen die Konzepte *Historical Significance*, *Continuity and Change* und *Cause and Consequence* an, die gleichsam auf Merkmale des historischen Erzählens verweisen: Historische Bedeutsamkeit steht nicht nur in engem Zusammenhang mit Kontinuität und Wandel sowie Ursache und Wirkung, sondern verweist auch auf die Konstruktivität historischer Erzählungen. Ebenso wird hier das Prinzip der Retrospektivität und jenes der Selektivität deutlich, wenn wir aus der Vergangenheit heraus auswählen, welche Ereignisse oder Personen bedeutsam waren. Das Temporalisieren der Vergangenheit und Bilden von zeitlichen Sequenzen ist das Hauptinstrument, um historischen Wandel und Kontinuitäten herauszuarbeiten. In einem engen Zusammenhang dazu sieht Seixas *Cause and Consequence*, die Wandel und Kontinuitäten aufgrund menschlichen Handelns erklären sollen.¹⁵³ Im Gegensatz zu letzterem Konzept geht es hier nicht um eine zeitliche Strukturierung, sondern um eine kausale.

Historical Perspective-Taking kann als Vorarbeit zur Beurteilung historischer Sachverhalte gesehen werden und damit als solche zur *Ethical Dimension*. Diese weist Parallelen zur Orientierungskompetenz des FUER-Modells und des Werturteils bei Gautschi auf, vor allem aber steht sie in engem Zusammenhang mit der Sinnbildung historischen Erzählens.

4. Methodik

4.1 Die Ausstellung als Erzählung

Unter den Schlagworten Erzählung oder Narration vermuten wir oftmals eine mündlich erzählte Geschichte oder einen geschriebenen Text. Letztlich kann aber auch durch das Aneinanderfügen von Objekten eine Erzählung entstehen. Auch hier werden Ereignisse ausgewählt und aneinandergereiht. Möglicherweise werden sie durch ihr Arrangement oder durch zusätzliche Elemente sinnvoll miteinander verbunden, möglicherweise bleiben die Verbindungen offen und müssen von den Betrachter*innen hergestellt werden. Ein noch größerer Teil der Imaginations- und Erzählleistung könnte somit auf die Betrachter*innen übertragen werden, als dies in schriftlichen Erzählungen der Fall ist, die (Kausal-)Zusammenhänge verbal formulieren.

153 Seixas, *A Model of Historical Thinking*, 600.

So wie Barricelli anmerkt, dass historische Begriffe erst durch ihre Auserzählung zu solchen werden, verhält es sich auch mit Überresten der Vergangenheit. Sie sprechen nicht von sich aus, sondern geben ihren historischen Gehalt erst preis, wenn mit ihnen oder über sie erzählt wird.¹⁵⁴ Dies kann in Form eines Textes über ein Objekt und seinen Zusammenhang geschehen, aber auch durch die Inszenierung des Objekts selbst im Kontext mit anderen Objekten oder verschiedenen gestalterischen Mitteln.

Im Raum wird nicht (nur) durch Worte vermittelt, es sind andere Elemente, aus denen sich die Erzählung konstituiert. Heike Buschmann stellt im Band „Museumsanalyse“ von Jana Scholze das Modell „Geschichten im Raum“ vor, das Begriffe aus der Literaturwissenschaft und der Kulturgeographie verwendet, um museale Inszenierungen in historischen Museen als Erzählungen zu erfassen¹⁵⁵, indem sie die Inszenierung der Objekte und den gestalteten dreidimensionalen Raum als Haupttext, wie einen literarischen Erzähltext, betrachtet.

Historische und literarische Erzählungen verbindet die Gemeinsamkeit einer nicht bzw. nicht mehr greifbaren Welt, die den Betrachter*innen vermittelt werden muss. Dabei bedienen sie sich ähnlicher narrativer Mittel. Im Museum entsteht durch die Inszenierung der Exponate eine Erzählung, die ähnliche Merkmale aufweist wie literarische Texte, genauso wie die historische Erzählung der literarischen Erzählung äußerlich ähnlich ist.¹⁵⁶

Im Analysemodell Buschmanns werden zunächst Grundelemente einer Erzählung herausgearbeitet: Erzähler und Perspektive, Ereignisse und ihre Beziehung zueinander sowie die Zeitstruktur. Ebenso betrachtet Buschmann die Freiräume der Erzählung, die jeden Leseprozess individuell machen. Da die äußere Form einer literarischen und einer musealen Erzählung grundverschieden sind, greift sie hier auf das Modell der Raumtheorie von Michel de Certeau zurück, um der dreidimensionalen Erzählebene gerecht zu werden. Schließlich geht sie auf die Beziehung der in der Ausstellung verwendeten Texte zur dargestellten Erzählung ein.

4.2 Erzähltheoretische Museumsanalyse

4.2.1 Erzähler und Perspektive

Der Leser von Erzählungen kann das Geschehen nicht mit eigenen Augen sehen und nimmt es somit nie unvermittelt wahr, sondern die vorgeprägte Version eines Erzählers / einer Erzählerin. Dies gilt nicht nur für literarische Erzählungen. Auch im Museum hat bereits eine Vorauswahl,

154 *Barricelli*, Historisches Erzählen, 72.

155 *Buschmann*, Geschichten im Raum.

156 Ebd., 149.

Anordnung und Kontextualisierung der Exponate stattgefunden, ehe die Besucher*innen diese ansehen können. Die ausgewählten Exponate werden anschließend aus einem bestimmten Blickwinkel heraus präsentiert. Es stellt sich nun die Frage, wer zu den Betrachter*innen „spricht“.¹⁵⁷ Hier können wie in der Literatur verschiedene Erzählertypen auftreten, durch deren „Augen“ die Besucher*innen die Präsentation wahrnehmen. Man unterscheidet diese Typen nach ihrem Grad an Involviertheit in das Geschehen. Am jeweiligen Ende der Skala liegen der heterodiegetische Erzähler, der nicht Teil der erzählten Welt ist, und der homodiegetische Erzähler, eine Figur aus der erzählten Welt, die in der Ich-Form berichtet. „Im Museum ist häufig der heterodiegetische Erzähler [...] in Form des Wissenschaftlers anzutreffen, der zwangsläufig nicht Teil der erzählten Welt sein kann, da diese in vielen Fällen bereits weit in der Vergangenheit liegt. Deutliche Erkennungszeichen dieses Erzählers sind Spuren wissenschaftlicher Arbeit und abstrakte Formen der Vermittlung wie z.B. Vitrinen, Typisierungen sowie wissenschaftliche Instrumente (Grabungswerkzeug, Mikroskop etc.) im Zusammenhang mit Funden und (Teil-)Erkenntnissen. Der homodiegetische Ich-Erzähler kann ebenfalls vertreten sein. Dies ist z.B. in Museen der Fall, die zur Veranschaulichung von historischen Ereignissen eine Figur wählen, die an dem Geschehen beteiligt war bzw. gewesen sein könnte, oder die ihr Hauptaugenmerk auf die Erforschung von Vergangenem richten und so einen Wissenschaftler als Erzähler einsetzen.“¹⁵⁸

Wichtig ist auch zu klären, aus welcher Perspektive heraus der Erzähler über das Geschehen berichtet: Hier werden Nullfokalisierung (der Erzähler weiß mehr als jede Figur in der Narration, er berichtet über Umstände und Ursachen, die die Beteiligten der Geschichte nicht wissen konnten), interne Fokalisierung (aus der Sicht einer beteiligten Figur oder wechselnder Figuren) und externe Fokalisierung (ohne Einsicht in die Gedanken- und Gefühlswelt Beteiligter) unterschieden. Diese Perspektive kann im Laufe der Erzählung wechseln. Genauso können aber auch Ereignisse aus verschiedenen Perspektiven heraus dargestellt werden.¹⁵⁹

157 Ebd., 151.

158 Ebd., 152–153.

159 Ebd., 153f.

4.2.2 Event, Story, Plot und Zeitfolge

Eine Erzählung ist niemals ein geschlossenes Ganzes, sondern besteht aus vielen einzelnen Ereignissen, die miteinander verbunden werden. Heike Buschmann übernimmt die Einteilung einer Erzählung nach E. M. Foster in drei Ebenen: Ereignisse (*events*), Geschichte (*story*) - im Sinne von Begebenheiten in zeitlicher Folge¹⁶⁰ - und Kausalzusammenhänge zwischen den Ereignissen (*plot*). Der Begriff *events* kann im Museum auf die einzelnen Exponate oder Exponat-Ensembles umgelegt werden. Einzelne Objekte stehen für einzelne Ereignisse oder Begebenheiten. Durch die Aneinanderreihung und das räumliche Arrangement von Exponaten entstehen zeitliche Folgen und somit eine *story*. Kausalzusammenhänge entstehen nicht automatisch durch die Reihenfolge des Betrachtens. Sie können etwa durch Hinzufügen erklärender Exponate hergestellt werden, bleiben im Museum aber auch häufig offen oder werden nur angedeutet.¹⁶¹

Die Zeitfolge einer Erzählung muss nicht immer mit der chronologischen Zeitfolge der Ereignisse übereinstimmen. Der Zeitpunkt des Einstiegs in die Erzählung muss nicht am Anfang der Ereignisse stehen, es können Analepsen („Rückwendungen zu vergangenen Ereignissen“) und Prolepsen („Vorausdeutungen auf zukünftige Ereignisse“) vorgenommen werden, oder aber die gesamte Erzählung läuft rückwärts ab.¹⁶² Folgt eine Narration mit Ausnahme von Analepsen und Prolepsen einer chronologischen Struktur, spricht man von einer synthetischen Erzählung. Den Gegensatz dazu bildet die analytische Erzählung, die konträr zur Chronologie verläuft. Im Museum kann dies etwa die Erzählung der Enträtselung eines archäologischen Fundes sein.¹⁶³

Die museale Zeitfolge entsteht wie im Buch durch die Reihenfolge der Wahrnehmung. „Soll ein Ereignis also erzählt werden, bevor oder nachdem es in der chronologischen Reihenfolge der Geschichte erscheint, muss es in seiner räumlichen Anordnung entsprechend platziert werden. [...] In einer Variante der Prolepse oder Analepse kann ein Ereignis im Verlauf der Geschichte an der ihm chronologisch zugeordneten Position erscheinen und in der Vorausschau oder Rückwendung noch einmal zusätzlich aufgegriffen werden. [...] Im Museum sind Analepse und Prolepse als Blick in die Vergangenheit oder Zukunft der Geschichte durchaus wörtlich zu nehmen. Beide entstehen dadurch, dass für den Besucher der Blick auf spätere oder frühere Ereignisse der Erzählung frei wird. Dies kann z.B. durch bewusst gesetzte Öffnungen in der Wand geschehen, welche die Sicht in einen Nachbarraum freigeben, so dass man die dort platzierten Objekte (Ereignisse) in der Wahrnehmungsfolge entweder schon zu einem früheren Zeitpunkt oder später nochmals sehen

160 Ebd., 155.

161 Ebd., 154–156.

162 Ebd., 156.

163 Ebd., 158f.

kann.“¹⁶⁴ Besonders eine offene Bauweise des Museums begünstigt Variationen in der Zeitenabfolge.

4.2.3 Kommunikation mit den Leser*innen

Die bislang beschriebenen Elemente der Erzählung stellen das Erzählpotential der Ausstellung dar. Sie sagen jedoch noch nichts über die tatsächliche Wirkung aus. Deshalb soll neben der Textstruktur auch die Aktstruktur analysiert werden. Durch den Akt des Lesens/Betrachtens erfahren die statischen Gegenstände eine Aktualisierung. Das Bedeutungspotential entfaltet sich individuell abhängig von Hintergrund und Verfassung der Leser*innen, aber hängt im Museum, im Gegensatz zum Buch, auch von Kontakten zu anderen Besucher*innen ab, deren Reaktionen die Wahrnehmung beeinflussen oder welche dazu verleiten können, Teile des Museums auszulassen. Die Realisierung der Erzählung geht somit mit der momentanen Situation einher, sodass eine zweite Lektüre zu anderen Wahrnehmungen führen kann.¹⁶⁵

Ausstellungsmacher*innen haben genauso wie Schriftsteller*innen Möglichkeiten, die aktive Beteiligung der Betrachter*innen anzuregen. Dies wird von Unbestimmtheiten ermöglicht. So stellen sich Leser*innen eines Romans etwa das Erscheinungsbild handelnder Personen vor, von denen sie äußerlich manche, aber längst nicht alle Merkmale kennen. Diese Lückenhaftigkeit ist auch im Museum gegeben, etwa wenn Exponate unvollständig sind. Kurator*innen können sich für eine Vervollständigung in Form einer Restauration entscheiden oder auch bewusst dagegen. Genauso können die Lücken deutlich sichtbar gemacht werden. Im Beispiel Heike Buschmanns wurden fehlende Teile einer Vase durch Milchglas ersetzt. Besucher*innen werden durch das Betrachten dazu angeregt, selbst Objekte gedanklich zu vervollständigen und selbst wenn diese vollständig und „real“ sind, sich ihre Anwendung und ihren Verwendungskontext vorzustellen.¹⁶⁶

Genauso wie die Lückenhaftigkeit der Exponate regen auch die Aussparungen von Verbindungen zwischen den einzelnen Elementen die Betrachter*innen zu kreativer Tätigkeit an. Anstelle von Gegenständen, die Kausalzusammenhänge zu einem *plot* verbinden, werden manchmal bewusst Leerstellen gelassen. Dies kann durch räumliches Arrangement geschehen, ebenso besteht die Möglichkeit zum Einsatz von Platzhaltern. Das sind Gegenstände, die Leerstellen herausstreichen, um die Betrachter*innen zu eigenen Kontextualisierungen anzuregen.¹⁶⁷ Die Autorin nennt hierzu folgendes Beispiel: „Die einzelnen Exponate sind um eine große Werkbank angeordnet. Einige sind

164 Ebd., 157f.

165 Ebd., 159f.

166 Ebd., 162.

167 Ebd., 160f.

in Vitrinen in die Werkbank eingelassen und andere mit Stahlseilen über diesen Vitrinen senkrecht an der Decke befestigt. In den meisten Fällen findet man die moderneren (größeren) Werkzeuge an dem Stahlseil und die ursprünglichen in der Vitrine. Es wird nicht erläutert, wie die Entwicklung genau erfolgt ist, aber die Leerstelle in der Entwicklung wird von dem Stahlseil als Platzhalter markiert. Der Leser kann nun auf der Basis seines Vorwissens die Verbindungen herstellen und zusätzlich das im Verlauf der Erzählung bereits Gelernte einfließen lassen.“¹⁶⁸ Der Text bzw. die Ausstellung legt das Grundgerüst, innerhalb dessen die Betrachter*innen Hohlräume mit eigenen Gedanken ausfüllen. Aussparungen und Stolpersteine regen hierbei zur Besucher*innenaktivität an.¹⁶⁹

4.2.4 Leser*innen im Raum

Wie bei einer literarischen Erzählung kann das „Lesen“ einer Ausstellung als Reise durch einen Text betrachtet werden. Der Leser / die Leserin überblickt nicht den gesamten Text auf einmal, sondern der Blickpunkt wandert durch den Text hindurch. Zurückliegende Textpassagen liegen nur mehr als unvollständige Erinnerungen vor, vollständig sieht der Leser / die Leserin nur die unmittelbare Stelle im Text. Im Museum kann man diese Metapher der Reise sogar wörtlich nehmen, wenn man sie als dreidimensionale Erzählung ansieht, die von Besucher*innen selbstgesteuert betrachtet werden kann.¹⁷⁰

Das Museum kann auf räumlicher Ebene Nutzungsvorgaben und Variationsmöglichkeiten innerhalb der Erzählung anbieten, die vom Leser jedoch nicht umgesetzt werden müssen. Man unterscheidet hier die Begriffe *place* und *space*. *Place* meint die statische Anordnung der Ausstellungselemente, die architektonischen Strukturen, die vorgegebenen Wege und die durch all dies entstehenden Blickrichtungen. *Space* hingegen meint die individuelle Interaktion der Besucher*innen mit diesem Raum und seinen Nutzungsvorgaben.¹⁷¹ Je dominanter die Architektur ist, desto mehr wird die Nutzung der Leser*innen eingeschränkt. Das Spektrum geht von der strikten Vorgabe der Wege und Blickrichtungen, vergleichbar mit einem Buch, über durch Wände, Säulen, Vitrinen, Treppen, Fahrstühle oder Gänge vorgegebene Leitlinien bis hin zu einer ganz offenen Bauweise. Es kann dadurch eine dominante Leserichtung entstehen oder aber mehrere Möglichkeiten ohne Bevorzugung geben. Genauso können Anfang und Ende der Museumserzählung variieren. Um diese mit einem Buch zu vergleichen, müsste man sie am Eingang betreten und am Hinterausgang wieder verlassen. In der Praxis sind jedoch Ein- und Ausgang oft nebeneinander oder identisch,

168 Ebd., 161.

169 Ebd.

170 Ebd., 162.

171 Ebd., 162–165.

sodass die Leser*innen zu einer Zweitlektüre angeregt werden. Umgehungsmöglichkeiten und verschiedene Leserichtungen führen mitunter zu Veränderungen der *story* und des *plot* einer Ausstellung. Diese Variationsangebote auf der *place*-Ebene können, müssen aber nicht von den Leser*innen auf der *space*-Ebene umgesetzt werden. Die individuell wahrgenommene Erzählung hängt also davon ab, welche Leserichtungen realisiert werden und ob Angebote zu Zeitsprüngen innerhalb der Erzählung oder zum Überspringen ganzer Museumsteile angenommen werden.¹⁷²

4.2.5 Intertextualität

Buschmann betrachtet in ihrem Analysemodell die Inszenierung der Ausstellungsobjekte als Haupttext, vergleichbar mit dem Text einer literarischen Erzählung. Da im Museum allerdings neben der Inszenierung der Objekte möglicherweise auch mit tatsächlichen Texten gearbeitet wird, müssen diese zum Haupttext, der Ausstellung, in Bezug gesetzt werden. Sie greift dazu auf drei von fünf Textformen aus dem Modell der Transtextualität nach Gérard Genette zurück: Paratexte, Hypertexte und Metatexte.¹⁷³

Paratexte treten in räumlicher Nähe zum Haupttext auf und beeinflussen dessen Wahrnehmung. Das den Besucher*innen dargebotene Grundgerüst der Erzählung wird somit klarer. Die Betrachter*innen sind in ihren individuellen Interpretationen eingeschränkter, sie gewinnen aber an Sicherheit.¹⁷⁴ „Es gibt zahlreiche Paratexte im Umfeld der musealen Erzählung, die den Lesern Anhaltspunkte zu deren Erschließung geben und somit die Rezeptionsästhetik in bestimmte Bahnen lenken. Hinweisschilder deuten auf den Anfang der Erzählung hin, ein neues Kapitel lässt sich wie im Buch durch Überschriften hervorheben, und eine Nummerierung der Exponate kann ihre räumliche Folge durch eine explizite chronologische Reihenfolge unterstützen.“¹⁷⁵

Hypertexte bilden eigene Textbereiche, die keine Kommentare zu Exponaten abgeben, sondern geschlossene Inhalte. Diese können in die Museumserzählung integriert sein oder die Erzählung aus einer anderen Perspektive wiedergeben. Texttafeln, Audioführungen oder Begleitbücher stellen im Museum mögliche Hypertexte dar. Sie sind „durch Transformation eines anderen Textes (des Hypotextes) entstanden“¹⁷⁶, welcher unkommentiert bleibt und bilden somit „Texte zweiten Grades“¹⁷⁷.

172 Ebd., 163–165.

173 Ebd., 166.

174 Ebd.

175 Ebd.

176 Ebd.

177 Ebd.

Um einen Metatext hingegen handelt es sich, wenn der zugrundeliegende Hypotext kommentiert wird. Dies geschieht in Erklärungen und Beschreibungen der Ausstellung, welche zumeist in Form von Führungen oder Begleitmaterial geboten werden. Solche Texte benennen, nummerieren und beschreiben nicht nur die Exponate, sondern kommentieren auch ihre Anordnung und erläutern Hintergründe. Durch die hier dargebrachten begleitenden Erklärungen ändert sich die Wahrnehmung der Betrachter*innen. Davon ist vor allem die Plotstruktur der Erzählung betroffen.

Heike Buschmann weist darauf hin, dass es nicht immer möglich ist, klare Grenzen zwischen den in Ausstellungen verwendeten Texttypen zu ziehen und diese zweifelsfrei einzuordnen. In jedem Fall aber haben sie großen Einfluss auf die Kontextualisierung der inszenierten Objekte und somit auf die Wahrnehmung der Ausstellung durch die Betrachter*innen.¹⁷⁸

4.3 Die Ausstellung als historische Erzählung?

In der hier vorliegenden Analyse soll nun auf Basis des oben beschriebenen Modells die Frage beantwortet werden, welche Erzählungen uns in den beiden Ausstellungen an historischen Stätten präsentiert werden. Dazu wird vorerst alleine die Inszenierung der Objekte betrachtet, also der Haupttext, wie es Heike Buschmann formuliert, und unter den von ihr erläuterten inhaltlichen Ebenen events (hier: Objekte bzw. Objekt-Ensembles), story (hier: Anordnung bzw. Abfolge der Objekte) und plot (hier: dargestellte Kausalzusammenhänge) strukturiert. Ebenso soll die Frage nach der Perspektive, aus der heraus die Besucher*innen die Ausstellung betrachten, gestellt werden und ob sich diese im Verlauf der Ausstellung ändert.

Aufgabe der Analyse ist es ebenso, die Elemente, die die Kommunikation mit den Betrachter*innen anregen, herauszuarbeiten. Welche Leerstellen wurden in der Erzählung gelassen? Wo wurden Platzhalter als besondere Hervorhebung eingesetzt? Wodurch entstehen eventuell Anschließbarkeiten an die Lebenswelt der Besucher*innen?

Schließlich wird die Platzierung der Ausstellungs-Elemente im dreidimensionalen Raum betrachtet und analysiert, welche Variationen der Museumserzählung sich dadurch ergeben.

Das Ergebnis dieser ersten Analyse zeigt uns, welche Erzählung im Museum durch die Inszenierung der Objekte präsentiert wird. Im Anschluss sollen die Museumstexte dazu in Bezug gesetzt werden.

Problematisch an einer solchen Analyse ist sicherlich ein gewisser Grad an Subjektivität. Wie es Buschmann in ihrem Analysemodell bereits beschrieben hat, ist der Akt des Lesens einer Erzählung sowie des Betrachtens einer Ausstellung immer ein individueller, der von Hintergrund und

178 Ebd., 168.

Verfassung der Betrachter*innen abhängt, aber auch von der jeweiligen Lese-Situation. Trotz theoriegeleiteter Fragestellungen kann es deshalb zu Unterschieden in den Analyse-Ergebnissen kommen. Letztendlich ist auch diese Analyse eine Konstruktion, die durch Selektion der Inhalte eine bestimmte Sinnrichtung verfolgt.

Das Produkt der erzähltheoretischen Analyse ist die Herausarbeitung der Erzählelemente. Um welche Art der Erzählung handelt es sich nun aber im Museum, wenn man die Erzähltypen, wie sie Pandel kategorisiert, näher betrachtet?

Eine Ausstellung wird kaum eine Alltagserzählung sein, die aus einem sich im Alltag ergebenden Kontext heraus entsteht. Dazu hat sie einen zu künstlichen Charakter, geht sie doch auf einen Erzählplan zurück.

Lebensgeschichtliche Erzählungen müssten in der musealen Darstellung in einen gemeinsamen Kontext gebracht werden. Dabei würden sie automatisch auf irgendeine Weise in einen Sinnzusammenhang gesetzt werden, der über die reine Erzählung als Erfahrungsweitergabe hinausgeht. Bereits das Farbspiel, die Lichtgebung und das räumliche Arrangement können in der Ausstellung dazu dienen, die möglicherweise rein textuell oder durch Multimedia erzählten Lebensgeschichten in einen Kontext zu bringen, ohne dass weitere Objekte oder ergänzende Texte notwendig wären. Damit geht die museale Erzählung über diesen Erzähltyp mindestens ein Stück weit hinaus.

Eine Ausstellung könnte eine künstlerische Erzählung sein, die nicht an ein Wahrheitsgebot gebunden ist, etwa indem sie Charaktere hinzu erfindet oder Lücken ausschmückt, die die Wissenschaft hinterlassen hat. Pandel führt diese Erzählart unter der Kategorie „Erzählen als Imaginationsangebot“ (siehe 2.2). Erzählen ist aber im Museum durch das Angebot an Sinneswahrnehmungen und auch durch die Notwendigkeit zur Imaginationsarbeit durch die Besucher*innen, wenn sie vor lückenhaften Objekten stehen oder Verbindungen zwischen einzelnen Elementen selbst herstellen müssen, immer Imaginationsangebot. Imaginationsarbeit muss darüber hinaus auch beim historischen Erzählen geleistet werden, vielleicht sogar durch das Nicht-ausfüllen-können vieler semantischer Leerstellen noch mehr. Der Begriff des literarischen Erzählens oder auch des fiktionalen Erzählens bietet sich demnach für diesen im Museum grundsätzlich vorstellbaren Erzählungstyp eher an.

Im geschichtskulturellen Zusammenhang ist es naheliegend, dass eine Ausstellung ein Sinnbildungsangebot sein soll: „*Geschichtskultur ist Inbegriff der Sinnbildungsleistungen des menschlichen Geschichtsbewusstseins*. Sie umfasst die kulturellen Praktiken der Orientierung des

menschlichen Leidens und Handelns in der Zeit.“¹⁷⁹ Damit ist nicht die rein wissenschaftliche Sinnbildung gemeint sondern die gesellschaftliche, die heterogene Perspektiven auf die Vergangenheit aufwirft. Die elaborierteste, rationalste Form davon ist die Geschichtswissenschaft.¹⁸⁰

Dass sich das literarische vom historischen Erzählen sprachlich nicht unterscheidet, wurde eingangs bereits festgestellt (siehe Kapitel 2.3). Die Analysemethode Heike Buschmanns legt dies ebenfalls nahe, geht es doch ausdrücklich darum, historische Ausstellungen anhand erzähltheoretischer Begrifflichkeiten und Kategorien zu erfassen. Dieses Ergebnis, die herausgearbeitete museale Erzählung, soll nachfolgend auf ihre Merkmale historischen Erzählens analysiert werden, um sie im Kontext der Typen von Erzählungen einordnen zu können. Welcher zeitliche Anfang und welches Ende wurden für die Erzählung festgelegt und welche Kriterien lagen dem möglicherweise zugrunde? Welche temporalen Angaben werden in der Erzählung gemacht, wie verhalten sich natürliche und erzählte Zeit zueinander und wird die natürliche Chronologie offengelegt? Welche Sequenzen werden gebildet und wo wird verdichtet erzählt? Welche Ereignisse bzw. Objekte wurden ausgewählt und in welchem Sinnzusammenhang stehen diese? Stellt die Erzählung einen Wahrheitsanspruch und wodurch wird dieser belegt? Welchen Erzählzweck verfolgt die Ausstellung? Bietet die Erzählung Antworten auf kulturelle Orientierungsprobleme bzw. wird sie in einen Sinnzusammenhang mit der Gegenwart und der Zukunft gebracht?

Historische Erzählungen in Textform könnten von Leser*innen als Abbild der Vergangenheit aufgefasst werden, aber zumindest ihre Fassung in Worte bedeutet eine gewisse Abstraktion. Historische Objekte als wahrhaftige Gegenstände haben hingegen eine andere Wirkung. Der Besuch eines Museums könnte durch die reale Begegnung mit Überresten bei den Betrachter*innen mit der Erwartung verbunden sein, die Vergangenheit sinnlich wahrzunehmen, wie sie wirklich war. Das Gefühl des Eintauchens in die Geschichte entsteht. In wie weit handelt es sich aber trotzdem auch in der musealen Inszenierung um eine Fiktion im Sinne der von Barricelli beschriebenen Fiktionen in historischen Erzählungen (siehe Kapitel 2.3)? Enthält die Museumserzählung auch Elemente fiktionaler Erzählungen, indem sie etwa semantische Leerstellen ausschmückt oder eine fiktionale Devianz aufweist? Und kann sie trotzdem auch eine historische Erzählung sein?

179 *Rüsen*, *Historik*, 221.

180 *Ebd.*, 222.

5. Virgilkapelle – Ein Museum des Mittelalters

5.1 Zur Geschichte der Virgilkapelle am Wiener Stephansplatz

Die Ausführungen zu Geschichte und Baukunst der Virgilkapelle stützen sich auf einen Forschungsbericht, der vom Wien Museum anlässlich der Wiedereröffnung der Kapelle in Auftrag gegeben und 2015 veröffentlicht wurde.¹⁸¹ Er umfasst eine Befundsammlung der Untersuchungen zu Baubestand, Material und handwerklicher Kunst und bezieht die zur Virgilkapelle bestehenden Primär- und Sekundärquellen mit ein.

Die Virgilkapelle befindet sich in über elf Metern Tiefe unter dem Bodenniveau des Stephansplatzes. Ihre (ursprünglich) sechs Nischen, die aus den Zwischenräumen sechs massiver Pfeiler resultieren, bestimmen ihr Aussehen maßgeblich, weshalb sie auch als „Nischenbau“ bezeichnet wird.¹⁸² Je zwei Nischen befinden sich an den Längsseiten, der Nord- und der Südseite, je eine etwas breitere Nische an der Ost- und Westseite. Sie sind jeweils mit einem Radkreuz aus roter Farbe versehen. Jedes sieht im Detail etwas anders aus, das größte befindet sich in der breiteren Ostnische. An einigen Stellen sind noch rote Linien an den Wänden zu erkennen, die zu Rechtecken geformt sind.¹⁸³ Die östliche Hälfte der Kapelle wird von einem Kreuzrippengewölbe überspannt, über dem sich ein weiterer Raum erstreckte, der ursprünglich als Karner genutzt wurde. Dieser Karner sowie der Westteil der Virgilkapelle ragten über das Bodenniveau heraus. Über den beiden Untergeschoßen befand sich die dem Stephansdom angrenzende Maria-Magdalena-Kapelle, die über einige Stufen zu begehen war.¹⁸⁴

Anfang der 1970er Jahre wurden im Zuge des U-Bahn-Baues Grabungen am Stephansplatz durchgeführt, die die ehemals den Dom umgebenden Bauwerke lokalisieren sollten. Besonderes Interesse galt dem im Jahr 1700 abgetragenen Heiltumsstuhl und der im Jahr 1781 abgebrannten Maria-Magdalena-Kapelle, deren Überreste möglicherweise in den Stationsbau integriert werden sollten.¹⁸⁵ Das darunter befindliche Geschoß wies eine ungewöhnliche Tiefe für den Unterbau einer Kapelle auf. Durch weitere Grabungen wurde das Ausmaß des sakralen Baukomplexes der Maria-Magdalena-Kapelle mit dem Karner und der Virgilkapelle bekannt.¹⁸⁶ Bis zu diesem Zeitpunkt ging

181 Michaela Kronberger (Hg.), *Die Virgilkapelle in Wien. Baugeschichte und Nutzung* (Wien 2016).

182 Marina Kaltenecker und Patrick Schicht, „Zu Bauforschung und Rekonstruktion der Baugeschichte“, in *Die Virgilkapelle in Wien. Baugeschichte und Nutzung*, hg. von Michaela Kronberger (Hg.) (Wien, 2015), 78.

183 Ebd., 48–63.

184 Ebd., 23.

185 Ebd., 15.

186 Ebd., 33–36.

man von lediglich einem Untergeschoß aus, da die betreffenden Quellen hinsichtlich der verschiedenen Bauteile schwierig zu deuten waren.¹⁸⁷

Ab dem 12. Jahrhundert wurde, ursprünglich außerhalb der auf das römische Lager Vindobona zurückgehenden Stadtmauern, an der St. Stephanskirche gebaut. Ein großer Ausbau dieser Kirche erfolgte im 13. Jahrhundert. Erhaltene Bauteile und ausgegrabene Fundamentreste aus dieser Zeit erlauben trotz späterer Abriss- und Umbaumaßnahmen ein Bild der Stephanskirche als spätromanischem Bau, der unter dem babenbergischen Herzog Friedrich II. errichtet wurde.¹⁸⁸ In diese Zeit fällt auch die Entstehung der Virgilkapelle nebenan.

Erstmals wurde eine Kapelle auf dem Stephansfreithof in Zusammenhang mit einem Neuen Karner genannt. Dieser entsprach höchstwahrscheinlich dem höher gelegenen Untergeschoß der Maria-Magdalena-Kapelle. Er dürfte bis 1486 als Karner genutzt worden sein, danach wurden die Räumlichkeiten von der Gottleichnambruderschaft verwendet.¹⁸⁹ Ab dem frühen 14. Jahrhundert ist die Nutzung der Maria-Magdalena-Kapelle durch die Schreiberzeche bekannt, die erste Nennung eines der Maria Magdalena, Schutzpatronin der Schreiber, geweihten Altares stammt aus dem Jahr 1380.¹⁹⁰

Im Jahr 1307 wird eine neben anderen Heiligen auch dem Virgil geweihte Kapelle unter dem Stephansfreithof erstmals in einer Urkunde des Erzbischofs Konrad von Salzburg erwähnt. Ihre Lage wird 1340 in einer weiteren Urkunde von Andre Chrannest, dem Sohn des Münzmeisters Wernhard Chrannest, welcher Inhaber dieser Kapelle war, als unter dem Neuen Karner liegend beschrieben.¹⁹¹ Die Familie Chrannest lebte nachweislich spätestens ab 1288 in Wien und dürfte die Kapelle ab dem 14. Jahrhundert genutzt haben. Diese, bzw. ihr Altar, war mehreren Heiligen geweiht: Die Namen Virgil, Rupert, Erasmus und Helena finden sich in den Urkunden und Messstiftungen wieder, wobei vor allem Virgil und Rupert auf eine Herkunft der Familie Chrannest aus dem Salzburger Raum schließen lassen.¹⁹²

Die archäologischen Untersuchungen ergaben, dass die Virgilkapelle in mehreren Phasen erbaut wurde, wobei die jeweiligen Vorhaben offensichtlich nicht zu Ende geführt wurden. Leider sind zur Frühzeit der Kapelle bislang keine schriftlichen Quellen vorhanden, die Rückschlüsse auf Bauherren und Bauzweck erlauben.¹⁹³ Von der Ausrichtung her war die Kapelle an den der

187 Ebd., 22.

188 Ebd., 74–77.

189 Ebd., 24.

190 Ebd., 25f.

191 Ebd., 24.

192 Ebd., 24f.

193 Ebd., 12.

Stephanskirche angeschlossenen Friedhof, nicht an den Dom selbst, angepasst. Das Mauerwerk der ersten Bauphase besteht aus grob geschichtetem, kleinteiligen Bruchsteinmauern, die von massiven Eckquadern umringt sind. Es ist bis heute für Betrachter*innen der Kapelle sichtbar, endet aber bereits in halber Höhe des Raumes. Es entspricht einer spätromanischen Bautechnik, die in Österreich in landesfürstlichen Bauten der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu finden ist, welche unter Herzog Leopold VI. errichtet wurden und unter dem Begriff „Babenbergische Sondergotik“ bekannt sind. Aufgrund der fehlenden Quellen zum Bau kann die Frage nach dem Bauherren aber nicht mit Sicherheit beantwortet werden.¹⁹⁴ In einer weiteren, zeitnahen Bauphase wurde auf das Mauerwerk und das Pfeilerfundament ein einfacher, rechteckiger Bau aufgesetzt, der Ansätze von tief herabgezogenen Fensternischen aufweist. Dieser Teil der Kapelle ist wesentlich einfacher gestaltet, weshalb die Vermutung nahe liegt, dass in dieser Phase nur der Unterbau für eine Kirche ohne bedeutende sakrale Widmung geplant war. Es wurden an den Spitzbögen allerdings Ziegel verwendet, die hierzulande in diesem Zeitraum sonst nur in herzoglichen Bauten und in Zisterzienserklöstern eingebaut wurden.¹⁹⁵ In einer dritten Bauphase wurde nachträglich ein zweijochiges Kreuzgurtgewölbe eingesetzt. Auf die Baureste dieses Kreuzgewölbes stieß man im Zuge der Ausgrabungen 1972. Die Konsolen des Kreuzrippengewölbes sind noch erhalten, die Rippenanläufe wurden jedoch im Zuge der Restaurierung der Kapelle abgetragen.¹⁹⁶ Die weiße Ausmalung der Kapelle und die rote quaderförmige Fugenmalerei sowie die kreuzförmigen Radornamente in den Nischen gehen bereits auf diese Phase zurück. Bauliche Rückschlüsse über den Zugang zur Kapelle, etwa durch eine Stiege, konnten keine gefunden werden. Dafür sind weder in den Wänden noch in den Malereien Ausnehmungen zu finden. Es ist von nicht-dauerhaften, hölzernen Konstruktionen auszugehen. Die nach unten hin weniger präzise ausgeführte Bemalung der Wände legt die größere Wichtigkeit der oberen Hälfte des Sakralbaus nahe. Möglicherweise war die untere nicht von außen einsehbar, vielleicht auch nicht immer zugänglich. Dies könnte auf die Aufbewahrung von Reliquien oder Sarkophagen hindeuten.¹⁹⁷

Da es vor 1300 keine schriftlichen Quellen zur Virgilkapelle gibt, bleiben der Errichtungszweck und die Gründe der mehrfachen Bauplanänderungen offen. Der Baubeginn kann, wie oben erwähnt, durch die Ähnlichkeit zu landesfürstlichen Bauten in die Herrschaftszeit Herzog Leopolds VI. eingeordnet werden. Die Umbauarbeiten fallen höchstwahrscheinlich in die Zeit seines Nachfolgers Friedrich II., unter dem auch der spätromanische Ausbau der St. Stephanskirche stattfand, welcher dem Ziel dienen sollte, Wien zum Bistum zu machen. Aus diesem Anlass bedurfte es auch eines

194 Ebd., 77–84.

195 Ebd., 90–92.

196 Ebd., 98–100.

197 Ebd., 102–104.

Landesheiligen. Der Herzog fasste hierfür den in Melk begrabenen heiligen Koloman ins Auge, von dessen Grabstätte Wundererzählungen an den Papst übermittelt wurden.¹⁹⁸ Möglicherweise war die Virgilkapelle ursprünglich als Krypta für diesen Landesheiligen nebst der als Bistumskirche geplanten Stephanskirche gedacht.¹⁹⁹

In einer vierten Bauphase wurde später im östlichen Bereich der Virgilkapelle ein Zwischengeschoß mittels eines tiefsitzenden Kreuzrippengewölbes zwischen Unterbau und überirdischer Kapelle eingezogen. Dieser Umbau prägt auch heute noch die Ansicht des Sakralbaus. Die Bauweise spricht für eine Datierung im späten 13. Jahrhundert oder kurz danach. Ab 1300 weisen die Quellen auf die Verwendung des Zwischengeschoßes als Karner hin. Die darunter befindliche Kapelle dürfte etwa ab diesem Zeitpunkt von der Familie Chrannest genutzt worden sein.²⁰⁰

Unterhalb des Kreuzrippengewölbes befinden sich deutlich sichtbare große Löcher in den Mauern, die einst Holzbalken getragen haben müssen. In der Ostnische, die dann zu diesem Zeitpunkt wohl keine sakrale Bedeutung mehr hatte, ist im Laufe der Jahrhunderte noch ein hölzernes Podest oder ein Aufgang angebracht worden, dessen Datierung allerdings nicht möglich ist.²⁰¹

Der Friedhof am Stephansplatz wurde schließlich im 18. Jahrhundert aufgelassen. Die Maria-Magdalena-Kapelle fiel im Jahr 1781 einem Brand zum Opfer und ihre Überreste wurden abgetragen, da das städtebauliche Konzept zu diesem Zeitpunkt ohnehin bereits einen freistehenden Dom vorsah.²⁰²

1884 wurde im Zuge der Verlegung von Wasserrohren und 1907 durch Straßenarbeiten das Mauerwerk der Maria-Magdalena-Kapelle angeschnitten. Das Zwischengeschoß wurde 1907 freigelegt und dokumentiert. 1939 wurde zufällig die Virgilkapelle selbst wegen eines Wasserrohrbruchs und einer damit in Zusammenhang stehenden Straßensenkung entdeckt und zunächst als Katakombe, später als das eine Untergeschoß der Maria-Magdalena-Kapelle eingeordnet, dessen man sich aufgrund der Quellenlage bewusst war. Sie wurde möglichst schnell wieder zugeschüttet, um weitere Straßenschäden zu vermeiden. Ein Foto von Arbeitern in der Virgilkapelle sowie Fundstücke von Gebrauchsgegenständen der 1930er Jahre in den obersten Schuttschichten innerhalb der Virgilkapelle zeugen von dieser zufälligen Entdeckung.²⁰³

198 Ebd., 120f.

199 Ebd., 44.

200 Ebd., 122–128.

201 Ebd., 128–132.

202 Ebd., 144.

203 Ebd., 26–32.

1972/73 wurde durch die umfassende Ausgrabung das gesamte Ausmaß der Untergeschoße der Maria-Magdalena-Kapelle bekannt. Die dabei entstandene Grabungsdokumentation ist von besonderem Wert, da einige Teile des Sakralbaus zugunsten der Neugestaltung des Platzes und der U-Bahn-Station nicht erhalten werden konnten.²⁰⁴

Der in der ersten Bauphase entstandene Sechs-Pfeiler-Bau führt zur optischen Hervorhebung der sechs Nischen. In der breiteren Nische 4 im Osten befindet sich ein gemauerter Brunnen, dessen Funktion und Entstehungszeit nicht geklärt ist. Ein Gegenstück könnte sich auch in der Westnische befunden haben, der Boden an der entsprechenden Stelle zeigte bei der Ausgrabung eine Verfärbung.²⁰⁵ Nische 1 im Westen der Kapelle musste schließlich im Zuge des U-Bahn-Baus abgetragen und durch eine gerade Betonwand ersetzt werden. Dadurch hat die Kapelle heute nur mehr fünf Nischen. Der Westteil der Nische 2 an der Nordseite wurde ebenfalls vorübergehend abgebrochen sowie das Radkreuz abmontiert, durch das Bundesdenkmalamt restauriert und schließlich in der wieder hergestellten Nische angebracht.²⁰⁶ Seine Farbe ist im Vergleich zu den anderen Radkreuzen besonders kräftig. In Nische 3, ebenfalls an der Nordseite, kann man Spuren eines gemalten Antlitzes einer nicht erkennbaren Person erahnen. Diese Malerei passt schematisch nicht zu den Radornamenten und Quaderlinierungen, die sonst vorzufinden sind.²⁰⁷ Das Kreuzrippengewölbe überspannt das Ostjoch der Kapelle, der Westen war ursprünglich vom in der dritten Bauphase eingezogenen höher gelegenen Gewölbe überdeckt, von dem heute nur mehr Konsolenreste vorhanden sind. Die Überreste der höher gelegenen Bereiche mussten der Neugestaltung des Platzes inklusive U-Bahn-Station weichen. Der Kapellenraum blieb im Westen nach oben hin offen. Über der Kapelle, aber nicht direkt an die Steinmauern angeschlossen, befindet sich nun eine Betondecke. Auch der Boden der Kapelle wurde aus Stabilitätsgründen, mit Ausnahme des Brunnens, ausbetoniert.²⁰⁸ Im Zuge der Ausgrabung wurde vor Nische 2 ein massiver Pfeiler entdeckt, der nachträglich eingebaut worden sein muss, vermutlich um den Turm der Maria-Magdalena-Kapelle zu stützen, möglicherweise auch in Zusammenhang mit einem Abgang. Der Pfeiler wurde aus statischen Gründen gänzlich abgetragen.²⁰⁹

204 Ebd., 40.

205 Siehe Anhang: Transkript Audio-Guide, Station 7 Brunnen

206 *Kaltenegger, Schicht*, Zu Bauforschung und Rekonstruktion der Baugeschichte, 48–51.

207 Ebd., 110–112.

208 Ebd., 40.

209 Ebd., 73.



Abbildung 1: Die Maria-Magdalena-Kapelle und ihre beiden Untergeschoße, der Neue Karner und die Virgilkapelle. Die kleine Person auf der linken Seite blickt durch das gleiche Fenster. Diese Graphik wurde für die Ausstellung angefertigt.

5.2 Die Virgilkapelle als Museum

Das rund um den Sakralbau errichtete Museum wurde unter dem Namen *Virgilkapelle – Ein Museum des Mittelalters* wurde nach einer Restaurierung 2015 wieder eröffnet und wird als Zweigstelle des Wien Museums betrieben. Es umfasst einen kleinen Vorraum zur historischen Stätte, den sakralen Bau selbst und einen angeschlossenen, kleineren Ausstellungsraum.

Der Eingang des Museums befindet sich in der Passage der U-Bahn-Station Stephansplatz. Die obere Raumhälfte der historischen Stätte ist durch eine Glaswand und den Eingangsbereich des Museums hindurch bereits von außen zu sehen. Durch einen in schwarz gehaltenen, unscheinbaren Vorraum mit Kassa und Literatúrauswahl, der sich auf Höhe der abgerissenen Westnische befindet, gehen die Besucher*innen durch eine Glastüre auf einen Balkon, von dem links und rechts je eine Wendeltreppe hinunterführt. Von hier aus kann die gesamte Kapelle überblickt werden. Die Blickrichtung fällt unweigerlich vor allem auf Nische 4 im Osten, deren Radkreuz sich sodann auf Augenhöhe mit den Betrachter*innen befindet. Über die Wendeltreppen können diese nun nach unten gehen und den gesamten Raum erkunden.

Die Ausgestaltung des Museums setzt ganz auf die Wirkung der originalen Bauteile der Kapelle. Alle Raumelemente, die im Zuge der Musealisierung hinzu kamen, sind in schwarz gehalten und bleiben somit in der Wahrnehmung der Betrachter*innen im Hintergrund. Über dem Untergrund der Kapelle wurde ein schwarzer Kunststoffboden montiert, an dessen Rändern ein schlichtes Geländer die Besucher*innen von den Steinmauern trennt und die Grenze zum Ausstellungsobjekt markiert. Der eingezogene Balkon und die Treppen sind aus dem gleichen Material. In der Mitte der Kapelle befindet sich ein längliches Podest, das sich optisch nicht vom Boden abhebt. Hier können die Betrachter*innen Platz nehmen. Die Kapelle wurde von ergänzenden Wänden und Decken umrahmt, welche ebenfalls schwarz sind und die unvollständige historische Stätte in einen scheinbar unendlichen schwarzen Raum kleiden.

Mehrere Scheinwerfer leuchten die Wände des Sakralbaus mit warmem Licht aus, vor allem die fünf Nischen. So können die Details an der Wand betrachtet werden und die modernen, hinzugefügten Elemente treten noch stärker in den Hintergrund.

Das Brunnenloch der Ostnische ist wie die Randabgrenzung von einem schwarzen Geländer gesäumt, das allerdings aus deutlich mehr Streben besteht und somit stärker zur Geltung kommt. Blickt man in den Brunnen, so sieht man unter Bodenniveau die ursprünglichen Steinmauern der Wasserstelle. Neben dem Podest, das optisch allerdings keineswegs heraussticht, ist der Brunnen das einzige Objekt, das räumlich hervorsteht. Somit wird er zu einem wesentlichen Blickfang.



Abbildung 2: Der Kapellenraum mit Blick auf die Ostnische und den Brunnen sowie das in Bauphase 4 eingezogene Kreuzrippengewölbe. Aufgenommen aus Richtung der abgetragenen Westnische, deren Wand heute im oberen Stock den Eingangsbereich von der Passage her kommend, unterhalb der Wendeltreppe die Glastüre zum Ausstellungsraum beherbergt.

Den Ausstellungsraum betritt man am hinteren Ende der Kapelle, wo sich ursprünglich die Wand von Nische 1 befand, durch eine Glastüre. Der Raum liegt unterhalb des Foyers und ist etwa halb so hoch wie die Kapelle und auch etwas kleiner in der Grundfläche. Die Böden, Wände und Decken sind schwarz, Lampen an der Decke und seitlich am Boden leuchten ihn aus. Der Raum ist in der

Mitte parallel zur Längsseite durch eine halbhohe Mauer geteilt. Links der Mauer führt der Weg bergab, um die Mauer herum und endet schließlich abrupt neben einem Notausgang und einer hohen Vitrine mit einer darunter gelegenen Sitzbank. Geht man vom Eingang aus in die andere Richtung, gelangt man ebenfalls vor diese Vitrine, die auf diese Weise von beiden Seiten betrachtet werden kann. Beide Wege enden also in einer Sackgasse.

Als Ausstellungsfläche dienen in diesem Raum vor allem die Wände. Sie sind in acht Bereiche eingeteilt, von denen sechs durch ein großes Hinweisschild einem Thema zugeordnet sind: *Virgilkapelle*, *Stadt und Herrschaft*, *Alltag und Umwelt*, *Religion und Bildung*, *Maria-Magdalena-Kapelle* und *Wien im Mittelalter*. Sie können als gleichartig aufgebaute Objekt-Ensembles betrachtet werden, in deren Zentrum auf einem Bildschirm verschiedene Texte abrufbar sind. Rundherum gruppieren sich Bilder und teilweise in Vitrinen gefasste Überreste. Auf zwei weiteren Wandabschnitten befinden sich eine Video-Leinwand und ein Ensemble aus drei an der Wand hängenden Karten.



Abbildung 3: Der Ausstellungsraum.

5.3 Die Ausstellungserzählung – erzähltheoretische Analyse

5.3.1 Erzählperspektive und Fokalisierung

Bereits von der U-Bahn-Passage aus ist ein Teil des Sakralbaus zu sehen. Passant*innen können einen Blick auf die mit warmem Licht ausgeleuchtete und schwarz hinterlegte Kapelle werfen, die einen gänzlichen Kontrast zu den hell ausgeleuchteten Gängen der U-Bahn-Station, in denen ein reges Treiben herrscht, darstellt. Dass der Eintritt in das Museum von der U-Bahn-Station aus erfolgt, könnte auf praktische Gründe zurückzuführen sein. Dennoch ergibt sich dadurch ein spannender Effekt: Der Kontrast des sakralen Baus an diesem Ort, wo man ihn als Passant*in nicht erwarten würde, bzw. das Nebeneinander der modernen U-Bahn-Station und des mittelalterlichen Baus, macht uns die Historizität unserer Umgebung, die stetige Veränderung in der Zeit, und damit auch die stetige Veränderung unserer Umgebung bewusst.²¹⁰ Durch das Betreten der historischen Stätte aus dem modernen, gegensätzlichen Stationsbau heraus, können die Besucher*innen die plötzliche Entdeckung der Kapelle nachvollziehen, es könnte sich sogar für sie um eine überraschende Entdeckung handeln.

Das warme Licht, das nicht alle Bereiche der Kapelle ausleuchtet, strahlt etwas Mystisches aus. Im Sakralraum herrscht im Gegensatz zur stark frequentierten Passage nahezu Stille. Die Besucher*innen sehen zuerst auf die Ausgrabung hinunter wie unbeteiligte Betrachter*innen, die auf vergangene Zeiten hinab blicken, dann folgt der Gang die Wendeltreppe hinunter. Dabei entsteht das Gefühl des Abtauchens aus der eigenen Zeit (vom Balkon aus kann man noch auf die U-Bahn-Passage zurückblicken) in die Vergangenheit und des Entdeckens verborgener Abgründe. Im Kapellenraum werden keine Objekte ausgestellt, die über das Bauwerk hinausgehen, und es wird auch keinerlei Erzählerfigur eingeführt, die durch die Ausstellung begleitet. Die räumliche Gestaltung, der unvermittelte Zugang von der U-Bahn her kommend und die Wendeltreppen, die ein Hinabsteigen in geheimnisvolle Tiefen ermöglichen, lassen die Besucher*innen die Perspektive von Entdecker*innen oder Wissenschaftler*innen einnehmen, die mehr über den historischen Ort erfahren wollen. Im Hauptteil der Ausstellung, der Virgilkapelle selbst, können sie die Architektur und die Malereien betrachten und mit geschultem Auge die unterschiedlichen Bauabschnitte erkennen, sie erfahren aus der Darstellung aber nichts über die Nutzung des Gebäudes oder das Handeln der hier einst tätigen Personen und erhalten daher keinen Einblick in deren Lebens- und Gedankenwelt. Es handelt sich deshalb um eine externe Fokalisierung.

²¹⁰ Ulrich Mayer, „Historische Orte als Lernorte“, in *Handbuch Methoden im Geschichtsunterricht*, von Ulrich Mayer, Hans-Jürgen Pandel, und Gerhard Schneider (Hg.) (Schwalbach/Ts., 2011), 395.

Im Ausstellungsraum hingegen tritt der in Museen häufig anzutreffende Erzählertyp des Wissenschaftlers in Erscheinung, der die Überreste aus der Vergangenheit für die Besucher*innen inhaltlich aufbereitet, sortiert und kategorisiert sowie kontextualisiert hat. Hier sind zahlreiche beschriftete Vitrinen zu betrachten sowie zusätzlich angefertigte Graphiken, die eine bessere Einordnung der Exponate erlauben. Es liegt eine Nullfokalisierung vor: Der Erzähler weiß mehr als die an der Geschichte beteiligten, denn er stellt, etwa durch die Animation auf der Leinwand, Ereignisse dar, die über einen Zeitraum von Jahrhunderten hinweg geschehen sind. Außerdem werden im Ausstellungsraum die Gegenstände und ihr Kontext präsentiert, nicht ihre Erforschung, wie dies die museale Gestaltung des Kapellenraums nahelegt. Der Erzähler, der zu den Besucher*innen „spricht“, muss für seine Darstellung der Zusammenhänge weitere Quellen hinzugezogen haben, die über die hier ausgestellten Objekte hinausgehen.

5.3.2 Inhaltliche Analyse:

Objekte, Verbindungen und Kausalzusammenhänge

Der Kapellenraum kann als ein einziges Objekt-Ensemble angesehen werden, den die Besucher*innen in seiner Gesamtheit auf sich wirken lassen. Betrachtet man die verschiedenen Teile der Kapelle als einzelne Objekte der Ausstellung, so lassen sich diese in bauliche Elemente und Malereien unterteilen. Die halbfertigen Pfeiler, die unter verschiedenen Techniken aufgesetzten Wände, die bruchstückhaften Reste der Konsolen ganz oben am Sakralbau und das eingezogene Kreuzrippengewölbe machen die verschiedenen Bauphasen deutlich sowie die Tatsache, dass sich die Pläne der Bauherren, vielleicht auch der Zweck des Baus, immer wieder änderten. Die Ostnische wirkt durch ihre Breite und ihr großes Radkreuz, aber auch durch ihre Ausleuchtung und die Gestaltung des Brunnens, dominant. Die Löcher in ihren Wänden, die auf eine nicht erhaltene Holzkonstruktion hinweisen, die wohl die Ostnische teilweise verdeckt hat, zeigen, dass auch dieser Bereich seine Bedeutung im Laufe der Zeit gewandelt hat. Die Betrachter*innen blicken hier nicht auf einen Sakralbau des 13. Jahrhunderts, sondern auf einen, der seit dem 13. Jahrhundert immer wieder verändert wurde und dessen Stadien der Gestaltung und Nutzung rekonstruiert werden müssen. Von besonderem Wert sind die erhaltenen Malereien. Blicken wir auf Überreste vergangener Jahrhunderte, so präsentieren sie sich uns oftmals als graue Steine. Dass hier die Wandmalereien teilweise erhalten sind, zeigt den Besucher*innen, dass die Vergangenheit nicht schwarz-grau-weiß war und Farben auch eine Rolle in der räumlichen Gestaltung spielten.

Während der Kapellenraum auf die historische Stätte als einziges Ausstellungsobjekt setzt, können im angrenzenden Ausstellungsraum zahlreiche Überreste, vorwiegend aus dem Mittelalter und der

frühen Neuzeit, bewundert werden. Die einzelnen thematischen Abschnitte kreisen um eine große Sammlung von Texten, die auf Bildschirmen präsentiert werden (siehe Kapitel 5.3.5). Hier soll nun aber vorerst die museale Darstellung durch die Objekte und die dadurch entstehende Erzählung näher beleuchtet werden. Rund um die Bildschirme sind je Themenbereich etwa fünf bis sieben Ausstellungsobjekte gruppiert, die großteils in kleinen, an der Wand montierten Vitrinen zu sehen sind. Die größeren unter ihnen wurden ohne Verglasung über Kopfhöhe angebracht. Die Objekte sind alle beschriftet und datiert.

Die Exponate der einzelnen Themenbereiche werden durch den Paratext, der schriftlichen Zuordnung, zu einem Thema bzw. einem Ensemble verbunden, wobei die *Virgilkapelle* eine gesamte Wandseite in Anspruch nimmt, und zwar jene direkt neben dem Eingang, sodass die Besucher*innen von der Kapelle kommend dazu eingeladen werden, sich hier zusätzliche Informationen zum eben angesehenen Raum zu einzuholen. Das hier zugehörige Vitrinen-Ensemble zeigt Gegenstände aus verschiedenen Zeiten: einen barocken Kachelofen aus dem 18. Jahrhundert., das Bruchstück eines Epitaphs aus dem 15./16. Jahrhundert., drei Wandmalereien aus dem 14. bis 17. Jahrhundert. und Funde aus dem Jahr 1939, welche aus drei Glasfläschchen, einer Glühbirne, einem zerbrochenen Fieberthermometer und Metallringen bestehen. Diese Überreste aus verschiedensten Zeiten, die sich in diesem Bereich gleich neben dem Eingang befinden, deuten an, dass dieser Ort über Jahrhunderte hinweg belebt war. Mangels zusätzlicher Informationen können die Besucher*innen durch die bloße Betrachtung der beschrifteten Vitrinen aber nicht erkennen, in welchem Zusammenhang sie genau mit der Kapelle stehen. Im Wandabschnitt *Virgilkapelle* befindet sich auch jene Graphik, die den sakralen Komplex aus Maria-Magdalena-Kapelle und ihren beiden Untergeschoßen abbildet, sodass sich die Besucher*innen ein Bild davon verschaffen können, wo sie sich selbst befinden und wie dieser Ort einst in die räumliche Umgebung eingebettet gewesen ist. Auf der Graphik sind etwa die Fenster abgebildet, von denen aus Passant*innen einst in das Innere hinabblicken konnten.



Abbildung 4: Der Wandabschnitt Virgilkapelle. Links der von Bildern gesäumte Bildschirm, mittig die Graphik des Baukomplexes, rechts die im Zuge der Grabung geborgenen Exponate.

Im Bereich *Religion und Bildung* werden zwei Wandmalereien, eine Inschrift, die Abbildung einer Stifterin, ein Grabdenkmal, die Replike einer Statue der Heiligen Elisabeth von Thüringen aus dem 15. Jahrhundert, eine Reliquienkapsel aus dem 14. Jahrhundert, sowie Schreibgeräte und eine Buchschließe, die zwischen dem 12. und dem 15. Jahrhundert, datiert sind, gezeigt.

Unter *Maria-Magdalena-Kapelle* finden sich Objekte wieder, die zu Bautätigkeiten passen: eine Flachmeißel (13. bis 16. Jahrhundert), ein Steinmetzzeichen aus St. Stephan und ein Baugerüsthaken der Stephanskirche aus dem 14. Jahrhundert. Weiters sind (Kirchen-)Bauteile ausgestellt: ein Glasfensterfragment aus dem 14. Jahrhundert, eine gotische Bodenfliese und ein Baldachinfragment der Stephanskirche aus dem 15. Jahrhundert. Hinzu kommt ein Tintenglas aus dem 17./18. Jahrhundert. Die Objekte sollen wohl auf die rege Bautätigkeit am Stephansplatz sowohl am Dom, als auch an den umliegenden Gebäuden sowie auf die Verbindung von Maria-Magdalena-Kapelle und Schreiberzeche hinweisen.

Der Bereich *Wien im Mittelalter* beinhaltet den Inschriftstein eines Hauses, eine Ofenkachel aus dem 14./15. Jahrhundert, Miniaturgefäße aus dem 13./14. Jahrhundert, eine Holzaxt aus dem 12. bis

16. Jahrhundert. sowie ein Hufeisen aus dem 13. bis 16. Jahrhundert. Der inhaltliche Schwerpunkt wurde demnach auf Gegenstände des alltäglichen Lebens gelegt.

In *Stadt und Herrschaft* weisen ein Armbrustbolzen und eine Granate auf Kampfhandlungen und Verteidigung sowie ein Relief mit dem Zeichen der Messerer und ein Gusstiegel auf die wichtige Rolle des Handwerks im Stadtleben hin. Zudem wird eine Replike des Stadtsiegels ausgestellt.

Die Vitrinen des Bereichs *Alltag und Umwelt* zeigen folgende Überreste: Kamm, Schmuck, Schnallen und ein Schröpfkopf als Gegenstände des alltäglichen Lebens sowie pflanzliche Reste und Fischgräten, die auf die Ernährung der Stadtbewohner*innen hindeuten.

In der daneben stehenden großen Vitrine, an der beidseitig die Sackgassen anstoßen, können unterschiedliche Tongefäße betrachtet werden. Im Handlauf, der die Wege trennenden Mauer sind eine Münzsammlung und verschiedene Alltagsgegenstände wie Schlüssel, Schmuck, Spiele, Handarbeitszubehör und Lederreste eingelassen.

Zahlreiche kleine von hinten beleuchtete Kunststoffbilder umrahmen in allen Bereichen Bildschirm und Objekte. Ihr Aussehen erinnert an kleine bunte Kacheln. Bei den darauf befindlichen Abbildungen handelt es sich dem Anschein nach um Zeichnungen und Gemälde-Ausschnitte, die aus der Zeit des Mittelalters oder der frühen Neuzeit stammen. Sie sind nicht beschriftet, bei näherer Betrachtung findet man im unteren Bildbereich die Namen der Archive, aus denen sie stammen, jedoch keine nähere Erläuterung zu Entstehung und Darstellung des Bildes selbst. Unterschiedliche Abbildungen religiöser Handlungen und Motive sowie verschiedene Stadtansichten finden sich in mehreren Bereichen wieder. In jenem der *Virgilkapelle* liegt der Schwerpunkt der Darstellungen auf Abbildungen von Kirchen Wiens, darunter auch die Maria-Magdalena-Kapelle, in jenem der letztgenannten Kapelle auf der Darstellung von Bautätigkeiten, Prozessionen und Schreibern. Ritter und Kampfhandlungen sowie verschiedene Arbeitssituationen dominieren den Bereich *Stadt und Herrschaft*, unter *Alltag und Umwelt* sind dazu noch Liebeshandlungen dargestellt. Die Bilder passen motivisch zu den ausgestellten Objekten.

Auf der gegenüberliegenden Wandseite zum Abschnitt *Virgilkapelle* können Besucher*innen auf einer Leinwand eine Video-Animation betrachten, die die Entwicklung der inneren Stadt vom römischen Lager bis zum heutigen Aussehen zeigt. Thematisch stehen hier das Wachsen der Stadt, die Bebauung des Stephansplatzes, herrschaftliche Gebäude, Kirchen und Bürgerhäuser sowie das jüdische Viertel, die Universität und schließlich die wachsenden Vorstädte im Vordergrund. Die Animation endet in einer Luftaufnahme der Stadt in ihrem heutigen Ausmaß.

Drei daneben befindliche Karten zeigen unter den Titeln *Entwicklung der österreichischen Länder 976-1526*, *Kirchenprovinzen und Diözesen in Mitteleuropa um 1500* und *Mitteleuropa um 1500*, welche Gebiete im Laufe der Jahrhunderte zum Herzogtum Österreich hinzugekommen sind, welche Diözesen in Mitteleuropa begründet wurden und über welche weiteren Ländereien die Habsburger um 1500 in Europa regiert haben.

Insgesamt können die Exponate des Ausstellungsraums also in drei Kategorien unterteilt werden: Die an der Wand und in Vitrinen platzierten originalen Überreste der Vergangenheit, die auf den kleinen Kacheln replizierten Bilder, deren eigentlicher Ursprung und Verwendungszweck im Verborgenen bleibt und die extra für die Ausstellung angefertigten Graphiken: der Komplex der Maria-Magdalena-Kapelle und ihrer Untergeschoße, die Leinwand-Animation und die drei Karten.

Die Besucher*innen gelangen, wenn sie von der Kapelle her kommend den Ausstellungsraum betreten, zunächst zum Bereich *Virgilkapelle*, danach können sie sich zwischen zwei Wegen entscheiden: der längere führt bergab an den Stationen *Religion und Bildung*, *Maria-Magdalena-Kapelle*, *Wien im Mittelalter*, der Animation der Stadtentwicklung und den drei Karten vorbei. Der Sakralbau der Virgilkapelle wird hier vom Kleinen ins Große hinein kontextualisiert, d.h. er wird inhaltlich mit dem Bau der Maria-Magdalena-Kapelle und des Stephansdoms sowie der Entwicklung der Stadt und den weltlichen und religiösen herrschaftlichen Gegebenheiten verbunden. Lediglich der Abschnitt *Religion und Bildung*, der einen Zusammenhang mit religiösen Praktiken des Mittelalters herstellt, passt nicht in diese Struktur.

Der obere, kürzere Weg führt zu den Bereichen *Stadt und Herrschaft* sowie *Alltag und Umwelt* und kontextualisiert den Sakralbau mit gesellschaftlichen, sozialen und ökologischen Bedingungen seiner Entstehungszeit.

Der Ausstellungsraum ist von einem Nebeneinander verschiedener Objekte und Abbildungen geprägt. Kausale Verbindungen zwischen ihnen müssen von den Betrachter*innen selbst hergestellt werden. Durch die Überschriften und die dazu gehörigen Gruppierungen werden Objekte „zusammengehalten“. Der Ausstellungsraum dient der Orientierung der Besucher*innen in Bezug auf die Lokalisierung der Virgilkapelle als Untergeschoß eines mehrteiligen Baus und ihrer Einordnung in der Entwicklung des Platzes, der Stadt, bis hin zu Mitteleuropa. Genauso wird der Bau mit den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen seiner Zeit verbunden.

Anders als im Kapellenraum, der ohne Inventar auskommt, wird im Ausstellungsraum gezeigt, dass viele Alltagsgegenstände, religiöse Kunstobjekte sowie Reste von Bauwerken, die heute nicht mehr stehen, erhalten geblieben sind. Unter allen musealen Objekten befindet sich das Vitrinen-Ensemble

des Bereichs *Virgilkapelle* mit den Überresten aus verschiedenen Jahrhunderten an besonders prominenter Stelle gleich neben der gläsernen Türe zur Kapelle. Es zeigt die Nutzung und Frequentierung dieses Ortes über viele Jahrhunderte hinweg und verbindet den mittelalterlichen Bau mit der Moderne.

Die auf den Kunststoffkacheln replizierten Bilder dienen eher der Untermalung der Objekte, die sie umrahmen. Durch ihre Betrachtung kann man die Anwendung der Exponate imaginieren, wobei sich kein Bild direkt auf ein Objekt bezieht und die Kacheln aufgrund ihrer geringen Größe visuell im Hintergrund bleiben. Die Objekte selbst könnten teilweise thematisch auch anderen Bereichen zugeordnet werden, so sind Alltagsgegenstände im Bereich *Wien im Mittelalter* als auch in jenem von *Alltag und Umwelt* ausgestellt. Die Trennlinie zwischen den sechs Bereichen ist sichtlich unscharf.

Die Graphik des Baukomplexes und die Animation dominieren durch ihre Größe, ihre prominente Platzierung und ihre ansprechende Gestaltung die originalen Objekte. Sie leisten auch den meisten Beitrag zur räumlichen Kontextualisierung der historischen Stätte.

5.3.3 Erzählreihenfolge und räumliche Gestaltung

Das Museum gibt lediglich die Ein- und Ausgänge sowie die Ab- und Aufgänge vor. Die Reihenfolge der Betrachtung ist der Besucherin / dem Besucher aufgrund der weitgehend offenen Bauweise freigestellt. Nachdem außer dem Podest zum Sitzen und dem Brunnen, um den man herumgehen kann, in der Virgilkapelle selbst keine Elemente platziert sind, werden Besucher*innen auch keine Nutzungs- und Betrachtungsvorgaben gemacht. Die Blickrichtungen werden vielmehr von der Beleuchtung beeinflusst. Die fünf Nischen sind von unten ausgeleuchtet, die Lampen befinden sich hinter dem Kunststoffboden. Dadurch werden die oberen Wandbereiche, in denen auch die Malereien noch besser erkennbar sind, und die Radkreuze stärker ausgeleuchtet. Mehrere Lampen sind über und auf dem Balkon angebracht und strahlen nach vorne in Richtung Ostnische. Durch diese Lichtkonstellationen werden die obere Raumhälfte und der vordere Bereich rund um die breiteste Nische und den Brunnen am meisten ausgeleuchtet. Der Blick der Besucher*innen wird besonders an diese Stellen gelenkt, die schwarzen, modernen Elemente noch mehr in den Hintergrund gerückt. Der Brunnen ist von innen beleuchtet. Als einziges Objekt im Raum, vom mehr praktischen als interessanten Podest abgesehen, lädt er zum Gang in die vordere Raumhälfte und seiner näheren Betrachtung ein. Die Reihenfolge und Intensität der Betrachtung des Kapellenraums hängt von der individuellen Zielsetzung der Besucher*innen ab. Möglicherweise wollen sie den Raum einfach auf sich wirken lassen und betrachten ihn als Gesamtkunstwerk, das

sich von ihrer gewohnten Umgebung abhebt, möglicherweise wollen sie bauliche und gestalterische Details erforschen.

Die räumliche Gestaltung der Kapelle mit den Wendeltreppen, über die hinweg die Besucher*innen aus der modernen Zeit heraus in die Vergangenheit eintauchen können, begünstigt das Gefühl des Erforschens, die externe Fokalisierung. Es entsteht eine analytische Erzählung, die die Ereignisse rückwärts ablaufen lässt: Von der U-Bahn aus kommend, blickt man in die Vergangenheit, ehe man sich hinunter zu ihrer Entdeckung begibt. Auf die schlussendliche Kontextualisierung dieser Entdeckung müssen die Besucher*innen bis zum Ausstellungsraum warten. Beim Zurückgehen zum Ausgang wird die Virgilkapelle abermals durchschritten und die hinzugewonnenen Informationen können nun zur historischen Stätte in Bezug gesetzt werden. Im Gegensatz zum Eindruck nach der Besichtigung des leeren Kapellenraums, wissen sie nun, dass es zahlreiche Funde aus der Bauzeit der Kapelle gibt. Der Ausstellungsraum wirkt dabei wie ein gänzlicher Kontrast zum Kapellenraum: Nur halb so groß bietet er eine (Über-)Fülle an Exponaten und Texten, während die Inszenierung des Kapellenraums ganz auf die Wirkung der ausgegrabenen Stätte setzt.

5.3.4 Kommunikation mit den Betrachter*innen

Die Virgilkapelle ist nicht zur Gänze original erhalten, wobei ohnehin die Frage wäre, welcher ihrer vormaligen Zustände der originale gewesen wäre. Jene Bauteile und -details, die wir heute sehen können, gehen auf verschiedene Auswahlsschritte zurück: Die für die Ausgrabung Verantwortlichen sowie jene, die für den U-Bahn-Bau zuständig waren, entschieden, welche gefundenen Bauteile erhalten bleiben sollten und welche nicht. In den Händen jener, die für die Ausstellung verantwortlich sind, liegt es, wie diese Elemente dargestellt werden. Hier wäre vielleicht die Option gewesen, den Kapellenraum so herzurichten oder auszumalen, wie dies die Überreste andeuten. Man hat sich offenbar aber für die möglichst gute Restaurierung und Erhaltung dessen, was bereits zu sehen war, entschieden, ohne Fehlendes zu ergänzen. Damit bleiben die Bemalungen unvollständig und die Wände in verschiedener Qualität verputzt, die Decke über der Westhälfte offen. Die Kapelle wirkt so, wie sie tatsächlich ist: unvollständig, denn wir wissen nicht genau, wie sie im Detail ausgesehen hat, sondern können es nur erahnen. Diese offensichtliche Unvollständigkeit regt erstens die Imaginationstätigkeit der Betrachter*innen an (vgl. Kapitel 5.4), zweitens macht sie das Unvermögen der genauen Wiederherstellung deutlich. Die grob verputzten Wandabschnitte wirken wie in Nebel eingehüllt, ihr ursprüngliches Aussehen bleibt im Verborgenen, die Besucher*innen sind dazu angehalten, sich dieses selbst auszumalen. Durch die Unvollständigkeit des Objekts wirkt dieses zugleich zeitlich viel weiter von uns entfernt.

Zur schemenhaften Vervollständigung eines Objekts hat man sich im Falle des Brunnens entschieden, der mit einem schlichten schwarzen Geländer versehen wurde. Er wirkt auf die Betrachter*innen wie ein Platzhalter für ein Objekt von sakraler Bedeutung, das man ebenfalls in der breiten Ostnische vermuten würde. Im Zuge der Ausgrabung gab es keine Hinweise darauf, wo sich der oder die Altäre der Kapelle befunden haben. Durch die Ausgestaltung und Beleuchtung des Brunnens messen die Besucher*innen der Ostnische besondere Bedeutung bei. Das Geländer zwischen Kunststoffboden und Wand, das eine praktische Funktion haben mag, erfüllt auch jene eines Platzhalters. Es markiert die zeitliche Distanz zwischen dem in schwarz gehaltenen, modernen Teil des Raumes und den historischen Überresten. Letztere wirken dadurch noch entfernter und unberührbarer, obwohl sie tatsächlich physisch nahe sind.

5.3.5 In der Ausstellung verwendete Texte

In der Virgilkapelle haben Besucher*innen die Möglichkeit, einen Audio-Guide in Form eines Tablets mit Kopfhörern in die Ausstellung mitzunehmen. So können sie sich sowohl Erklärungen und zusätzliche Informationen anhören, als auch am Bildschirm ergänzendes Material betrachten. Elf Nummern werden auf einem Plan der Kapelle angezeigt, der darauf hinweist, zu welcher Stelle des Raumes der Audio-Ausschnitt passt. Die Hörer*innen können selbstbestimmt damit umhergehen, vor- oder zurückspulen, vertiefende Inhalte auswählen und die Reihenfolge bestimmen, wobei ihnen letztere durch die Nummerierung nahegelegt wird. Die räumliche Nutzung und die Abfolge der zu betrachteten Elemente kann also auch hier von den Besucher*innen gesteuert werden, die vorgeschlagene Struktur ist allerdings aufgrund der teilweise aufbauenden Inhalte naheliegend.

Inhaltlich werden die baulichen Details erläutert sowie Informationen zu Geschichte und Nutzung des Sakralbaus preisgegeben. Dies geschieht unter den Überschriften *Die Pfeiler, Die Konsolen, Das Mauerwerk, Ausmalung, Zwischengeschoß, Der Brunnen, Restaurierung, Weiteres Zwischengeschoß* und *Bauwerk auf einen Blick*. Hinter Nummer 1 verbirgt sich eine Einführung und hinter Nummer 11 ein Ausblick auf die Inhalte des Ausstellungsraums. Zwei Vertiefungen zu den Themen *Wer war der Auftraggeber dieses aufwändigen Bauwerks?* und *Wann wurde der unterirdische Sakralraum umgestaltet?* können zusätzlich ausgewählt werden.

Ein wesentlicher Teil der Erläuterungen ist der Erklärung der in den unterschiedlichen Phasen entstandenen Bauteile und den damit verbundenen Techniken gewidmet. Besonders wertvoll ist hierfür die Kombination aus Audio-Guide, der das gleichzeitige Anhören und Betrachten des Raumes und der beschriebenen Stellen ermöglicht, und Bildschirm, auf dem Pläne und Skizzen des

Baus erstens sicherstellen, dass die entsprechenden Elemente von den Betrachter*innen auch entdeckt werden können, und zweitens, dass jene heute nicht mehr vorhandenen Bauteile, von denen in der Erzählung die Rede ist, graphisch ergänzt werden. Damit werden die Vorstellungsmöglichkeiten der Besucher*innen, wie sich die Kapelle im Laufe der Zeit gewandelt hat, deutlich verbessert.

Die Erläuterungen zu Geschichte und Nutzung des Sakralraums werden mit Abbildungen anderer zur gleichen Zeit entstandenen Bauten begleitet, mit denen die Virgilkapelle verglichen wurde, um gestalterische Maßnahmen zeitlich einzuordnen. Ein Beispiel hierfür ist die Abbildung der Fraterie des Zisterzienserklosters Heiligenkreuz, die ebenfalls weiß ausgemalt und mit roter Quaderlinierung, allerdings in einfacher Form, ausgestattet wurde. Betrachter*innen können sich das ursprüngliche Aussehen der Kapelle so besser vorstellen, bemerken durch den angestellten Vergleich aber auch, dass die wissenschaftliche Erforschung der Kapelle eng mit jener vergleichbarer Bauten verbunden ist, um zu Erkenntnissen zu gelangen.

Der in der Virgilkapelle angebotene Audio-Guide stellt keinen geschlossenen Inhalt dar, der parallel zur musealen Erzählung existiert, wenngleich einige Passagen, besonders jene zur Geschichte der Kapelle, die museal im Kapellenraum nicht dargestellt wird, dem also offensichtlich andere Quellen zugrunde liegen, den Charakter eines Hypertextes haben. Die Erklärungen der baulichen Elemente, die in Abbildungen durch Pfeile markiert und in Skizzen eingezeichnet sind, stellen überwiegend direkte Kommentare des in der musealen Inszenierung Sichtbaren dar. Deshalb ist die Erzählung des Audio-Guides insgesamt als Metatext einzuordnen. Neben der Informationsweitergabe werden in diesem Metatext aber auch Fragen aufgeworfen und die Grenzen der Erforschbarkeit aufgezeigt. Es wird deutlich gemacht, dass nicht alle Inhalte, die die Besucher*innen vielleicht interessieren, behandelt werden können, weil diese durch die aktuelle Quellenlage offen bleiben. Sätze wie der folgende werden von plötzlich einsetzender gregorianischer Chormusik begleitet, die etwas Mystisches ausstrahlt: „Es bleibt ein Rätsel, wozu dieser Sakralraum genutzt wurde. Es gibt keine baulichen Hinweise auf eine Treppe, über die man ihn auf einfache Weise hätte betreten können. Ein einfacher, hölzerner Einbau ist dennoch denkbar. Vieles deutet darauf hin, dass der Ort auch dazu bestimmt war, von außen wahrgenommen zu werden. Dazu dienten wohl die Fenster, durch die man vom Stephansfreithof aus hinabblicken konnte. Doch was konnte man in der unterirdischen Kapelle sehen? Darüber schweigen die uns erhaltenen Schriftquellen.“ Für die Zuhörerschaft wird hier der Eindruck eines Perspektivwechsels geschaffen. Während die Erklärungen zu Geschichte und Nutzung des Raums eine Perspektive nahe legen, die über das Wissen der am Bau und der zufälligen Entdeckung der Kapelle beteiligten Personen hinausgeht (Nullfokalisierung), durchbricht

das mit Musik hinterlegte Aufwerfen von Fragen diesen Anschein, indem sie die externe Fokalisierung der an der Aufbereitung beteiligten Wissenschaftler*innen deutlich macht, die nicht alle Geheimnisse der Kapelle lüften können.

Im Ausstellungsraum sind zahlreiche Texte auf den Bildschirmen zu lesen. Je Themenbereich können vier bis zehn Unterpunkte ausgewählt werden. Dahinter verbirgt sich ein mehrzeiliger, erklärender Text, beispielhaft sei hier folgender aus dem Bereich *Stadt und Herrschaft* erwähnt: „Der Besitz und die Verwaltung von Grund und Boden im Mittelalter unterschieden sich grundlegend von unseren modernen Verhältnissen. Auf Basis des Lehenswesens verliehen die Grundherren ihren Grund und Boden gegen Abgaben weiter. Sie übten auf ihren Gebieten auch Gerichtsbarkeit in leichten Fällen aus.“ Drückt man nun auf „Weitere Vertiefung“ werden abermals mehrere Unterpunkte geöffnet. Insgesamt können pro Bildschirm mehr als zwanzig verschiedene Texte abgerufen werden, teilweise weit mehr. Ähnliche Themen finden sich in den Bereichen *Virgilkapelle*, *Maria-Magdalena-Kapelle* und *Wien im Mittelalter*. Hier werden Bau- und Nutzungsgeschichte der beiden Sakralbauten aufbereitet, im Falle der Virgilkapelle überschneidend mit der Erzählung des Audio-Guides, sowie Texte zu Entstehung und Entwicklung der Stadt, vor allem in Bezug auf ihr städtebauliches Wachstum, dargeboten. Der Bereich *Religion und Bildung* verbindet die Sakralbauten mit ihrer religiösen Bedeutung und beinhaltet Texte über das alltägliche und das institutionelle, religiöse Leben im Mittelalter. Diese vier Wandabschnitte stehen, wie oben beschrieben auch in einem räumlichen Zusammenhang. Die letzten beiden, *Stadt und Herrschaft* sowie *Alltag und Umwelt*, die sich nebeneinander auf der kurzen, oberen Seite des Weges befinden, bieten Informationen zum sozialen Zusammenleben, den gesellschaftlichen Gruppen der Stadt und allerhand Themen des alltäglichen Lebens. So werden beispielsweise unter dem Punkt „ökologischer Fußabdruck“ die in einer mittelalterlichen Stadt benötigten Ressourcen vorgestellt, die aus entfernten Gegenden herbeigeschafft werden müssen sowie die Auswirkungen, die dieser Vorgang auf die bereitstellenden Regionen hatte.

Die Spanne der inhaltlichen Themen, die auf den Bildschirmen nachzulesen sind, ist sehr groß und kann hier nicht für alle Bereiche im Detail dargestellt werden, da dies einer eigenen Arbeit bedürfte. Die Texte sind von den ausgestellten Objekten losgelöst, allgemein gehaltene Erklärungen zu verschiedenen Themenbereichen mit Bezug auf das mittelalterliche Wien. Sie stehen als geschlossene Inhalte neben jenen, die durch die ausgestellten Überreste und die kleinen Bilder vermittelt werden, decken sich teilweise mit ihnen, kommentieren sie aber nicht und sind somit als Hypertexte einzustufen. Die Texte wurden aus einer außenstehenden Perspektive einer nicht in

Erscheinung tretenden Erzählerfigur heraus verfasst, die mehr weiß, als alle in der Geschichte handelnden Personen.

Während die Hypertexte in anderen Bereichen sehr allgemein gehalten sind, stehen jene im Bereich *Virgilkapelle* in direktem Zusammenhang mit dem Sakralbau. Unter den Unterpunkten *Baugeschichte* und *Virtueller Rundgang durch die Virgilkapelle* sind im wesentlichen die Inhalte des Audio-Guides nachzulesen sowie die dort zur Verfügung gestellten Bilder zu betrachten. Die Titel *Ausgrabung 1972/73* und *Restaurierung und Konservierung* gehen über die im Kapellenraum medial verfügbare Zusatzinformation hinaus. Hier werden jene Informationen zur Wiederentdeckung und Restaurierung preisgegeben, die in dieser Arbeit einleitend in Kapitel 5.1 behandelt werden. Die Texte werden von zahlreichen Fotografien, die die Ausgrabung dokumentieren, begleitet. Die Betrachter*innen sehen die unterschiedlichen Phasen der Freilegung, die teilweise mit Schutt angefüllten Teile der Kapelle, eine weitere Säule, die heute nicht mehr zu sehen ist, Ausschnitte aus der Grabungsdokumentation und Erhaltungs- und Umbauarbeiten.

Abgesehen von den Hypertexten, die von den Objekten losgelöst sind, beinhalten die Bildschirme noch eine Reihe von Metatexten: In einer eigenen Zeile am unteren Rand sind die in den Vitrinen befindlichen Objekte abgebildet. Hier können über die Beschriftung hinausgehende Informationen zu den Exponaten abgerufen werden. So wird im Abschnitt *Virgilkapelle* erklärt, wozu ein Epitaph diente, vermutet, Teile welcher Abbildungen die Wandmalereien darstellen, zeigt, dass es sich in einem Fall um mehrere Schichten von Malereien handelt und offen gelegt, dass der Rest eines barocken Kachelofens aus dem Material gewonnen wurde, mit dem der Sakralbau verschüttet war, genauso wie die Funde aus dem Jahr 1939, von deren zufälliger Entdeckung hier berichtet wird.

5.3.6 Veränderung der Erzählung durch die Texte

Bauliche Details und verschiedene Bauphasen werden ohne Begleitmaterial von den Besucher*innen vermutlich nur mit entsprechenden kunsthistorischen Vorkenntnissen wahrgenommen. Die bloße Betrachtung kann dennoch eine lohnende sein, vermittelt doch bereits die Aura der historischen Stätte bzw. ihre Fremdartigkeit im Vergleich zu ihrer räumlichen Umgebung, wie sich der Ort im Laufe der Zeit gewandelt hat. Für die detaillierte Betrachtung und die Erschließung der aus den Bauteilen gewinnbaren Erkenntnisse zu Bauphasen, Bautechnik und kunsthistorischer Einordnung sind die in der Meta-Erzählung zusätzlich angebotenen Informationen wichtig. Geschichte und Nutzung können ohnehin aus der reinen Betrachtung der Kapelle nicht erschlossen werden, da diese Erkenntnisse aus Quellen stammen, die hier nicht ausgestellt sind. Gleiches gilt für die Exponate im Ausstellungsraum. Will man sich nicht mit ihrer bloßen Wirkung

zufrieden geben, so ist man auf die zusätzlichen Informationen zu Entstehungsort und -zeit, Funktion und Umständen der Entdeckung angewiesen. Auf diese Weise wird letztlich im Bereich *Virgilkapelle* erst durch diese Metatexte klar, dass es sich bei den Überresten in den Vitrinen um bei der Ausgrabung der Kapelle gefundene Objekte handelt, die die Belegung, Verschüttung und unbeabsichtigte Wiederentdeckung des Sakralbaus dokumentieren.

Die Hypertexte auf den Bildschirmen gewährleisten parallel zur Darstellung durch die Exponate die Einbettung in zeitliche, regionale und gesellschaftliche Zusammenhänge. Das Textmaterial im Ausstellungsraum ist so umfangreich, dass kaum jemand alles durchlesen wird. Genauso ist auch die Anzahl der Exponate sehr hoch. Es ist anzunehmen, dass die meisten Besucher*innen hier Schwerpunkte setzen und es dadurch zu unterschiedlichen Wahrnehmungen und Erkenntnissen kommt. Stärker als die Texte rücken die Graphik des Baukomplexes und die Animation der Stadtentwicklung durch ihre Größe und Platzierung in den Blickpunkt der Betrachter*innen. Diese füllen jene Leerstellen auf, die das unvollständig erhaltene Gebäude hinterlässt bzw. die durch die Veränderung des städtischen Umfelds entstanden sind. Dem Zweck des Ausfüllens von Leerstellen dienen auch die auf dem Bildschirm des Audio-Guides zur Verfügung gestellten Abbildungen. Der Vorteil dieser Darstellungsart liegt darin, dass sie die Wirkung des Kapellenraums als Überrest nicht schmälert, gleichzeitig aber visuelle Anreize gesetzt werden, sich verschiedene Baustadien und Nutzungen vorzustellen. Jene Leerstellen, die durch die unvollständig erhaltenen Wandmalereien entstanden sind, werden etwa durch die bereits erwähnte Abbildung des Sakralraums des Zisterzienserklosters Heiligenkreuz, der ganz ähnlich ausgestaltet ist, wie es die Virgilkapelle wohl einmal war, ausgefüllt. Die Vervollständigung von Objekten geschieht mit Ausnahme des Brunnens also durch mediales Verfügbarmachen zusätzlicher visueller und sprachlicher Informationen. Auf die mediale Verfügbarkeit zusätzlicher Informationen setzt auch der Ausstellungsraum durch die Bildschirme. Besonders wertvoll sind hier die Abbildungen zu Ausgrabung und Restaurierung der Kapelle, die den Nachvollzug der Erkenntnisgewinnung ermöglichen und die Problematik der Erhaltung dieses Überrests vor Augen führen. Nicht gezeigt werden hingegen die im Audio-Guide erwähnten Urkunden und Messstiftungen, auf deren Grundlage die Nutzung der Kapelle teilweise nachvollzogen werden kann.

5.4 Die Ausstellung *Virgilkapelle* – Ein Museum des Mittelalters als historische Erzählung

Das Museum beruht auf der zufälligen Entdeckung der Kapelle und dem offensichtlichen Wunsch, diese der Nachwelt zugänglich zu machen und gleichzeitig in die Stadtplanung einzupassen. Da im Kapellenraum auf zusätzliche Objekte verzichtet wurde, ergibt sich der Anfang der Erzählung aus dem Bau heraus: Die Pfeiler sind das älteste heute noch sichtbare Element der Virgilkapelle. Das Ende kann als mit den letzten erhaltenen Überresten, den ursprünglich Balken tragenden Löchern in der Ostnische gesetzt gesehen werden oder aber mit den modernen, in schwarz gehaltenen, hinzugefügten Elementen. Letztere sowie der Blick durch die Glastüre explizieren jedenfalls die Retrospektive, aus der heraus erzählt wird.

Im Ausstellungsraum wurde die dargestellte Zeitspanne weiter gefasst: Die Animation, die wesentlich zur Einordnung des Bauwerks und der in Vitrinen ausgestellten Objekte beiträgt, fängt bereits mit den römischen Stadtmauern an und endet schließlich mit einer Luftaufnahme Wiens neueren Datums. Nach dem Motto „Der Historiker kennt das Ende und sucht sich den Anfang, der zu seinem Ende passt“ (Pandel, siehe Kapitel 2.2), wurden die römischen Stadtmauern hier vielleicht auch als Ausgangspunkt gewählt, da ihre Reste unter anderem in der Virgilkapelle verbaut wurden, wie die Erzählung des Audio-Guides berichtet und mit einer Fotografie eines römischen Grabsteins, der in der Stephanskirche verbaut wurde, unterstreicht. Inhaltlich legt der Ausstellungsraum den Schwerpunkt auf das 13. bis 16. Jahrhundert. Aus dieser Zeit stammt der überwiegende Teil der Exponate an Wänden und in Vitrinen, die allesamt beschriftet sind. Jene Objekte späteren Datums, die bei der Ausgrabung gefunden wurden, spannen schließlich einen Bogen in die heutige Zeit. Durch die den Objekten beigefügten Paratexte ist die chronologische Reihenfolge für die Betrachter*innen ersichtlich, auch wenn die Objekte selbst keineswegs chronologisch angeordnet sind. Der zeitliche Schwerpunkt liegt auf jener Zeit, die auch im Kapellenraum durch die unterschiedlichen Bauabschnitte gezeigt wird. Hier sorgt die Bauweise implizit für temporale Angaben, welche durch die Erklärung im Audio-Guide expliziert werden. Obwohl die Erzählung eine synthetische ist, die aus der Gegenwart heraus die Vergangenheit mehr und mehr aufschlüsselt, ist die natürliche Chronologie der dargestellten Ereignisse für die BetrachterInnen gut verständlich dargestellt.

Die erzählte Zeit entspricht in diesem Museum aber keineswegs der naturalen Zeit. Da sich der dargestellte Zeitraum über Jahrhunderte hinweg erstreckt, muss stark verdichtet erzählt werden. Dies gipfelt in den auf den Bildschirmen zur Verfügung stehenden Hypertexten, die keine

Ereignisse datieren, sondern nur mehr allgemein vom „Mittelalter“ sprechen, als hätte es sich um einen lang andauernden, gleich bleibenden Zustand gehandelt. In der Ausstellung werden folgende zeitliche Sequenzen gebildet, die völlig unterschiedlich gewichtet werden: Die Zeit, als Wien ein Römerlager war, und die Stadt im frühen Mittelalter werden als zwei separate Sequenzen in der Animation erwähnt. Die Überreste der Kapelle sowie der Großteil der zahlreichen Exponate stammen aus der Zeit zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhundert. Es ist davon auszugehen, dass auch die Hypertexte unter dem Schlagwort „Mittelalter“ von diesem Zeitraum sprechen. Hierzu passt auch der Titel des Museums „des Mittelalters“. Die Exponate des Bereichs *Virgilkapelle* reichen bis in das 20. Jahrhundert hinein, auch die Texte und Abbildungen auf dem Bildschirm, die über die Ausgrabung und die Restaurierung berichten, gehören zu dieser zeitlichen Sequenz. Exponate aus dem 21. Jahrhundert gibt es im Museum keine. Die Gegenwart wird durch die modernen, schwarzen Elemente und den Durchblick zur U-Bahn-Passage symbolisiert.

Im Kapellenraum ist die Erzählung auf der Objekt-Ebene auf die Entdeckung des Kapellenraums ausgerichtet. Der bauliche Überrest stellt das einzige Ausstellungsobjekt dar. Die externe Fokalisierung unterstreicht die Entdeckungs-Erzählung. Die der Meta-Erzählung zugrunde liegenden Quellen zur Nutzungsgeschichte, etwa Urkunden oder Messstiftungen, werden nicht gezeigt. Die Nutzung der Kapelle bleibt mangels Inneneinrichtung und ergänzender Exponate auf der Objekt-Ebene offen. Die Wahrhaftigkeit des zu betrachtenden Überrests gibt den Besucher*innen das Gefühl, die hier dargestellte Erzählung von Entdeckung, Baugeschichte und Nutzung der Kapelle als wahr annehmen zu können. Tatsächlich wird die Anschlussfähigkeit aber erst durch hinzugefügte Darstellungen und Erklärungen (teilweise) vermittelt, etwa durch die der Meta-Erzählung beigelegten Abbildungen anderer Bauwerke zur kunsthistorischen Einordnung, die Fotografien der Hyper-Erzählung zur Ausgrabung in den 1970er Jahren im Rahmen im Bereich *Virgilkapelle* oder die Verortung des Sakralbaus im Wiener Stadtbild. Jene Quellen zur Nutzungsgeschichte der Kapelle werden in der Meta-Erzählung erwähnt, aber nicht ausgestellt. Auf welche Quellen der überwiegende Teil der Hypertexte im Ausstellungsraum zurückgeht bleibt unklar.

Der Sinn der musealen Erzählung liegt darin, die Besucher*innen die Entdeckung eines durch seine Verschüttung einzigartig erhalten gebliebenen Ortes nachvollziehen zu lassen und dabei die Grenzen der Erkenntnisgewinnung der Archäologie und der Geschichtswissenschaft aufzuzeigen. Zu diesem Erzählzweck tragen vor allem die räumliche Gestaltung des Kapellenraums und die Meta-Erzählung des Audio-Guides bei. Durch die externe Fokalisierung der räumlichen Anlage und

des Textes wird die historische Stätte in einen Sinnzusammenhang mit der Gegenwart und der Zukunft gebracht.

Die Exponate im Ausstellungsraum wurden durch die sechs Paratexte strukturiert. Ob hier die Überschrift für die Auswahl der Objekte ausschlaggebend war oder zu den Ausstellungsstücken passend gewählt wurde, bleibt den Betrachter*innen im Verborgenen. Lediglich das Vitrinen-Ensemble im Bereich *Virgilkapelle* steht durch den Fundort der Exponate in einem inhaltlichen Zusammenhang. Die übrigen Ausstellungsobjekte könnten auch als lose sinnvoll verbundene Antiquitäten-Sammlung betrachtet werden, denn die Einbettung in ein größeres Narrativ gelingt aufgrund der schwer durchschaubaren Struktur, das weite inhaltliche Ausholen der Texte und die mangelhafte Interpretation der Exponate nur bedingt. Durch die erklärenden Meta-Texte auf den Bildschirmen werden die Exponate zwar zeitlich eingeordnet, teilweise ihre Funktion oder der Ort ihres Auffindens beschrieben, sie bleiben jedoch für sich alleine stehen. Die Vitrinen sind in diesem Fall nicht nur räumliche, sondern auch inhaltliche Abgrenzungen.

In einem sinnvollen Zusammenhang mit der Darstellung des Kapellenraums steht der Bereich *Virgilkapelle*, der Baugeschichte, Ausgrabung, Restaurierung, räumliche Einordnung und mit der Kapelle in Zusammenhang stehende Fundstücke präsentiert. Die Einbettung in größere räumliche Zusammenhänge, die Maria-Magdalena-Kapelle und den Stephansplatz, die Stadt Wien bis zu Mitteleuropa stellen eine weitreichende Kontextualisierung dar, die immer schemenhafter wird, je größer der geographische Raum. Von Europa sind schließlich noch drei Karten zu sehen. Sehr umfassend fällt die Kontextualisierung in Hinblick auf die sozialen, ökonomischen und politischen Verhältnisse zur Zeit der Erbauung und Nutzung der Virgilkapelle aus, ohne hier sehr in die Tiefe zu gehen. Um eine klare Sinnrichtung vorzugeben, wäre hier mehr Selektion notwendig gewesen. All diese Ausführungen betreffen auch die Exponate, die lediglich durch Paratexte in lose Sinnzusammenhänge gebracht wurden. Durch die hinzugefügten Meta-Texte wird zwar erläutert, um welche Art Objekt es sich handelt, ihre Bedeutsamkeit, für sich allein stehend und in Zusammenhang mit den anderen Exponaten, bleibt jedoch im Verborgenen. Sie werden nicht in ein Narrativ eingebettet. Welche bedeutungsvollen historischen Entwicklungen sie repräsentieren bleibt unklar, somit verbleiben sie eine Sammlung von Antiquitäten. Sie werden mangels kausaler Zusammenhänge nicht durch die Inszenierung zu einer Erzählung verwoben. Aus einem Nebeneinander vieler Fragmente müssen sich die Betrachter*innen im Ausstellungsraum selbst Zusammenhänge imaginieren. Statt einer Deutung finden sie hier eine Andeutung vor.

Das Museum Virgilkapelle gibt den Besucher*innen viel Raum für Imagination: Im Kapellenraum müssen sich die Betrachter*innen die Einrichtung und Nutzung selbst vorstellen, da hier nichts

angedeutet oder ausgestaltet wird, was in der Meta-Erzählung damit begründet wird, dass darüber schlicht keine Informationen gefunden, sondern nur Vermutungen aufgestellt wurden. Die Unvollständigkeit des Baus in Form von unvollständig erbauten Elementen wie den Pfeilern, die nur bis zur Hälfte des Raumes gehen oder den Gerüstlöchern für ein Zwischengeschoß, das nicht mehr existiert, regen zur Imagination der unterschiedlichen Arten des Aussehens der Kapelle an. Deren Wände wurden nicht in der Art der besser erhaltenen Abschnitte verputzt, sondern Leerstellen wurden als solche belassen. Die Meta-Erzählung bietet hierfür durch die zusätzlichen Abbildungen Vorstellungsmöglichkeiten an bzw. leitet die Betrachter*innen zu historisch begründeten Vorstellungen an. Der Platzhalter in Form der Vervollständigung des Brunnens führt zu einer Akzentuierung, die die Betrachter*innen der Ostnische besondere Bedeutung beimessen lässt, ohne den ausgegrabenen Überrest zu verändern. Der bei der Ausgrabung vorgefundene Zustand der Kapelle kann durch die Abgrenzung der in schwarz gehaltenen modernen Elemente vorgestellt werden.

In der Ausstellung stehen originale Exponate im Vordergrund, allen voran die Kapelle selbst, ergänzt durch Graphiken und Texte zur Kontextualisierung und einer sinnstiftenden Meta-Erzählung. Trotz der Wahrhaftigkeit der ausgestellten Elemente stellt die Erzählung, wie jede historische, eine Fiktion dar: Die einzelnen Objekte sind aus dem Zusammenhang gerissen. Dies wird durch die nebeneinander gereihten Vitrinen im Ausstellungsraum besonders deutlich. Aber auch die Kapelle selbst steht nicht (mehr) in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der Umgebung, wie die offene, schwarz hinterlegte Decke verdeutlicht. All diese aus dem Zusammenhang gerissenen Objekte werden nun zu einer Erzählung (oder teilweise mangels Kausalzusammenhängen auch zu einer Aneinanderreihung) zusammengefügt und unterliegen dabei der Fiktion der Reduktion, denn ihr ursprünglicher Kontext kann nicht betrachtet werden. Dabei werden auch Objekte in Verbindung gebracht, die ursprünglich zu völlig verschiedenen Zeiten und Zwecken verwendet wurden, beispielsweise im Bereich *Stadt und Herrschaft* eine Replike des Stadtsiegels aus dem 13. Jht und eine Granate aus dem 15. bis 16. Jht. (Fiktion der Integrität). Die maßgeblich durch Reduktion bedingte Fiktion der Folgerichtigkeit entsteht im Ausstellungsraum hingegen nur bedingt, da die breite inhaltliche Auswahl die Ordnung und Struktur der Exponate unübersichtlich macht.

Die Darstellungsform der einzelnen, überwiegend in Vitrinen angeordneten Exponate, die Nullfokalisierung durch die vorgegebene Aufbereitung und die Hypertexte, wie sie im Ausstellungsraum zu finden sind, entsprechen dem klassischen Museumstyp, der den Besucher*innen vertraut ist. Wie die schriftliche historische Erzählung arbeitet hier auch die

museale mit vertrauter „Sprache“ bzw. vertrauten Strukturen. Es entsteht die Fiktion der Intimität, die zugleich mit der Fiktion der formalen Repräsentation verbunden ist, denn diese vertrauten Strukturen spiegeln nicht die vergangene Epoche, sondern unsere eigene Zeit wider. Im Kapellenraum entspricht dies der Beleuchtung durch Scheinwerfer und der modernen räumlichen Elemente wie Geländer oder Wendeltreppe. Die Kapelle selbst bleibt als Raum einnehmender Überrest Teil einer fremden, vergangenen Welt, die durch das Geländer von den modernen Elementen getrennt wurde, was den zeitlichen Abstand offensichtlich macht. Die historische Stätte ist tatsächlich präsent – ihre Präsenz ist keine Fiktion – sie kann betreten und berührt werden. Die Ausstellung legt zudem offen, dass sie nicht in der gleichen Art wie zu irgendeiner Zeit in der Vergangenheit erhalten, sondern das Produkt einer bewussten Restauration und Inszenierung für Zeitgenoss*innen ist.

6. Erlebnis Burgbau Friesach

6.1 Erlebnis Burgbau Friesach - ein archäologisches Experiment

Die Stadt Friesach liegt im Norden Kärntens und ist aufgrund ihrer zahlreichen auf dichtem Raum erhaltenen Bauwerke, die auf das Mittelalter zurückgehen, ein Anziehungspunkt für Touristen. 860 wurde ein Hof zu Friesach erstmals als Besitz der Stadt Salzburg urkundlich erwähnt. Mit Unterbrechungen blieb dieses Besitzverhältnis bis 1803 aufrecht. Unweit der Salzburger Güter entstand durch kaiserliche Privilegien der Markt Friesach, der schließlich in den Besitz der Gurker Bischöfe kam. So entstand ein Doppelmarkt: je eine Hälfte war dem Erzbischof von Salzburg und eine dem Bischof von Gurk unterstellt. Am Petersberg, einem Hügel über der Stadt, wurde die erzbischöfliche Burg errichtet, das Gurker Pendant könnte am daneben gelegenen Virgilienberg gestanden sein. Die kaiserlichen Privilegien Gurks, Marktrecht, Mautrecht und Münzrecht, wurden auf Friesach übertragen und das ertragreichste Silberbergwerk gehörte ebenfalls den Gurker Bischöfen. Diese verlagerten ihren Herrschaftssitz im Laufe des 12. Jahrhunderts nach Straßburg in Kärnten. Die Salzburger Erzbischöfe verdrängten sie aus Friesach und machten den Ort zur wichtigsten Nebenresidenz und zum Verwaltungssitz ihrer Besitztümer südlich der Alpen. Die Silbermünze, der „Friesacher Pfennig“, wurde zu einer wichtigen Einkunftsquelle für die Salzburger Erzbischöfe und die Burg am Petersberg großzügig ausgebaut.²¹¹ Die Bezeichnung der Einwohner Friesachs wandelte sich im Laufe des 12. Jahrhunderts von „forenses cives“

211 Wilhelm *Wadl*, Friesach und Salzburg, In: 800 Jahre Stadt Friesach, Johannes *Grabmayer* (Hg.) (Klagenfurt 2015) 58–62.

(Marktbürger) in „cives“ (Bürger). Die erstmalige urkundliche Erwähnung als Stadt erfolgte im Jahr 1215.²¹² Ab dem 14. Jahrhundert zogen sich die Erzbischöfe, die bis dahin regelmäßig selbst anwesend waren, nach Salzburg zurück. Die Verwaltung Friesachs oblag nun den Bischöfen von Lavant in der Funktion des Vizedoms, die militärische Verteidigung den Burggrafen von Friesach.²¹³

Neben dem Ausbau der erzbischöflichen Petersburg gehen auch andere bedeutende Bauten der Stadt auf das 12. und 13. Jahrhundert zurück: Ende des 12. Jahrhunderts wurde das Kollegiatstift St. Bartlmä gegründet und mit einer romanischen Basilika ausgestattet.²¹⁴ Die heute barockartig überbaute Deutschordenskirche wurde auf den Fundamenten der romanischen Blasiuskirche errichtet.²¹⁵ Besonders der Salzburger Erzbischof Eberhard II., seine Amtszeit dauerte von 1200 bis 1246, war in Friesach präsent und ließ am Petersberg einen neuen Palas errichten, den zuvor errichteten Kapellen- und Wohnturm mit Fresken ausstatten und eine Residenz innerhalb der Stadt erbauen. In diesem Fürstenhof ist das heutige Rathaus beheimatet.²¹⁶ In den 1230er Jahren begründete er ein zweites Ordenskapitel, das nach dem Salzburger Heiligen Virgil benannt wurde.²¹⁷ Schließlich ließen sich auch Dominikaner in Friesach nieder, die ab 1265 einen Sakralbau errichten ließen, der zu den ersten gotischen Bauten innerhalb Österreichs zählt.²¹⁸ Diese Dominikanerkirche kann auch heute noch bewundert werden, wohingegen die Gebäude des Kapitels am Virgilienberg verfielen. Die Virgilkirche thront nun als Ruine über der Stadt. Zentral gelegen befindet sich die gotische Heiligenblutkirche des Klosters im Sack, das mit einer Unterbrechung der Nutzung durch Dominikaner, von Zisterzienserinnen bewirtschaftet wurde. Einer Erzählung nach flüchteten diese vor Angreifern in die Schutzanlage der Stadt und wurden sodann vom Turm in den Abgrund geworfen, woher sich der Name Rotturm – rot wie ihr Blut – ableitet.²¹⁹ Dieser ist heute noch gut sichtbar erhalten, genauso wie der Wohnturm der Anlage am Petersberg. Teile der mittelalterlichen Stadtmauer und ein mit Wasser gefüllter Graben umgeben nach wie vor den Ortskern Friesachs.

Das Freilichtmuseum *Erlebnis Burgbau Friesach* befindet sich am Rande der Stadt neben der Deutschordenskirche und dem angeschlossenen Hospital. Hier soll in etwa vierzig Jahren eine neue Burganlage erbaut werden. Der momentane Plan sieht einen aus Bruchsteinen errichteten, romanischen Wohnturm am höchsten Punkt eines Hügels vor, umgeben von Ringmauern und

212 Ebd., 63.

213 Ebd., 62.

214 Wilhelm Deuer, (Erz-) Bischöfe, Kanoniker, Vizedome. Elitäre Auftraggeber in der mittelalterlichen „Nebenresidenz“ Friesach, In: 800 Jahre Stadt Friesach, Johannes Grabmayer (Hg.) (Hg.) (Klagenfurt 2015) 143–147.

215 Ebd., 137.

216 Ebd., 149.

217 Ebd., 152.

218 Ebd., 153.

219 Philipp J. Jernej, Friesach und seine Klöster - Ein Überblick, In: 800 Jahre Stadt Friesach, Johannes Grabmayer (Hg.) (Klagenfurt 2015) 268–270.

Ecktürmen. Dazu sollen ein gotisches Wohnhaus, eine spätgotische Kapelle, ein Burggarten sowie Stallgebäude errichtet werden.²²⁰

Die Herausforderung besteht in der Verwendung alter Techniken, die aus erhaltenen bildlichen Quellen erschlossen werden. Dabei besteht der Anspruch möglichst großer Authentizität. Zu diesem Zweck gibt es eine Kooperation mit der Universität Klagenfurt. Ziel des Burgbaus ist es genauso, den Tourismus, der auf die Besichtigung des alten Stadtzentrums und die erhaltenen Burganlagen ausgerichtet ist, stärker zu beleben. Positiv sind in dieser strukturschwachen Region auch die entstandenen Arbeitsplätze: Langzeitarbeitslose Handwerker*innen können hier durch geförderte Stellen wieder in das Arbeitsleben integriert werden.²²¹

Auf der Homepage zum Burgbau²²² werden neben der Präsentation von Idee und Plänen unter anderem auch die Förderer, Kooperationspartner und Sponsoren gewürdigt, Bilder der Baustelle gezeigt sowie ein *Calendarium* zur Verfügung gestellt, auf dem aktuelle Entwicklungen und Ereignisse mitverfolgt werden können.²²³ In einem dort zur Verfügung gestellten Dokument wird zudem eine fiktive Rahmenhandlung präsentiert.²²⁴ Demnach ließ Reinbert, ein unehelicher Sohn des Grafen Siegfried III. von Lebenau und enger Vertrauter des bereits genannten Erzbischofs Eberhard II. von Salzburg, die Burg, deren Bau hier im Museum mitverfolgt werden kann, ab dem Jahr 1200 errichten und nannte sie in Hinblick auf seine Herkunft *Siegfriedstein*. Durch diese Erzählung soll der Bau der fiktiven historischen Stätte in die Geschichte Friesachs eingebettet und als Ministerialburg definiert werden.

Das Museum *Erlebnis Burgbau Friesach* stellt eine museale Sonderform dar, in der eine vergangene Welt wieder erschaffen werden soll. Damit ist es eine Form von *Geschichtstheater*. Das Wieder-Aufführen von Geschichte in der Gegenwart wird in unserer Gesellschaft auf vielfältige Weise praktiziert. Es geht um die „imaginierte Anwesenheit in Anderzeiten und Anderweltlichkeit, die als Erlebniswelt konstruiert wird. [...] Historisierte Teile von Themenparks, die beliebten „Mittelalter“-Märkte und Stadtfeste, Stadtführungen durch Nachtwächter und Figurendarsteller in mehr oder weniger historischer Gewandung, die *Cons* des *Live Action Role Play*-Hobbys, sogar der periodisch auftretende Retrochic in der Mode gehören mit zur Bandbreite der Erscheinungsformen.“²²⁵ Wolfgang Hochbruck beschreibt in „Geschichtstheater – Formen der

220 *Burg Friesach Errichtungs-GmbH*, Erlebnis Burgbau Friesach, online unter <<https://burgbau.at/>>, (19.11.2019).

221 Verena Demel, Protokoll 1. Führung Erlebnis Burgbau Friesach, 31.05.2019.

222 *Burg Friesach Errichtungs-GmbH*, Erlebnis Burgbau Friesach.

223 Ebd.

224 *Burg Friesach Errichtungs-GmbH*, Burg Siegfriedstein in Friesach. Eine virtuelle Vorgeschichte, online unter <<https://burgbau.at/burgbaufrie/wp-content/uploads/2013/08/Burg-Siegfriedstein-in-Friesach.pdf>>, (19.11.2019).

225 Hochbruck, *Geschichtstheater*, 8.

„Living History“ verschiedene Arten historischer Wieder-Aufführungen. Er wählt diesen Begriff des *Geschichtstheaters*, weil er nicht suggeriert, die Vergangenheit tatsächlich wieder auferstehen lassen zu können.²²⁶ „Geschichte“ wird in diesen Inszenierungen kommodifiziert und aus einer Reihe von Möglichkeiten als Unterhaltungsstoff und Identitätsangebot ausgewählt. Dahinter steht häufig die Vermutung, in der imaginierten Vergangenheit seien die Verhältnisse überschaubarer, das Leben im thoreau’schen Sinne ‚einfacher‘ und die ökopolitische Lebenssituation sauberer gewesen. Mit derselben Vermutung reisen Besucher in Freilichtmuseen, von denen viele ebenfalls mit *Live-Interpretationen* belebt sind, die historische Lebenswirklichkeit simulieren.“²²⁷ Die Subkategorien des *Geschichtstheaters* lassen sich nur schwer exakt voneinander trennen. Populäre Begriffe sind etwa *Re-Enactment* und *Living History*. *Re-Enactment* bezieht sich auf das Nachstellen konkreter historischer Szenen, etwa Schlachten, während *Living History* historische Lebensweisen reinszeniert. Die Grenzen sind allerdings nicht trennscharf und die (Selbst-)Einordnung der am *Geschichtstheater* Beteiligten in diese beiden Kategorien somit schwierig.²²⁸

Eine Form des *Geschichtstheaters* ist Hochbruck zufolge auch die *experimentelle Archäologie*, die aus dem Bestreben der Fachwissenschaft hervorgeht, Herstellung, Funktion und Gebrauch gefundener Gegenstände nachzuvollziehen. Die Erkenntnisse werden aus konkreten Handlungen bezogen, was die Zuordnung zum *Geschichtstheater* legitimiert. Diese Handlungen müssen nicht auf historische Personen oder Ereignisse Bezug nehmen, es kann sich um einen rein technischen Nachvollzug handeln.²²⁹ Als *Living History Interpretation* bezeichnet Hochbruck die museumspädagogische Praxis der Darstellung historischer Verhältnisse und Fertigkeiten in authentischen Kostümen, wie dies in Freilichtmuseen oft der Fall ist. Besonders häufig sind dies Vorführungen alter Handwerkstechniken von Personen, die diese in vergangener Zeit noch praktiziert oder, teils in eigenen Ausbildungsstätten, wieder erlernt haben.²³⁰

In der Ausstellung *Erlebnis Burgbau Friesach* wird das *archäologische Experiment*, der Nachvollzug alter Handwerkstechnik, mit *Living History Interpretation* verbunden. Über die reine Handwerkstechnik hinaus wird eine mittelalterliche Welt ausgestaltet und somit eine alternative Realität dargeboten, in der Handwerker*innen ihre Kunst in historischer Gewandung vorführen. Die *Living History Interpretation* ist dabei dem *archäologischen Experiment* untergeordnet: Die vorgeführten Handlungen und die räumliche Gestaltung stehen in Zusammenhang mit dem Fokus des Experiments, dem Bau der Burg aus technischer Perspektive.

226 Ebd., 11.

227 Ebd., 8.

228 Ebd., 33f.

229 Ebd., 37f.

230 Ebd., 42–44.

6.2 Beschreibung der Ausstellung

Im Museum Erlebnis Burgbau Friesach kann die Entstehung eines Bauwerks mitverfolgt werden. Als Ausstellungsobjekte dienen neben dem Endprodukt, der Burg, die zum Bau notwendigen Werkzeuge und Materialien, welche aufgrund der aktuellen Erfordernisse variieren können. Dadurch verändert sich die Ausstellung laufend und jede Besichtigung stellt eine Momentaufnahme dar. Die nachfolgende Beschreibung bezieht sich auf den Stand der Baustelle im Juni 2019.

Vor dem Burgbaugelände befinden sich ein modernes Kassa-Gebäude, ein Getränkeshop und ein großer Kinderspielplatz. Am Spielplatz entlang führt ein Feldweg in Richtung Burgbaugelände, an dessen linkem Rand Plakatwände angebracht sind, die während dem Gang zur eigentlichen Ausstellung oder auch einfach nur von Besucher*innen des Spielplatzes betrachtet werden können.

Auf diesen 28 Plakaten wird das Museum vorgestellt. Dieser frei zugängliche Museumsbereich ist zugleich der einzige, in dem schriftliche Texte und Abbildungen präsentiert werden. Das erste Plakat stellt das Museum als soziales Arbeitsprojekt vor. Anschließend können die Besucher*innen auf einer Skizze das geplante Ausmaß der zu erbauenden Burg betrachten sowie die Platzierung der dafür nötigen Werkstätten im Gelände. Da die Abbildung nicht exakt dem entspricht, was in der Ausstellung tatsächlich zu sehen ist, handelt es sich vermutlich um einen inzwischen überholten Plan. Die ungefähr geplante Größe der Burg lässt sich hier allerdings erahnen. Nach dieser kurzen Einführung folgt die Vorstellung einzelner Stationen des Museums: Schmiede, Sägeplatz, Wasserversorgung, Behauplatz, Zimmermann, Steinmetz, Mörtelmischplatz, Maurer und Flechtwerkstatt. Dafür wurde jeweils auf ein Plakat eine große Zeichnung gedruckt, die Menschen bei der entsprechenden Tätigkeit zeigt, deren Quelle allerdings nicht genannt wird. Auf jeweils einem zweiten Plakat folgt ein mehrzeiliger Text in verschiedenen Sprachen, der die Tätigkeit und die verwendeten Werkzeuge kurz beschreibt. Daran schließt dann noch eine Fotografie der entsprechenden Station der Ausstellung an.

Entlang einer Weide führt der Feldweg nun weiter bis zu einer Steinmauer mit einem Holztor. Dieses markiert den eigentlichen Eingang zur Ausstellung. Ab hier können Besucher*innen nur mehr mit Führung das Gelände betreten. Der Ausstellungsbereich wird von den Museumsvermittler*innen „authentische Zone“ genannt, der Bereich davor „nicht-authentische Zone“. Auf Holztafeln sind folgende Aufschriften geritzt: „Baustelle ESF Projekt Arbeit am Bau“, „Eintritt nur mit Führung“ und „Betreten der Baustelle verboten“. In die Steinmauer sind zwei Messsteine sowie die Aufschrift „Siegfriedstein“ eingearbeitet. Blickt man nun vom Ausstellungsgelände über die Mauer hinaus, so sieht man vor allem die angrenzenden Tierweiden

und den Wald, was die Imagination einer mittelalterlichen Umgebung begünstigt. Hinter dem Tor lagern Baumstämme, dahinter folgt ein Platz, der von mehreren Steinhäufen gesäumt wird. Hier befindet sich ein Holzkran sowie einige hölzerne Tische, die sichtlich als Arbeitsplätze dienen. Einige stehen unter freiem Himmel, einige in einer halboffenen, schattenspendenden Hütte. Werkzeuge aus Holz und Metall zum Bearbeiten der Steine liegen verstreut herum.

Die Steinmetz-Station befindet sich am Rande der Talebene. Auf der anderen Seite des Weges und bereits am Hang liegt das Sägewerk, das offensichtlich selbst Baustelle ist. Es ist von unten durch eine Steinmauer befestigt. Auf dem Holzboden lehnt eine Rahmensäge. Der obere Teil des Baus stellt ein unvollständiges Gerüst aus frischem Holz dar.

Auf verschiedenen Wegen, die breit genug sind, dass ein Fuhrwerk verkehren kann, gelangen die Besucher*innen zu einem Plateau, das in der Höhe der oberen Ebene des Sägewerks entspricht. Hier eröffnet sich den Betrachter*innen der Blick auf mehrere Hütten, die Dorf-artig zusammenstehen. Hinter dem Sägewerk befinden sich, einander gegenüberstehend, zwei Schmieden. Die größere ist aufwändiger und stabiler gebaut mit ihren halbhoher Steinmauern und einer Wand aus Holzstämmen auf der Rückseite. Das flache Dach ist mit Holzschindeln gedeckt, die zum Teil genagelt, zum Teil mit Steinen befestigt sind. In der Hütte befinden sich zwei gemauerte Esse und mehrere Tische, teils gezimmert, teils einfache Baumstümpfe. Auf den Tischen liegt allerhand Werkzeug, vor allem Meißel. Ganz vorne auf einem Brett kann man geschmiedete Schauobjekte betrachten: Pferde- und Ochsenhufeisen, Nägel, Zangen, Schaufeln und weiteres Arbeitsmaterial. Pferde- und Wagenzubehör deuten an, dass die Schmiede wichtig für die Ausstattung der Fuhrwerke und der Arbeitstiere ist.

Die kleine Schmiede gegenüber ist zur Gänze aus Holz gefertigt. Auf dem Schaubrett davor liegen ein Schlageisen und ein Feuerstein, zahlreiche Nägel, Essbesteck, Hufeisen und Meißel. Der Arbeitsprozess des Schmiedens – das Erwärmen des Eisens in der Esse, das Zurechtformen auf dem Eisentisch und das anschließende Abkühlen in einem mit Wasser gefüllten Baumstumpf – kann hier auf kleinem Raum und aus nächster Nähe mitverfolgt werden, da alles gut einsehbar ist.

Mit etwas Abstand zum Sägewerk und zu den Schmieden steht die große Zimmerei mit dem angrenzenden Behauplatz, auf dem Baumstämme zur Verarbeitung bereit liegen. Das Gebäude ist zweistöckig, hat ein steiles genageltes Schindeldach und ein massives Holzgerüst, halbhohe Mauern und eine Rückwand aus Holz wie die Schmiede. Der Boden ist aus langen Holzdielen gefertigt. Hier sind zahlreiche Werkzeuge, etwa einige Hobel und Bohrer, ausgestellt.



Abbildung 5: Die zweite Ebene: links das Sägewerk, mittig die beiden Schmieden, rechts im Hintergrund die Zimmerei mit angrenzendem Behaupplatz. Links unterhalb des Sägewerks befindet sich die untere Steinmetz-Station, am rechten Rand der Fotografie beginnt der in Serpentina angelegte Anstieg zur Burg.

Hinter der Zimmerei beginnt nun der steile Anstieg zur Burg. Hier fällt die Wasserleitung auf, die aus ausgehöhlten Baumstämmen besteht. In langgezogenen Kurven verläuft sie den Burghügel hinunter und verzweigt so, dass alle Hütten mit Wasser versorgt werden können.

In einigen Serpentina schlängelt sich der erdige Weg den Berg hinauf. Seine Beschaffenheit hängt vom Niederschlag ab. Bei Regen kann es hier unangenehm sumpfig werden. Neben den Schuhabdrücken der Fußgänger*innen sieht man auch zahlreiche Fahrriellen von Fuhrwerken. Auf beiden Seiten ist der Weg mit Holzstämmen und teilweise auch niedrigen Steinmauern befestigt. Es wurden auch Holz- und Steinrinnen errichtet, auf denen das Regenwasser kontrolliert zu Tal fließen kann. Neben dem Weg ist eine teilweise bewachsene Felswand, auf der es sichtlich auch bereits zu Hangrutschungen kam. Für ältere oder in der Mobilität eingeschränkte Personen ist es anstrengend, den Weg zurückzulegen. Nach etwa der Hälfte der Serpentina können die Besucher*innen schließlich den halbfertigen Turm erblicken.

Am oberen Ende, auf der dritten Ebene, steht die zweite Steinmetzhütte: Ein halb offener Lehm- bau mit drei abgetrennten Arbeitsbereichen. Auf dem Vorplatz liegen die zu verarbeitenden Steine, welche durch die Vorbereitung bei der ersten Steinmetz-Station bereits kleiner sind als jene im Eingangsbereich der Ausstellung. Auf den Tischen liegen Meißel und Höhenmaße aus Holz. An den

Säulen des Gebäudes hängen Steintafeln mit verschiedenen Motiven. Für die Betrachter*innen gut sichtbar an der Vorderseite sind Tafeln mit Steinmetzzeichen angebracht.

Ein kurzes Stück weiter steht auf einer Wiese ein Brotbackofen. Daneben wurde ein Sitzkreis aus Holzstämmen errichtet. Auf dem großen steinernen Tisch in der Mitte steht an Stelle von Lebensmitteln allerdings ein hölzernes Modell der Burg.



Abbildung 6: Modell der Burg Siegfriedstein. Bislang wird am auf dem höchsten Punkt befindlichen Wohnturm gearbeitet (Ebene 4). Später sollen die Burgmauern, Wehrtürme, der Palas und eine Kapelle auf Ebene 3 des Ausstellungsgeländes hinzukommen.

Nun wird der Turmhügel umrundet, bis man schließlich auf der anderen Seite des Hügel auf die vierte Ebene hinauf steigt. Auf dem Weg dahin passieren die Besucher*innen eine aus Zweigen geflochtene Hütte mit Schindeldach, die Korbflechterei. Am Turmhügel angekommen sehen sie den überdachten Mischplatz, der mehrere Fässer beherbergt und mit einem Seil abgesperrt ist, damit niemand zu nahe an die giftigen Baumaterialien herantritt.

Am höchsten Punkt des Geländes thront der einige Meter hohe, halbfertige Turm. Oben wird er von einem Holzgerüst umrahmt, das in die Mauer eingearbeitet ist und von dem aus die Maurertätigkeiten ausgeführt werden. Über eine Holzterasse können die Maurer*innen hinauf gelangen, nicht aber die Besucher*innen. Zwei Holzkräne stehen oben einander gegenüber. Ihre Seile hängen auf den Erdboden herab. Einige Meter unter dem Gerüst befinden sich eingemauerte, abgeschnittene Holzbalken, die auf die frühere Lage des Gerüsts hinweisen, als der Turm noch weniger hoch war. Die Fenster des Turms sind sehr schmal und er hat noch keinen Eingang. Zukünftig wird dieser in ein höheres Geschoß hineinführen.



Abbildung 7: Der Wohnturm mit Baugerüst und Kränen. Im Vordergrund rechts: Die Wasserleitung führt über die Stützen in gleichmäßigem Gefälle zu Tal.

Auf der anderen Seite des Burghügels führt nun der Weg wieder in Serpentina bergab zurück auf die dritte Ebene, auf der sich die Steinmetzhütte und der Brotbackofen befinden. Hier wird der Blick auf das Ausmaß der Wasserleitungen frei. Eine Holzrinne kommt aus dem gegenüber liegenden Wald heraus und verzweigt alsbald. Um das Gefälle gleichmäßig zu halten, werden manche Rinnen mit Stützkonstruktionen, die auch zur Säuberung und Reparatur der Leitung dienen, über das Plateau hinweg geleitet. An einer Stelle etwa tropft es von oben aus der Rinne heraus.

Vorbei an einem einfachen Holzunterstand, in dem die Ringanker lagern, welche ins Mauerwerk eingebaut werden, und einer Lehmhütte nebst einer bewässerten Löschkalkgrube gelangen die Betrachter*innen schließlich zum Kalkbrandofen, in den die Besucher*innen durch einen kleinen Eingang vorne und durch eine runde Ausnehmung in der Decke blicken können. Von hier aus führt ein schmaler, steiler Waldweg zurück zum Spielplatz und zum Kassenhaus. Auf dem Weg wird der Blick auf die Ruine der Kirche am Virgilienberg und den Rotturm, der einst zur Befestigungsanlage der Stadt gehörte, sowie einen Teil Friesachs mit der Deutschordenskirche frei. Am unteren Ende des Weges verlässt man durch eine Holztüre das Burgbaustellengelände und betritt wieder die nicht-authentische Zone.



Abbildung 8: Die Anlage aus der Vogelperspektive zu einem Zeitpunkt, als noch weniger Bäume gefällt waren. Links die Zimmerei und die große Schmiede, oberhalb der Serpentina die Steinmetzhütte, das Lager für die Ringanker, die Lehmhütte mit Löschbrandgrube und der Kalkbrandofen. An der höchsten Stelle befindet sich der viereckige Turm.

Neben diesen baulichen Objekten gibt es in der Ausstellung auch ein mobiles Objekt, das Pferdefuhrwerk mit Auflaufbremse. Es verkehrt je nach tatsächlichem Bedarf auf der Baustelle. Die Besucher*innen haben demnach keine Garantie, es während ihres Rundgangs zu sehen.

Genauso ändern sich die Positionen der einzelnen Werkstücke und Materialien, je nachdem, wo sie gebraucht werden. Jede Betrachtung der Ausstellung ist eine einmalige. Die hier tätigen Arbeiter*innen sind keine Darsteller*innen, die ein festes Schau-Programm immer wieder darbieten, sondern echte Handwerker*innen, die tatsächlich jene Tätigkeiten ausführen, die soeben auf der Baustelle von Nöten sind. Auch sind gemäß heutigen Arbeitsgesetzen nicht alle während der gesamten Öffnungszeiten des Museums, nämlich sieben Tage in der Woche, anwesend. Die Betrachter*innen können also im Rahmen ihres Rundgangs nur jene Vorgänge sehen, an denen soeben gearbeitet wird. Genauso ändern auch die einzelnen Werkstücke bis hin zur Burganlage selbst ihr Stadium. Dadurch ist jede Besichtigung individuell.

Während der Durchführung der Analyse wurde der Brandkalkofen für einen Brandvorgang vorbereitet. Dies dauerte mehrere Tage. Zwei Arbeiter*innen begleiteten das Pferdefuhrwerk, welches mit Steinen beladen war, bergauf und bergab. Alle paar Meter blieb das Pferd stehen, um wieder Kräfte zu sammeln. Die Bewältigung des steilen Hanges war für Mensch und Tier sichtlich

anstrengend. Beim Brandkalkofen angelangt, mussten die Steine abgeladen und von weiteren Arbeiter*innen sorgfältig in den Ofen geschlichtet werden.

In den einzelnen Handwerkshütten wurden ebenfalls verschiedene Tätigkeiten ausgeführt, wie die Zerkleinerung der Kalksteine am unteren Steinmetzplatz, ihre Bearbeitung zur richtigen Form in der oberen Steinmetzhütte, die Herstellung von Nägeln und Meißeln in der Feldschmiede und das Behauen von Baumstämmen zu Balken, welche zuvor mit der Rötelschnur markiert wurden, auf dem dafür vorgesehenen Platz. Die Zimmerer schlifften Holznägel und errichteten neben ihrem Haus eine neue Wasserstelle in Form eines von der Rinne gespeisten Troges. Die große Schmiede war fallweise besetzt, und es wurden hier ebenfalls Nägel und Meißel bearbeitet. Außer Betrieb war das Sägewerk, auch an seinem Aufbau wurde nicht gearbeitet. Ebenso war der Backofen nicht angeheizt, die Korbflechtereie, der Mörtelmischplatz und das Baugerüst am Turm waren unbesetzt. In den Sommermonaten befinden sich freilaufende Ziegen auf dem Gelände, die das Gras abfressen. Diese hielten sich zu diesem Zeitpunkt noch auf den Weideflächen vor dem Gelände auf.

Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei den auf der Baustelle Tätigen nicht um Darsteller*innen. Dennoch prägt ihr Handeln, aber auch ihre Erscheinung und ihr Auftreten, wesentlich den Eindruck der Besucher*innen. Unter den Arbeiter*innen sind beide Geschlechter vertreten, die Männer überwiegen jedoch deutlich. Sie tragen authentisch wirkende Leinengewänder. Jene Arbeiter, die am Behauplatz tätig sind, haben Beinschützer aus Holz umgebunden. Arbeitsschuhe mit Stahlkappen, Handschuhe und Schutzbrillen entsprechen unseren heutigen Standards und stechen deshalb optisch heraus. Die Besucher*innen haben nicht nur die Möglichkeit, die verschiedenen Tätigkeiten und handwerklichen Fertigkeiten zu betrachten, sie können auch mit den Handwerker*innen ins Gespräch kommen. Die hier Tätigen beantworten gerne Fragen oder erzählen von sich aus etwas über ihre Tätigkeit, Erfolge und Schwierigkeiten. Dabei treten sie nicht als historische Personen oder erfundene Charaktere auf, sondern in ihrer eigenen Identität. Sie erklären gerne ihre Arbeitsschritte, zeigen Werkstücke, erzählen von der Mühseligkeit mancher Tätigkeiten, reflektieren ihre Arbeitsprozesse und vergleichen sie mit modernen Methoden. Im Gespräch, das sich während des Rundgangs ergeben kann, aber nicht ergeben muss, treten sie aus ihrer Erscheinung als authentische Arbeitende heraus.



Abbildung 9: Steinmetz in Leinengewandung mit Schutzbrille

6.3 Die Ausstellungserzählung – erzähltheoretische Analyse

6.3.1 Erzählperspektive und Fokalisierung

In der Ausstellung gibt es keine explizite Figur, die durch die dargestellte Welt führt. Die erdachte Rahmenhandlung findet man lediglich auf der Homepage des Museums, innerhalb der dargestellten Welt ist von dieser Erzählung nichts wahrzunehmen, genauso wenig auf den Plakatwänden vor der authentischen Zone. Dennoch wirkt das Betreten des Ausstellungsgeländes wie ein Eintauchen in eine frühere Welt. Betrachtet man die Ausstellung wie bisher ohne die Erläuterungen der Museumspädagog*innen, so steht man als Betrachter*in auf einer Ebene mit den Handwerker*innen. Man taucht in ihre Lebensumgebung ein und sieht ihnen beim Ausüben ihres Handwerks zu, bei gleichzeitiger Wahrnehmung der Rahmenbedingungen und Schwierigkeiten, unter welchen sie dies tun. Auch das Begehen der Wege, eventuell mit einer Verschnaufpause auf dem steilen Hang, das Einsinken bei Matsch oder das Aufsuchen von Schatten während der Sommerhitze führen zu einem Gefühl der Authentizität und des Nachvollziehens. Ausstellungselemente, die über das Wissen der Handwerker*innen hinaus gehen, gibt es nicht zu sehen. Dargestellt ist nur die Welt, in der sie sich (vermeintlich) bewegen. Demnach liegt eine interne Fokalisierung vor. Die Besucher*innen erfahren beim reinen Betrachten der musealen

Objekte ohne die Erläuterungen der Museumspädagog*innen nicht mehr, als die durch die Handwerker*innen repräsentierten zur dargestellten Zeit Lebenden, da nichts darüber hinaus gezeigt wird. Sie haben außerdem den Eindruck, in ihre Gedanken- und Gefühlswelt eingebunden zu sein, wenn sie beobachten, dass diese schweißgebadet eine Pause einlegen, sich über ein fertiges Werkstück freuen oder angestrengt über die mögliche Bewältigung ihres nächsten Arbeitsschritts nachdenken. Einen ausdrücklichen homodiegetischen Erzähler in Form einer konkreten historischen oder fiktiven Figur gibt es in der Ausstellung allerdings nicht. Die Handwerker*innen treten als Berufsgruppen auf, deren einzelne Mitglieder austauschbar sind.

Brüchig wird die interne Fokalisierung, sobald sich Gespräche zwischen Museumsbesucher*innen und Handwerker*innen ergeben, was nicht der Fall sein muss. Dann nämlich wird den Besucher*innen bewusst, dass die hier arbeitenden Menschen keineswegs aus der vergangenen Zeit stammen und auch nicht in eine solche Rolle schlüpfen. Sie erzählen vielmehr aus einer externen Perspektive heraus: Sie versuchen selbst nachzuvollziehen, wie früher gearbeitet wurde, und vergleichen dies mit modernen Methoden.

Herausgeholt aus der Scheinwelt des Mittelalters werden die Besucher*innen am Ende der Führung, wenn sie auf dem Weg zurück zum Ausstellungsvorplatz die Stadt Friesach mit ihren teils verfallenen Burgen erblicken. Obwohl sie sich auf dem steilen Waldweg bergab noch auf dem Ausstellungsgelände befinden, schwindet die interne Fokalisierung durch den jetzt möglichen Bezug der Burgbaustelle zur Stadtgemeinde Friesach mit ihren aus dem Mittelalter erhaltenen Bauten in verschieden gut erhaltenem Zustand.

6.3.2 Inhaltliche Analyse: Objekte, Verbindungen und Kausalzusammenhänge

Inhaltlich konzentriert sich das Museum darauf, die Errichtung einer Burg mit allem dazu Notwendigen darzustellen. Die Handwerks-Stationen mit ihren spezifischen Arbeitsgeräten und den darin arbeitenden Handwerker*innen bilden die zentralen Objekt-Ensembles der Ausstellung. Auf der untersten Ebene die Steinmetze, die die grobe Arbeit verrichten. Auf der großen Ebene unmittelbar darüber das Sägewerk, die beiden Schmieden, die Zimmerei und der Behaupplatz, auf der Ebene oberhalb des beschwerlichen Serpentina-Weges die Steinmetze, die mit der Feinarbeit betraut sind, die Korbflechtereie und der Kalkbrandofen.

Der Turm selbst ist noch nicht begehbar und daher ein nahezu gleichwertiges Ausstellungsobjekt unter vielen. Durch seine Größe im Vergleich zu den Hütten und seine Position am höchsten Punkt des Geländes, wirkt er vorerst gegenüber den anderen Handwerks-Stationen dominant. Auch ist das

Interesse der Besucher*innen am Resultat des Arbeitsprozesses natürlich besonders groß. Ist man oben angekommen, stellt er dennoch lediglich eine Handwerksstation unter vielen dar, nämlich als Arbeitsplatz der Maurer*innen mit angeschlossenem Mörtelmischplatz. Dieser Umstand wird sich im Laufe der Jahre mit dem Wachsen der Anlage und der Möglichkeit der Begehung des Turms ändern.

Zusätzlich zu den nötigen Arbeitsbereichen werden auch Elemente gezeigt, die nicht direkt mit dem Turmbau zu tun haben, die aber auf einer mittelalterlichen Baustelle üblich waren: der Brotbackofen, der Sitzkreis und Lagerfeuerstellen. Im Museum nicht vorhanden sind jedoch Schlafstätten. Die Verköstigung der hier Tätigen wird ebenfalls nur angedeutet, findet tatsächlich aber außerhalb des Geländes statt.

Neben den als Stationen aufgebauten Handwerkshütten bilden die Rohstoffe und Baumaterialien die zweite Kategorie gezeigter Objekte. Sie verteilen sich über die gesamte Anlage und wirken wie rote Fäden durch die Ausstellung. So tragen sie zur Verbindung der einzelnen Ereignisse zu einem Ablauf bei. Hierbei stehen Steine und Holz im Vordergrund. Steine befinden sich auf dem gesamten Gelände in unterschiedlichem Verarbeitungsgrad: als große und kleine Bruchsteine, als Eck-Steine, als vermauerte Steine im Burgturm, aber auch in der Schmiede. Sie werden auch zur Verbrennung im Brandkalkofen aufgestapelt und später als Grundlage für den Mörtel verwendet. Genauso können Hangbefestigungen und Regenrinnen aus kleinen Steinen bewundert werden. Es handelt sich stets um denselben Kalkstein, im unteren Bereich der Ausstellung in zumeist größerer und unförmigerer Gestalt als im oberen Bereich. Dazwischen verkehrt das Fuhrwerk, um Gesteinsmaterial nach oben zu schaffen. Die Herkunft der Steine bleibt in der Darstellung offen. Im Museumsbereich befindet sich kein Steinbruch, so kann man annehmen, dass die Steine geliefert werden müssen. In der Imagination der Betrachter*innen könnte dieses ebenfalls durch die hier eingesetzten Pferde geschehen.

Anders beim Holz: Die Burgbaustelle befindet sich am Waldrand. Auf dem Gelände selbst sieht man ein paar Stümpfe gerodeter Bäume. Viele ganze Baumstämme und auch kleineres Gehölz liegen in Stapeln im unteren Bereich herum. Im Sägewerk, am Behauplatz und in der Zimmerei sollen diese dann bearbeitet werden. Ebenso werden Balken und Bretter gelagert. Viel Holz wurde natürlich auch für den Bau der Hütten verwendet bis hin zu Dachschindeln, die teils mit Holznägeln befestigt wurden, sowie ein großer Teil des Werkzeugs.

Bedenkt man, dass die Burg selbst nicht aus Holz besteht, dieses demnach im Endresultat nicht mehr sichtbar sein wird, ist die hier verarbeitete Menge davon beeindruckend. Innerhalb der Burg

wird es vor allem für die im Inneren der Mauer versteckten und für Stabilität sorgenden Ringanker, die die Besucher*innen jedoch nicht sehen können, und das mitwachsende Baugerüst benötigt, dessen Überreste als Holzstummel in den Mauern zu bewundern sind. Genauso groß ist die Bedeutung des Holzes zum Feuer machen. Nicht nur in der Schmiede gibt es Feuer. Auch an den anderen Arbeitsstätten wird es zum Wärmen verwendet und im Brotbackofen wäre es ebenfalls nützlich. Sogar die dünnsten Äste finden noch eine Verwendung als Umzäunung junger, nachgepflanzter Laubbäume zum Schutz vor den auf dem Gelände herum laufenden Ziegen. So findet sich Holz in allen erdenklichen Verarbeitungsgraden und aus verschiedensten Einzelteilen eines Baumes überall wieder. Die gepflanzten Bäume sorgen überdies für einen Nachschub an Rohstoffen.

Viel Holz wurde auch für die Bereitstellung eines anderen zentralen Rohstoffes benötigt: Die Wasserleitung, im unteren Bereich vorerst unscheinbar, versorgt jede Hütte. Im oberen Bereich prägt ihr monumentales Aussehen mit den zahlreichen Stützen auch optisch den Charakter der Baustelle. Da sie nahezu das gesamte Gelände durchzieht, wirkt sie auch wie ein verbindendes Element zwischen den einzelnen Stationen.

Der wertvolle Rohstoff Metall spielt eine untergeordnete Rolle, ist dennoch vertreten, vor allem in Form von Meißeln und Nägeln in der Schmiede oder als Hufeisen für die Pferde. Die Herkunft des Metalls ist jedoch nicht geklärt. Auf dem Gelände findet keine Verhüttung statt.

Die Baumaterialien und ihre „Wanderschaft“ in verschiedenen Stadien durch das Gelände stellen eine wesentliche inhaltliche Verbindung zwischen den Objekt-Arrangements dar. Ein wichtiges Hilfsmittel dabei ist auch das Pferdefuhrwerk, das für den Transport sorgt. Die räumliche Verbindung zwischen den Stationen wird durch die Wege mitsamt ihren Befestigungen und Wasserkanälen sichergestellt. Diese sind selbst als Teil der dargestellten Welt interessante Ausstellungsobjekte.

Es gibt im Museum keine musealen Objekte, die eigens dem Zweck des Sichtbarmachens von Kausalzusammenhängen dienen, ohne in Zusammenhang mit der Baustelle zu stehen. Die Besucher*innen werden viel mehr durch die Mobilität der Objekte beziehungsweise das wiederkehrende Auftauchen von Rohstoffen an verschiedenen Stationen zu Schlussfolgerungen angeregt. Im Museum werden Arbeitsprozesse vom Rohstoff bis zum fertigen Produkt dargestellt. Dabei entsteht keinerlei Abfall. Die Ausstellung zeigt eine nachhaltige Produktion, in der alles bis hin zu den kleinsten Zweigen Verwendung findet.

Auf der Baustelle wird in Einklang, aber auch in Abhängigkeit von der Natur gearbeitet. Abhängig ist man hier sowohl von den Ressourcen als auch von der Form des Geländes und dem Wetter. Beim Wasser wird dies besonders deutlich: Auf einem Teil des Hangs rinnt das notwendige Quellwasser durch die Leitung den Berg hinunter. Gleich daneben wird der Weg durch steinerne Rinnen vor Regenwasser geschützt, das ihn sonst überfluten würde. Anders als heutzutage, wo das Wasser in besiedelten Regionen oft unterirdisch durch Kanäle fließt, wird hier die Bedeutung des Wassers als Lebensgrundlage, aber auch als Gefahr offensichtlich. Auch die Wegbefestigungen deuten auf die Schwierigkeit des Bezwingens der Natur hin, und nach einem Unwetter können die Besucher*innen schon einmal auf ein Stück abgerutschten Hanges am Fuße des Burgfelsens blicken. So ist es offensichtlich, dass die Handwerker*innen nicht nur viel Zeit in das Erschaffen der Bauteile, sondern auch in die Bezwingung des Geländes investieren müssen. Das Gelände ist es schließlich auch, das die Positionierung des Turms, aber auch der Handwerkshütten vorgibt. Die Geländeoberfläche kann durch Rodung und Befestigung bezwungen werden und soll ausreichend Rohstoffe zur Verfügung stellen, in der räumlichen Gestaltung passen sich die Menschen aber der natürlichen Vorgabe an. Die Ausstellung handelt also von Nachhaltigkeit, Regionalität und Abhängigkeit von bzw. Anpassung an die Natur auf mittelalterlichen Baustellen.

Die Mühseligkeit der verrichteten Arbeit und die Anstrengung, die von den Handwerker*innen aufgebracht werden muss, kann geringfügig nachvollzogen werden, wenn die Besucher*innen bei unterschiedlichem Wetter und Bodenbeschaffenheit den Weg durch das Gelände, besonders den steilen Anstieg über die Serpentina, antreten. Noch eindrucksvoller wird dies aber, wenn die Handwerker*innen die zum Turmbau notwendigen Tätigkeiten tatsächlich verrichten. Das Pferdefuhrwerk bleibt etwa am Weg immer wieder stehen, da das Pferd den steilen Anstieg mit vollbeladenem Wagen nicht auf einmal schaffen würde. Die Arbeiter*innen achten auch stets auf genügend Pausen, denn der Erfolg ihrer Tätigkeit hängt von diesem Tier und seiner Leistungsfähigkeit ab. Auch an den einzelnen Stationen wird unter körperlicher Anstrengung, aber auch mit entsprechenden Ruhephasen gearbeitet. Die Tätigkeit ist intensiv. Wenn nun den Besucher*innen auffällt, dass der Turmbau nur langsam vorangeht, so können sie die Gründe dafür in der Betrachtung der hier arbeitenden Menschen und Tiere finden.

6.3.3 Erzählreihenfolge und räumliche Gestaltung

Betrachtet man die Reihenfolge der dargestellten Inhalte, so wird im Museum die Geschichte des Turmbaus von den Rohstoffen ausgehend bis zur Fertigstellung des Turms erzählt. Das räumliche Arrangement ist nicht nur von der Ausstellungskonzeption, sondern auch vom Gelände vorgegeben.

Ebene I und II liegen nahe beisammen, hier wird ausschließlich Handwerkskunst gezeigt, der Blick auf die Burg ist noch nicht frei. Brotbackofen und Weidenhütte lassen sich hingegen später in die Burganlage integrieren und verleihen dem Burghügel schon jetzt ein ansehnlicheres Äußeres.

Das Freilichtmuseum ist in halboffener Bauweise angelegt. Eingang und Ausgang sind festgelegt, dazwischen führen Wege an den Stationen entlang, die eine bestimmte Nutzung vorgeben. Sie bilden Leitlinien durch das Museum. Wäre der Zugang ohne Führung möglich, könnten die Besucher*innen, rein von der Anlage des Museums her, ihren Rundgang individuell gestalten. Sowohl im unteren Bereich als auch im oberen gibt es Wege zur Auswahl. So könnte man auch Stationen überspringen oder aus der synthetischen (chronologischen) Erzählung eine analytische machen. Es ist aber fraglich, ob diese Variationen die Sinnbildung der dargestellten Narration verändern würden.

6.3.4 Kommunikation mit den Betrachter*innen

Die Ausstellung *Erlebnis Burgbau Friesach* ist darauf ausgelegt, eine andersartige Welt auszugestalten. Demnach wurden keine Unbestimmtheiten oder Leerstellen gelassen. Auch die Exponate sind nicht lückenhaft.

Dennoch gibt es Elemente, die die Kommunikation mit den Betrachter*innen anregen. Viele Besucher*innen, vor allem Angehörige älterer Generationen, werden Werkzeuge und Arbeitstechniken wieder erkennen, die nicht nur im Mittelalter, sondern bis in das 20. Jahrhundert hinein, vor allem im ländlichen Bereich, gebräuchlich waren. Besonders viele vertraute Gegenstände werden Leute finden, die selbst ein Handwerk ausüben. Dabei können sie feststellen, wie viel tatsächlich heute anders gemacht wird. So ergeben sich in der Ausstellung ganz individuelle Anschließbarkeiten.

Jene Elemente, die als Stolperstellen bei der Betrachtung dienen, wurden von den Ausstellungsmacher*innen nicht absichtlich eingesetzt. So befinden sich nicht-authentische Bauteile dort, wo es die Sicherheit nicht anders erlaubt, etwa metallene Schrauben in den Kränen. Die Handwerker*innen tragen zudem moderne Schutzkleidung. Dies kann als Störfaktor in der Darstellung empfunden werden, da das Eintauchen in die vergangene Welt erschwert wird. Andererseits wird dadurch die Tatsache unterstrichen, dass es sich eben nicht um ein Abbild, sondern um eine Darstellung handelt.

6.3.5 In der Ausstellung verwendete Texte

In der Ausstellung befinden sich keine Hinweisschilder oder Beschriftungen. Diese stünden auch zur internen Fokalisierung in Widerspruch. Das Eintauchen in die dargestellte Welt und die Identifikation mit den Handwerker*innen wären dadurch erschwert.

Zwei Arten von Texten begegnen den Betrachter*innen: In schriftlicher Form die Erläuterungen auf den Plakatwänden, in mündlicher Form die Ausführungen der Museumspädagog*innen, die die Besucher*innen durch die Bindung der Besichtigung an eine Führung auf jeden Fall mitanhören.

Die in 6.2 beschriebenen Plakate beinhalten ausschnittsweise Sachverhalte, die auch in der Ausstellung zu sehen sind. Ohne ihre Quellen bekannt zu geben, führen sie Tätigkeiten einzelner für den Burgbau notwendigen Handwerksstationen an. Die Texte gehen weder auf die konkreten Stationen des Museums mitsamt ihren Ausstellungsobjekten noch auf die Schwierigkeiten des Arbeitsprozesses ein. Ihre Inhalte konzentrieren sich auf die Beschreibung der einzelnen Bauschritte und überschneiden sich zwar mit jenen in der authentischen Zone dargestellten, kommentieren diese aber nicht, sondern bilden einen eigenen geschlossenen Inhalt. Somit können sie als Hypertexte angesehen werden. Durch die Anbringung der Plakate vor dem eigentlichen Ausstellungsgelände, sind sie nicht in die Museumserzählung integriert. Sie folgen auch einer anderen Erzählperspektive: Nicht aus dem Blickwinkel der auf der Baustelle Tätigen wird hier berichtet, die Texte können vielmehr als wissenschaftlicher Kenntnisstand interpretiert werden. Die Abbildungen, die vermutlich aus alter Zeit stammen, unterstreichen den Eindruck des heterodiegetischen Erzählers in Form des Wissenschaftlers und suggerieren Quellenbelege, die jedoch nicht ausgewiesen werden. Während manche der Ausstellungsobjekte keinen ausschließlichen Bezug zum Mittelalter haben, da sie über viele Jahrhunderte hinweg verwendet wurden, beziehen sich die Plakat-Texte konkret auf diesen Zeitraum (ohne ihn näher zu definieren): „Die Wasserversorgung: Eine mittelalterliche Wasserleitung entstand, indem Bäume gefällt, entrindet und bis zum Kern ausgehöhlt wurden.“²³¹ Die Handwerkskunst und die Beschreibung alter Techniken stehen auch hier im Zentrum der Ausführungen: „Der Behauplatz: Für die Anfertigung von Brettern wurden grob behauene Stämme zum Behauplatz gebracht. Dort wurden die Flächen des Stammes behauen. Es entstand das Kantholz, das mit einer Säge zugeschnitten wurde. Danach wurden die Bretter bearbeitet. Auch kleinere Balken wurden zugeschnitten und anschließend geglättet.“²³²

Die praktische Funktion der Plakatwände ist vielleicht auch eine touristische: Vorbei gehende Leute können sich über die Ausstellungsinhalte informieren und werden zu einem Besuch des Geländes

231 Burg Friesach Errichtungs-GmbH, *Arbeit am Bau. Plakate zur Ausstellung*, 2019, 2019, 9.

232 Ebd., 12.

angeregt. Dazu dient auch das jeweils dritte Plakat zu einem Themenbereich, auf dem ein unkommentiertes Foto des dazu passenden Ausstellungsobjekts zu sehen ist. Dieses bildet wiederum eine Verbindung zwischen Hypertext und Ausstellungstext. Weiters vermitteln die Plakate aber auch den Anspruch einer gewissen Wissenschaftlichkeit des Ausstellungs-Projekts.

Die Erzählung der Museumspädagog*innen kann als Metatext betrachtet werden: Die Ausstellung wird erklärt und beschrieben, aber auch kommentiert. Die konkreten Darstellungen werden erläutert: Die Arbeiten, die an den einzelnen Stationen zu sehen sind, werden verbal beschrieben, verwendete Materialien hervorgehoben und Abfolgen von Arbeitsschritten erklärt, hier etwa bei der oberen Steinmetz-Station: „Die Steine werden hier je nach Stärke zugeschlagen. Sie brauchen 10 oder 15 cm breite Steine, möglichst eben. Mit einem Holzmaß misst der Steinmetz nach. [...] Ein Steinmetz bearbeitet am Tag etwa 3 bis 4 Steine. 1000 Steine werden für 1 Meter Turmbau gebraucht.“²³³

Zusätzlich werden den Besucher*innen allerlei Hintergrundinformationen vermittelt, die sie im Zuge der bloßen Betrachtung nicht erfahren können, weil sie nicht zusehen können, bis im oben erwähnten Beispiel 1000 Steine bearbeitet wurden oder weil die Informationen nicht durch Objekte dargestellt sind. Teils sind dies Informationen zum historischen Hintergrund, die sich ähnlich wie die Texte auf den Plakaten verhalten. Es wird allgemein zu Lebens- und Arbeitsbedingungen im Mittelalter oder zu technischen Hintergründen des Burgbaus erzählt, ohne dabei immer auf konkrete Objekte Bezug zu nehmen. Ein Beispiel dafür sind Erklärungen zur Feldschmiede: „Die Feldschmiede ist abbaubar und würde zu einem Wanderschmied gehören. Sie ist dazu gedacht, an verschiedenen Orten auf- und abgebaut zu werden, etwa um mit in den Krieg zu ziehen. Das Eisen ist teuer und nicht für alles gut zu verwenden. [...] Feuer machen ist ein Kunstwerk. Der Schmied musste das Feuer genau kennen, welche Hitze es haben muss. Wer das Handwerk nicht kann, wird Aushelfer oder Stallbursche. Arbeit mit Feuer ist gefährlich. Friesach ist 20 mal abgebrannt.“²³⁴ Dass die Feldschmiede abbaubar ist, können Betrachter*innen aufgrund fehlender Steinmauern erahnen, möglicherweise ziehen sie auch den Schluss, dass sie nicht immer am gleichen Standort stehen soll. Die Verbindung mit dem Krieg ist hier mangels ausgestellttem Kriegswerkzeug (das ja auch nicht in den Kontext passt) nicht offensichtlich. Was aus jenen wird, die das Handwerk nicht beherrschen, oder auch die Tatsache, dass Friesach 20 mal abgebrannt sei, geht aus der musealen Darstellung nicht hervor.

233 *Demel*, Protokoll 1.

234 Verena *Demel*, Protokoll 3. Führung Erlebnis Burgbau Friesach, 01.06.2019.

Ein anderes Beispiel sind technische Erläuterungen zum Vorgang des Kalkbrennens: „Kalksteine müssen entsäuert werden für die Herstellung von Mörtel. Bei zu wenig Temperatur öffnen sich die Poren nicht, bei zu viel Temperatur verbrennt der Stein.“²³⁵ Besucher*innen, die keine technischen Kenntnisse zu diesen Arbeitsvorgängen haben, erfahren aus der Meta-Erzählung, welche Schwierigkeiten die Arbeitsprozesse bergen.

In der hier gezeigten Art bieten die Führungen zahlreiche über die Darstellungen hinausgehende historische und technische Informationen, aber auch solche zu den ausgestellten Objekten und den Hintergründen der musealen Gestaltung. So erfahren die Betrachter*innen, warum Gebäude so zu sehen sind, etwa das halbfertige Sägewerk: „Das Sägewerk war zu Beginn auf einem Erdwall gebaut. Der Boden muss freischwebend sein: Mit der Rahmensäge arbeitet einer von unten, einer von oben: „Obizahrer“ und Aufschneider. Der Erdwall hielt nicht gut, deshalb wurde eine Steinmauer errichtet. Das Gerüst für das Sägewerk wird nun wieder aufgebaut.“²³⁶ Es werden auch Probleme erläutert, die sich im Laufe der Jahre ergeben und zu Veränderungen der Ausstellungs-Objekte geführt haben, wie hier am unteren Steinmetz-Platz: „Früher haben Fichten Schatten gespendet. Diese sind dem Borkenkäfer zum Opfer gefallen. Deshalb wurde eine Schatten spendende Hütte errichtet.“²³⁷

Das Burgmodell bietet Anlass, den Aufbau der Baustelle vorzustellen und zu reflektieren. Das Ausmaß der Anlage und die ausständigen Schritte können hier erklärt werden: „Geplant ist ein hochromanischer Turm, ein gotisches Wohnhaus und eine spätgotische Kapelle. Alle erhalten Mörtelputz. Der Turm wird einfach gehalten. Keller, eine Küche mit Ausgang und einfacher Feuerstelle, eine Blockstube und ein Sommergeschoß. Wenn die Burg fertig ist, wird der Wald geschlägert.“²³⁸

Allgemein wird immer wieder zwischendurch, häufig auch am Ende der Ausstellung die Absicht hinter dem Projekt betont und damit offen gelegt: Man wolle alte Handwerkstraditionen wieder erlernen und erhalten, selbst herausfinden, wie früher überhaupt gearbeitet wurde, da vieles nicht schriftlich überliefert ist, und den Besucher*innen ein Verständnis für die Arbeitsprozesse und die Leistungen, die dahinterstecken, vermitteln²³⁹. Das hinter der Ausstellung stehende Sozialprojekt und die Kooperationen mit der Universität Klagenfurt, dem Bundesdenkmalamt und einer Ausbildungsstätte in Mauerbach, die dabei half, alte Handwerkskunst wieder zu erlernen, vermitteln

235 Ebd.

236 Verena *Demel*, Protokoll 4. Führung Erlebnis Burgbau Friesach, 02.06.2019.

237 Verena *Demel*, Protokoll 2. Führung Erlebnis Burgbau Friesach, 31.05.2019.

238 *Demel*, Protokoll 1.

239 Ebd.

den Besucher*innen, dass hier nach aktuellem wissenschaftlichen Kenntnisstand gearbeitet und geforscht wird.

Durch die Ausführungen der Museumspädagog*innen wird klar, dass die perfekte Nachahmung der mittelalterlichen Baustelle nicht möglich ist. Die Beschaffung aller Rohstoffe unter Verzicht auf moderne Technik wäre zu aufwändig und kostspielig. Hier ergänzt die Meta-Erzählung die fehlenden Komponenten der Darstellung: Die Steine werden mit dem Lastkraftwagen bis zum Tor zur authentischen Zone geliefert und ab dort mit dem Pferdekarren weiter befördert. Eigentlich würde die an der unteren Steinmetz-Station geleistete Arbeit der Zerkleinerung bereits im Steinbruch stattfinden und die kleineren Steine mit Karren und Flößen angeliefert werden. Dies ist ein erheblicher Aufwand und Kostenfaktor, daher waren nahe gelegene Steinbrüche Bedingung für den Burgbau. Um diesen ersten Arbeitsschritt dennoch zeigen zu können, wurde die Station in dieser Form im Museum errichtet.²⁴⁰

Auch das Eisen wird in langen, dünnen Stäben geliefert und ist generell auf der Baustelle überproportional vertreten, denn es war teuer und wurde vor allem im Kriegswesen eingesetzt. Auch wird es hier teilweise der Einfachheit halber verwendet, etwa für Metallnägeln, die im Gegensatz zu solchen aus Holz aber leichter rosten.²⁴¹

Die vermeintliche Selbstversorgung mit Holz wird im Rahmen der Führung relativiert. Zwar war hier zu Anfang alles Wald und konnte zur Errichtung der Hütten und des Turmgerüsts verwendet werden, aber der Bedarf kann trotzdem nicht gedeckt werden.²⁴² Das für die Dachschildeln verwendete Lärchenholz muss mangels Vorkommen ohnehin dazu gekauft werden.²⁴³

Die Wasserversorgung ist durch eine eigene Quelle aber gewährleistet. Die Burg entsteht auf der gleichen Talseite wie die bereits bestehenden Burgen der Stadt Friesach sowie der auf das Mittelalter zurückgehende Stadtkern selbst, und zwar der Schattenseite des Tals, wo es reichlich Wasser gibt.²⁴⁴

Ein weiterer Faktor, der die Nachahmung der Vergangenheit erschwert, sind die heutigen Sicherheitsbestimmungen. Hier gelten natürlich ganz andere Standards als vor hunderten Jahren. Auf die Verwendung moderner Schutzbrillen wird explizit hingewiesen, ebenso auf jene von Mundschutz und Handschuhen beim Anrühren des Mörtels.²⁴⁵ Für die von den Behörden

240 Ebd.

241 *Demel*, Protokoll 3.

242 *Demel*, Protokoll 1.

243 *Demel*, Protokoll 4.

244 Ebd.

245 *Demel*, Protokoll 3.

vorgeschriebenen Beinschoner der Zimmerleute hat man sich etwas einfallen lassen, damit die Handwerker*innen äußerlich von den Betrachter*innen trotzdem als authentisch wahrgenommen werden. Sie sind aus Holz, und zwar aus Teilen der Regenrinne, und werden mit Schnüren an die Gliedmaßen festgebunden. Die Museumspädagog*innen äußern die Vermutung, dass es auch früher aufgrund der Gefährlichkeit des Behauens ähnliche Konstruktionen gegeben hat. In den zur Verfügung stehenden Quellen konnten aber keine Belege gefunden werden, somit ist diese Konstruktion entworfen worden.²⁴⁶

Sicherheitsbestimmungen beeinflussen aber auch verwendete Bauteile, etwa Schrauben, Ketten und Seile im Kran und die als Werkzeuge verwendeten Hämmer. Diese müssen zugekauft werden.²⁴⁷

Nun könnten die Museumspädagog*innen in ihrer Erzählung auch darüber schweigen, welche Elemente nicht authentisch sind. Sie tun dies aber nicht, sondern streichen es besonders heraus. Das gilt auch für Erleichterungen im Arbeitsprozess, die sich die Ausstellungsmacher*innen und Handwerker*innen herausnehmen, obwohl sie aus Quellen wissen, dass dies nicht üblich war. Die Verwendung von Pferden statt Ochsen fällt etwa darunter: „Hier werden Pferde, statt sonst eher üblichen, günstigeren Ochsen, verwendet. Ochsen können nur 3-4 Stunden arbeiten und brauchen viel Platz. Pferde sind besser, aber teurer.“²⁴⁸

Genauso wird der oben bereits erwähnte hohe Anteil an Metall auf der Baustelle thematisiert (wenngleich dieser den Betrachter*innen angesichts der großen Menge Stein und Holz nicht so auffällt) und damit begründet, dass dies heutzutage finanziell möglich ist. Andererseits werden Materialien zugekauft, die von den Handwerker*innen vor Ort zwar hergestellt werden könnten, dies aber zu lange Zeit dauern würde. Die Zeit und Arbeitskraft der rund 30 Mitarbeiter*innen müsste sinnvoll eingeteilt werden. Die heutige teure Arbeitskraft steht gewiss im Gegensatz zur dargestellten Zeit. Die Arbeitsbedingungen sind ebenfalls andere. So haben die Handwerker*innen selbstverständlich einen 8-Stunden-Tag, das Wochenende frei und mehrere Wochen Urlaub. Auch dies entspricht weniger der damaligen Zeit als den heutigen Rechten von Angestellten. Auf die Darstellung wirkt sich das dadurch aus, dass nicht alle Stationen immer besetzt sein können. In der Meta-Erzählung werden diese Umstände herausgestrichen und die Gründe dafür erläutert.²⁴⁹

Die Museumspädagog*innen erzählen nicht nur, dass sie Material zukaufen, aber auch von Museen oder Bauernhöfen geschenkt bekommen, sie zeigen auch, um welche es sich dabei handelt.

246 *Demel*, Protokoll 1.

247 *Demel*, Protokoll 3.

248 Ebd.

249 *Demel*, Protokoll 1.

Besonders in der Schmiede finden sich einige Werkstücke, die nicht hier hergestellt wurden. So gibt es etwa keinen Wagner, aber allerlei Wagenzubehör, das aus anderen Quellen stammt.²⁵⁰

Trotz aller Erleichterungen bleiben noch genügend authentische Arbeitsvorgänge, die lange dauern und schweißtreibend sind. So wird das Holz für die Balken von den Zimmersleuten ausschließlich behauen, damit es geschont wird. Nur wenige Arbeitsschritte dürfen mit der Säge erledigt werden.²⁵¹ Strom und Verbrennungsmotoren kommen nicht zum Einsatz, dafür Pferdekraft.²⁵² Dass die Arbeit anstrengend ist, wird von den Handwerker*innen untermauert, die sich im Rahmen der Führung im Gespräch mit Museumspädagog*innen und Besucher*innen unterhalten. Ein Zimmerer am Behauplatz erklärt etwa, dass er sich die Kraft gut einteilen muss, um die schwere Arbeit den ganzen Tag durchzuhalten.²⁵³ Er zeigt dabei sein Beil und die Tätigkeit vor.

Das Erklären und Herzeigen einzelner Arbeitsschritte und verwendeter Werkzeuge nimmt in der Führung einen wichtigen Platz ein. Dies geschieht sowohl durch die Museumspädagog*innen als auch durch die Handwerker*innen. Da die Zeit begrenzt ist, variieren diese Erläuterungen. Etwa in der Zimmerei werden Klöppel, Setzwaage, Bohrer, Knotenschnur und Rötelschnur, aber auch fertige Produkte wie verschiedene Holz-Verzinkungen präsentiert und erklärt, ebenso die Arbeitsschritte und Techniken. Dass die Handwerker*innen dabei nicht in Rollen gepresst sind, wird besonders deutlich, wenn sie dabei auf andere Tätigkeiten außerhalb der Baustelle zu sprechen kommen. So erzählt der Steinmetz von seinen Arbeiten abseits der Burgbaustelle, von steinernen Waschbecken und Skulpturen.²⁵⁴

Teilweise können Geräte und Werkzeuge von Besucher*innen angefasst und erprobt werden. So etwa in der Feldschmiede, wo man das Funken schlagen ausprobieren kann.²⁵⁵ Dieser erlebnispädagogische Teil kommt allerdings zeitlich vergleichsweise kurz. Das Museum bietet hierfür eigene Programme für Kinder bzw. Schulklassen an.²⁵⁶

6.3.6 Veränderung der Darstellung durch die verwendeten Texte

Der Metatext der Führungen legt sich als eigene Erzählung über die Darstellung und verändert die Gesamterzählung in einigen Punkten:

250 *Demel*, Protokoll 3.

251 *Demel*, Protokoll 2.

252 *Demel*, Protokoll 4.

253 Ebd.

254 Ebd.

255 *Demel*, Protokoll 2.

256 *Erlebnis Burgbau Errichtungs GmbH*, Servus im Abenteuer Mittelalter. Frizzy der Burgbaumeister, 21.01.2020, online unter <<https://www.frizzy.at/>>.

Museumspädagog*innen und Ausstellungsmacher*innen treten als Wissenschaftler*innen auf, die versuchen, Arbeitsprozesse zu rekonstruieren, auf. Der Metatext erfolgt offensichtlich aus einer anderen Erzählperspektive. Er berichtet von Einschränkungen und Problemen und davon, dass manches aus den Quellen nicht rekonstruiert werden kann. Die Museumspädagog*innen erklären den Besucher*innen, dass sie vieles über das Mittelalter aus Quellen wissen, aber in den Details noch einiges herausfinden wollen. Sie vermitteln im Rahmen der Führungen ihren Blick von außen, mit dem sie die vergangene Zeit ausdrücklich nachstellen, so weit dies überhaupt geht. Auch die Handwerker*innen, die in ihrer äußerlichen Darstellung zur Identifikation mit dem Mittelalter einladen, verfolgen den gleichen Plan, wie sich im Gespräch mit ihnen, unter Verwendung heutiger Sprache und durch ihre eigenen Vergleiche mit der Gegenwart, herausstellt.

Zu einer internen Fokalisierung in der Darstellung durch die Objekte und dem Äußerlichen der handelnden Menschen folgt im Metatext eine externe Fokalisierung. Besucher*innen befinden sich also im Spannungsfeld zweier verschiedener Perspektiven.

Auf der inhaltlichen Ebene dienen die ausgestellten Objekte, die gezeigt und erklärt werden, als Grundlage für die Meta-Erzählung durch die Museumspädagog*innen. Ihre Erläuterungen ergänzen die Darstellung mit historischen und technischen Hintergrundinformationen und unterstreichen die Kausalzusammenhänge, die bereits durch die Inszenierung der Objekte hergestellt wurden: Nachhaltigkeit, Angewiesenheit auf die Natur und Regionalität.

Abänderungen in der Darstellung des Mittelalters durch Schutzkleidung und gekauftes Material werden extra betont. Dies unterstreicht inhaltlich die Mühseligkeit und Gefährlichkeit der Arbeit. Heute möchte man sich diesen Gegebenheiten nicht mehr aussetzen.

Die Besucher*innen können sich durch diese zusätzlichen Informationen ein etwas umfassenderes Bild der Vergangenheit, aber auch ein Bild unseres heutigen Umgangs mit ihr machen. Sie werden mit Überlegungen und Problemen der Ausstellungsmacher*innen konfrontiert. Diese Meta-Ebene findet sich in der Darstellung lediglich im Burgmodell angedeutet wieder, in der Erzählung der Museumspädagog*innen wird immer wieder die Präsentation der Objekte reflektiert und über Ziele der Ausstellung gesprochen. Neben der dargestellten mittelalterlichen Welt durch die Inszenierung, ist hier die Beschäftigung mit dieser vergangenen Zeit und die Art ihrer Darstellung der zweite inhaltliche Schwerpunkt.

Die tatsächlich durchgeführten Variationen in der Erzählung ergeben sich in dieser Ausstellung nicht durch die individuelle Nutzung der Besucher*innen, sondern durch die tatsächliche Besetzung der Stationen. Die Führung wird an die Arbeits- und Urlaubszeiten der Mitarbeiter*innen angepasst,

denn nur an besetzten Stationen kann das Handwerk vorgeführt werden und nur hier können Gespräche mit Mitarbeiter*innen stattfinden. Dadurch ergeben sich längere Sequenzen. Da auch die Verweildauer in der Ausstellung mit 90 Minuten begrenzt ist, müssen angesichts der Größe Schwerpunkte gesetzt werden. Diese sind von Ausbildungshintergrund und Interessen der Museumspädagog*innen abhängig, können aber auch von den Besucher*innen durch Fragen gelenkt werden. Die tatsächliche Verfügbarkeit der Mitarbeiter*innen und das Engagement und Interesse der Betrachter*innen, in das Geschehen fragend einzugreifen, führen also zur tatsächlichen räumlichen Nutzung des Geländes.

6.4 Die Ausstellung „Erlebnis Burgbau Friesach“ als historische Erzählung

Innerhalb der musealen Inszenierung der Objekte werden nicht bewusst zwei zeitliche Punkte miteinander verbunden, sondern ein historischer Querschnitt abgebildet: Die Entstehung eines romanischen Burgturms mit allen dazu notwendigen Arbeitsschritten nach alter Handwerkstradition. Die Ausstellung inszeniert einen Gegensatz zur modernen Welt. Die Retrospektive wird den Besucher*innen am Rande bewusst: Wenn sie durch das Tor treten, ab welchem sie die heutige Realität scheinbar verlassen und sich in der authentischen Zone befinden, und am Ende der Ausstellung, wenn sie auf die Stadt Friesach und ihre Burgen und Kirchen blicken. Außerdem können nicht-authentische Hilfsmittel und Schutzausrüstungen Verbindungen zur heutigen Welt darstellen, auch wenn das von den Ausstellungsmacher*innen nicht beabsichtigt ist, die sichtlich durch ihre Inszenierung ein Abtauchen in die Vergangenheit ermöglichen wollen. Im Rahmen der Meta-Erzählung wird die dargestellte Zeit dann deutlich zur heutigen in Bezug gesetzt. Dies geschieht alleine schon durch die heterodiegetische Perspektive der „Wissenschaftler*innen“, die, aus der Retrospektive, herausfinden wollen, wie früher gearbeitet wurde und offensichtlich auch, um auf den Ausblick auf die Stadt Friesach zurückzukommen, wie derartige Bauwerke entstanden sind.

Da es sich in der Darstellung um einen historischen Querschnitt handelt, gibt es keine Zeitfolge von Ereignissen, die der musealen Erzählung zugrunde liegt. Die „Ereignisse“ sind hier die einzelnen handwerklichen Tätigkeiten, deren Abfolge eine logische im Arbeitsprozess ist. Die Tätigkeiten werden zeitgleich ausgeführt, wobei manche Arbeiten das Vorausgehen anderer bedingen. Die erzählte Zeit entspricht hier tatsächlich der natürlichen Zeit und die Besucher*innen müssen sich noch einige Jahre gedulden, bis der erste Bauteil der Burg fertig gestellt ist.

In der Meta-Erzählung werden die Unterschiede zur Vergangenheit deutlich: Vereinfachung durch Zukauf sowie „Erschwerung“ durch Arbeitsbedingungen, Arbeitszeit, Zahl der Arbeitenden. Hier könnten in der mittelalterlichen Realität Verschiebungen stattgefunden haben, die sich im Endergebnis, der Fertigstellung der Burg nach vielen Jahren Bautätigkeit, wieder ausgleichen.

Im übertragenen Sinn begrifflich verdichtet erzählt wird zu eingangs, wo die großen Steine bearbeitet werden, was normalerweise im Steinbruch geschehen wäre. Um den gesamten Arbeitsprozess zu zeigen, wurde dieser Bereich aus praktischen Gründen in das Ausstellungsgelände verlegt.

Unter vielen inhaltlichen Themen, die man über das Mittelalter bearbeiten und darstellen könnte, wurde hier die Errichtung einer Burg gewählt, was die baulichen Überreste in der Stadt Friesach nahelegen. Unter vielen weiteren Subthemen, die hierzu möglich wären, wurden die Arbeitsschritte und -bedingungen herausgefiltert. Das Ziel, herauszufinden, wie früher Burgen errichtet wurden, wird durch den Metatext unterstrichen. Der Alltag der Arbeitenden und ihre Lebensbedingungen werden weitgehend ausgeblendet. Die Ausstellung stellt nicht die Menschen in den Vordergrund, sondern die Werkstücke, ihre Ressourcen und ihre Entstehungsbedingungen. Lediglich einzelne Elemente wie der Backofen und die Feuerstellen weisen darauf hin, dass auf mittelalterlichen Baustellen auch Menschen gelebt haben. Diese Erzählabticht, das Handwerkliche und das dafür an Material und Arbeitskraft Notwendige in den Vordergrund zu stellen und andere Aspekte einer mittelalterlichen Realität wegzulassen, deutet bereits auf die Konstruktion der Erzählung hin. Dass auch zu diesem thematischen Ausschnitt längst nicht alles dargestellt werden kann, wie es wirklich war, wird in der Führung schon alleine dadurch offengelegt, dass die Ausstellungsmacher*innen selbst erforschen wollen, wie es gewesen sein könnte, wobei ihnen manche Puzzleteile fehlen. Anders verhält sich hier die Darstellung durch Objekte: Hier wurde eine Welt ohne Leerstellen in der Erzählung ausgestaltet. Damit ist ohne zusätzliche Informationen für die Betrachter*innen nicht erkennbar, dass es sich um eine Konstruktion handelt. Eine lückenhafte Gestaltung würde hier etwa das Nicht-wieder-Hervorbringen-können der Vergangenheit deutlicher unterstreichen.

Die Anschlussfähigkeit der Darstellung an den wissenschaftlichen Forschungsstand wird den Besucher*innen vor allem durch die Hypertexte auf den Plakatwänden mit den zugrundeliegenden bildlichen Quellen und durch die Hinweise der Kooperationen mit der Universität Klagenfurt und dem Bundesdenkmalamt glaubhaft vermittelt. Dazu wird die Meta-Erzählung nicht müde, auf die dünne Quellenlage zu verweisen, die Lücken hinterlässt. Durch die im Rahmen des Projekts gewonnenen Erkenntnisse sollen diese teilweise geschlossen werden.

Neben touristischen und sozialen Zwecken handelt es sich hier um ein Projekt experimenteller Archäologie, was vor allem durch die Meta-Erzählung hervorgehoben wird. Die Auswahl der musealen Objekte ist inhaltlich dem Ziel untergeordnet, herauszufinden, wie mittelalterliche Bauwerke, wie sie in Friesach noch weitgehend gut sichtbar sind, errichtet wurden. Dennoch ergeben sich aus den Objektfolgen und dadurch entstandenen Kausalzusammenhängen noch weitere für die Gegenwart bedeutungsvolle Inhalte. Die Erzählung greift gesellschaftliche Probleme der heutigen Zeit auf und malt ein alternatives Bild zu unserer Alltagsrealität, das auf Vor- und Nachteile vergangener Lebens- und Arbeitsweisen hindeutet. Die Erzählung handelt von einem im Vergleich zur heutigen Zeit entschleunigten Arbeitsalltag, nach dem sich viele Menschen sehnen. Die Nähe zur Natur, die Baustelle ohne Eile und die Ruhe mangels lauter Gerätschaften lassen dieses Arbeitsumfeld nahezu idyllisch aussehen. Und gleichzeitig können die Betrachter*innen die Schwierigkeiten mitansehen, die hier aufgeworfen werden: Die körperliche Härte und die schwierige Bezwingung des Geländes, das immer wieder unvorhergesehene Probleme bereitet. Als Baustelle ohne Müll versucht die Ausstellung auch auf ein relevantes Umweltthema aufmerksam zu machen. Die hier dargestellte Nachhaltigkeit steht in Opposition zu unserer oftmals Ressourcen verschwendenden Gesellschaft und kann die Betrachter*innen zur Beschäftigung mit diesem Thema anregen. Es werden also mehrere Sinnbildungsangebote für Orientierungsprobleme unserer Zeit gemacht. Die Inszenierung unterstreicht durch die Darstellung des einfachen und sauberen Lebens allerdings auch das ohnehin von Betrachter*innen möglicherweise bereits im Vorfeld erwartete ökopolitische Idyll, ohne andere Problemfelder wie herrschaftliche Verhältnisse oder Lebensbedingungen der handelnden Menschen zu thematisieren.

Betrachtet man die hier vorliegende Erzählung, so unterliegt sie durch ihre Auswahl an Objekten klarerweise der Fiktion der Reduktion, denn nicht alle inhaltlich denkbaren Aspekte können auch dargestellt werden. Sie ist es aber in dem Sinn nicht, als die dargestellte Welt lückenlos ausgestaltet ist. Die Reduktion bezieht sich rein auf den thematischen Schwerpunkt auf den handwerklichen Arbeitsprozess. Hier wird der Vorgang aber nicht auf wenige Ereignisse reduziert, sondern möglichst in seiner Gesamtheit präsentiert. Besonders ausgeprägt ist aber durch diese lückenlose Darstellung die Fiktion der Präsenz, die tatsächlich eine reale Präsenz ist, da der Burgbau im Hier und Jetzt stattfindet, obwohl er in der Erzählung vor 800 Jahren verortet ist. Diese Tatsache wirkt sich auf die Imaginationstätigkeit aus.

In schriftlichen Darstellungen wird sowohl von den Verfasser*innen als auch von der Leserschaft Imaginationsarbeit geleistet: Auf der einen Seite durch das Selektieren der Realitätspartikel, die Deutungsarbeit und das Zusammenfügen mit anderen Geschichten, auf der anderen Seite durch die

Transzendierung dieser so entstandenen Erzählungen in eine Vorstellung (vgl. Kapitel 2.3). Diese Imaginationsarbeit wird den Betrachter*innen des Museums *Erlebnis Burgbau Friesach* auf der Ebene der Darstellung weitgehend abgenommen. Die Welt, die hier gezeigt wird, ist eine bereits fertig imaginierte, denn die Darstellung enthält keine Leerstellen, die erst ausgefüllt werden müssen. Damit kommt sie dem nahe, was Pandel als Erzählen als Imaginationsangebot definiert: dem literarischen oder fiktionalen Erzählen. Besucher*innen können hier in eine Welt eintauchen, die es in genau dieser Ausführung nicht gegeben hat, sondern die lediglich eine Deutung dieser Zeit darstellt, nahezu ohne auf diese Tatsache durch Objekte und Inszenierung hingewiesen zu werden. Würde die auf der Homepage ausgewiesene Erzählung über die Entstehung der Burg Siegfriedstein in der Darstellung oder Vermittlung eine Rolle spielen, wäre möglicherweise eine fiktionale Devianz gegeben. Dies ist allerdings nicht der Fall. Besucher*innen, die sich vorab den Internetauftritt des Museums nicht ansehen, erfahren auch nicht vom Versuch, diese nicht-originale historische Stätte in ein Narrativ einzubetten. Viel mehr haben sich die Ausstellungsverantwortlichen für einen anderen Weg entschieden: Nicht nur, dass die interne Fokalisierung durch den Auftritt der Handelnden als Handwerker*innen, nicht aber als historische Persönlichkeiten, sowie durch den Einbau der Stolperstellen in Form von Sicherheitsmaßnahmen bröckelt, sie wird in der Meta-Erzählung durch eine externe Fokalisierung ersetzt, die letztlich auch die Erzählung zu einer historischen macht. Hier wird die Imagination wieder angeregt, indem die Darstellung in Frage gestellt wird. Betrachter*innen werden dazu angehalten, sich Sachverhalte oder Gegenstände anders vorzustellen, als sie hier dargestellt sind. So wird etwa die begriffliche Verdichtung rund um die Steinmetzstation im Eingangsbereich aufgelöst oder über die Tatsache informiert, dass die Beinschützer der Zimmerleute eine eigene Erfindung sind, da man nicht genau weiß, wie sich die Leute damals vor Verletzungen geschützt haben. Damit wird die Konstruktion offengelegt, aber auch die eigenständige Imagination angeregt. So gesehen ist das Ausfüllen der Leerstellen auf der Objekt-Ebene eine gute Anschlussmöglichkeit für ihre eigene Infragestellung auf der Meta-Ebene.

Unter Fiktion der formalen Repräsentation ist die Tatsache gemeint, dass historische Erzählungen mit heutigen sprachlichen Mitteln von einer Zeit berichten, in der andere sprachliche Normen gegolten haben. Im Museum können diese sprachlichen auf darstellerische Mittel übertragen werden. Dass es sich hier auf der Burgbaustelle ohnehin nur um eine Annäherung an vergangene Verhältnisse handelt, ist klar, aus praktischen Gründen werden wider besseren Wissens aber auch Anpassungen an heutige Verhältnisse vorgenommen. Im Bereich der Materialien wird etwa deutlich mehr Metall verwendet als dies die Quellen nahelegen, statt der günstigeren Ochsen werden Pferde

eingesetzt und Lärchenholz für die Dachschindeln wird aus weiter entfernten Gebieten geholt. Dies stellt heute keinen großen (finanziellen) Aufwand dar und das Resultat passt trotzdem stimmig ins Bild des Andersartigen. Offenkundiger ist die Verschiebung der Tatsachen, wenn es um die hier arbeitenden Handwerker*innen geht: Sie unterliegen den heutigen Arbeitsbestimmungen und -bedingungen. Davon abgesehen, dass sie schwere körperliche Arbeit verrichten, verfügen sie über andere Schutzmaßnahmen, Lebens- und Hygienebedingungen sowie geregelte Arbeits- und Urlaubszeiten. Die Stationen sind nicht durchgehend besetzt und die Anzahl der Arbeitenden, die in diesem Fall sowieso nicht direkt auf der Baustelle leben, relativ gering. Hier wird auf der Ebene der Darstellung ein Bild vermittelt, das unserer heutigen Lebensrealität nahe kommt. Dies führt auch zur Fiktion der Intimität. Obwohl der Burgbau eine Welt vor 800 Jahren zeichnet, erkennen wir viele Elemente unserer eigenen Zeit wieder, seien es Arbeitsumstände oder aber auch Arbeitsgeräte, die vor wenigen Jahrzehnten noch verwendet wurden und teilweise von Bauernhöfen oder aus anderen Museen stammen. Auch die Sinnangebote, die in der Ausstellung gemacht werden, beziehen sich auf unsere Wirklichkeit, nicht auf das Mittelalter. Ordnung und regelhafte Abfolge führen in historischen Darstellungen zum Eindruck, dass der Sinn den Ereignissen bereits innewohnte. Die Orientierungsprobleme unserer Zeit, auf die die Ausstellung Bezug nimmt – Nachhaltigkeit, Umwelt, Müll, Naturverbundenheit, Entschleunigung - sind jedoch ganz andere als jene Fragen, die die Menschheit vor 800 Jahren bewegt haben. Hier entsteht also eine Fiktion der Folgerichtigkeit.

Besucher*innen erwarten möglicherweise in diesem Museum, das nicht, wie viele Museen, durch Abfolge und Kontextualisierung von Überresten eine Geschichte erzählt, sondern eine vollständige alternative Welt inszeniert, in das Mittelalter „eintauchen“ und die Vergangenheit tatsächlich wahrnehmen zu können. Die Ausstellung ist aber - wie alle historischen Darstellungen - lediglich eine Fiktion. Dennoch handelt es sich nicht um eine fiktionale Erzählung, denn auf der Meta-Ebene werden die ausgefüllten Leerstellen und die fiktionalen Elemente aufgegriffen, um auf Forschungsprobleme, Wissenslücken und Hintergründe der Inszenierung aufmerksam zu machen. Damit kann eine Sinnbildung über Zeiterfahrung gelingen, obwohl in der Ausstellung eine Baustelle gezeigt wird, die es historisch betrachtet nie gegeben hat.

7. Historisches Denken im Museum

7.1 Forschungsstand:

Lernen im Museum und an historischen Orten

Zum Lernen an außerschulischen Lernorten, insbesondere zu jenem im Museum, gibt es zahlreiche Publikationen, die hier nicht alle berücksichtigt werden können. Einzelne Beiträge seien hier angeführt, deren Inhalte in das abschließende Kapitel einfließen:

Ulrich Mayer schreibt, wie bereits in der Einleitung erwähnt, in seinem Beitrag zum „Handbuch Methoden im Geschichtsunterricht“ über das Lernpotential des Aufsuchens historischer Orte.²⁵⁷ Er sieht die Lernmöglichkeiten an historischen Orten, jenen Stätten, an denen bedeutungsvolle Ereignisse stattgefunden haben bzw. dort, wo wir Überreste menschlichen Handelns vorfinden (siehe Kapitel 1), darin, „dass die Lernenden im Aufspüren, Entdecken und bewussten Wahrnehmen von Spuren der Geschichte erleben und erkennen können, dass geschichtliche Entwicklungen auch durch räumliche Gegebenheiten beeinflusst werden und sich auf die räumlichen Verhältnisse auswirken.“²⁵⁸ Der lokale und regionale Nahraum bietet sich zur Erforschung historischer Stätten nicht nur aus organisatorischen Gründen an, die Verbundenheit mit dem Ort oder „die Schaffung emotionaler Beziehungen zum geografischen Nahraum kann auch die historische Dimension des engeren Lebensraumes einschließlich des eigenen Lebens bewusst machen.“²⁵⁹ Das Prinzip der „Historizität als das Prinzip stetiger und grundsätzlicher Veränderung in der Zeit“²⁶⁰ wird dadurch veranschaulicht, dass die Orte doch meist nicht mehr in ihrer originalen Gestalt und Funktion vorhanden sind. Es handelt sich vielleicht nur mehr um Überreste, Ruinen und Ausgrabungen oder der Ort wurde umgestaltet, (teil-)abgerissen, restauriert, eventuell auch, um ein bestimmtes Geschichtsbild zu präsentieren. Ebenso können diese Orte zu Denkmälern oder Gedenkstätten geworden sein. Durch Veränderungen im Laufe der Zeit erhalten manche Orte einen komplexen Quellencharakter.

Die Erkundung bzw. Erforschung historischer Orte im Rahmen des Geschichtsunterrichts fördert die Wahrnehmung der zeitlichen Distanz, die nur durch „echte“ Quellen oder Faksimiles erkennbar ist. Abgedruckte Quellen, wie wir sie im Schulbuch vorfinden, „suggerieren durch ihre Form und Aufmachung letztlich eine Gleichzeitigkeit mit den Lernenden und ermöglichen weder kognitiv

257 Mayer, Historische Orte als Lernorte.

258 Ebd., 392.

259 Ebd., 394f.

260 Ebd., 395.

noch vor allem emotional einen Zugang zur ursprünglichen Situation oder eine Ahnung von der zeitlichen Distanz bzw. der Zeitdifferenz.“²⁶¹ Neben der kognitiven Ebene sind auch Emotionen wichtig für den Erkenntnisgewinn: Dass hier echte Menschen gelebt, gewirkt und gehandelt haben und dass der Ort mit allen Sinnen erfahr-, berühr- oder vermessbar ist, lässt die Vorstellungen über Vergangenes lebendiger werden.²⁶² Die Wirklichkeit des Objekts fördert die Imagination, „und dies in doppelter Hinsicht. Zum einen nutzt die Begegnung vor Ort die von den Lernenden bereits mitgebrachte Vorstellungskraft, um durch Anschauung historischen Begriffen eine sinnliche Kraft zu geben. Andererseits kann die Anschaulichkeit des historischen Orts insgesamt das Vermögen fördern, sich über die Imagination realistische Vorstellungen von früheren Lebensumständen und damals handelnden Menschen zu machen.“²⁶³

Einen weiteren Vorteil an der Lernarbeit an historischen Orten sieht Mayer darin, dass sie selbstverständlich an „ihrem“ Ort zugänglich sind. Mobile dingliche Quellen, wie sie etwa im Museum häufig in Vitrinen ausgestellt werden, müssen erst rekontextualisiert werden. Durch diese Rekontextualisierung geben Ausstellungen aber bereits Deutungen vor. Kann man einen historischen Ort in seiner Gesamtheit als Original betrachten, so können auch die Zugangsweisen und Untersuchungsschwerpunkte frei gewählt werden. Allerdings gelingt die Interpretation wiederum nur, wenn weitere Informationen zur eigenständigen Rekontextualisierung hinzugezogen werden.²⁶⁴

Dass diese Kontextualisierung schließlich der Schlüssel zum Historischen Denken ist - sei es durch das vorgegebene museale Arrangement oder durch eine selbstständige Erarbeitung - erläutern andere Autoren:

Barbara Dmytrasz weist in „Historische Exkursionsdidaktik – Geschichte lernen am Kaiserforum Wien“²⁶⁵ auf die Wichtigkeit der Geschichtserzählung auch im Rahmen der Exkursionsdidaktik hin: Historische Orte oder Objekte erzählen nicht von sich aus über die Vergangenheit, sondern durch ihre Kontextualisierung. Objekte müssen einer Quellenkritik und -interpretation unterzogen werden, ehe sie in einer Narration zur Diskussion gestellt werden können.²⁶⁶ „Erst in Zusammenhang mit Fragen nach Auftraggeber, Aufstellungs- oder Ausstellungsort, Zeichensetzung und Gebrauch und mit den Antworten darauf ergibt sich eine Geschichtserzählung.“²⁶⁷

261 Ebd., 394.

262 Ebd., 392.

263 Ebd., 394.

264 Ebd., 393.

265 Barbara Dmytrasz, „Historische Exkursionsdidaktik. Geschichte lernen am Kaiserforum Wien“, in *Historisches Lernen im Museum*, hg. von Alois Ecker et. al. (Frankfurt/Main, 2018), 182–92.

266 Ebd., 184–189.

267 Ebd., 184.

Alois Ecker und Ralph Gleis weisen darauf hin, dass sich in den letzten Jahren der Trend verstärkt hat, Geschichte visuell darzustellen. Durch den Fokus auf Objekte wohnt dieses Merkmal den musealen Inszenierungen von Geschichte ohnehin inne. Die sinnlichen Erfahrungen und die Vorstellungen von räumlichen Umständen regen zur Beschäftigung mit Vergangenheit und zur Imagination an. Jedoch wird der Verbleib bei der Ästhetik und der Wirkung dem Anspruch der Förderung des historischen Denkens nicht gerecht. Letzteres wird durch die Inszenierung und die kognitive Wahrnehmung des musealen Objekts „als Repräsentant einer komplexen historischen Entwicklung oder eines komplexen historischen Zusammenhangs“²⁶⁸ erreicht. Die Kontextualisierung der Objekte ist Bedingung für das historische Lernen und wird durch Selektion, räumliche Anordnung, instruktive Betextung und Vermittlungsangebote ermöglicht. Dabei soll keine Meistererzählung gestaltet, sondern den Prinzipien der Multiperspektivität und der Multikausalität Rechnung getragen werden. In Hinblick auf das historische Denken geht es im Museum nicht um die Präsentation sanktionierten Wissens, sondern um die Infragestellung und Öffnung des letzteren. Dies kann durch Inszenierung, Betextung oder Vermittlung geschehen und macht eine kritische, historische Sinnbildung möglich.²⁶⁹

7.2 Anregung des historischen Denkens durch museale Erzählungen

7.2.1 Fragestellungen

Im folgenden Kapitel soll erörtert werden, wie die museale Erzählung das historische Denken anregt, indem sie die Konzepte nach Peter Seixas inhaltlich berücksichtigt. Dabei kann keine Aussage darüber gemacht werden, was die Besucher*innen tatsächlich aus dem Museumsbesuch mitnehmen. Es handelt sich vielmehr um eine Betrachtung, wie museale Erzählungen dem historischen Lernen dienen können.

Folgende Fragen mit Bezug zu den *Six Historical Thinking Concepts* (siehe Kapitel 3.2) dienen als Orientierung für die Analyse: (Wie) Wird die Bedeutsamkeit der Stätte und der einzelnen Ausstellungsobjekte vermittelt und welche Kontextualisierungen werden vorgenommen? Wird offen gelegt, auf welche Quellen die Narration zurückgeht? Wird die Ausstellung als Deutung, nicht als Abbild der Vergangenheit, präsentiert? Werden historischer Wandel und Kontinuitäten in der

268 Alois Ecker, Ralph Gleis, „Multiplikatoren fürs Museum?“ Ein Kooperationsprojekt zwischen dem Wien Museum, dem Fachdidaktikzentrum Geschichte und den assoziierten Partnerschulen im Rahmen der fachdidaktischen Ausbildung von Lehramtsstudierenden an der Universität Wien, In: Historisches Lernen im Museum, Alois Ecker, et. al. (Hg.) (Frankfurt/Main 2018) 72.

269 Ebd., 72f.

Ausstellung herausgearbeitet? Gibt es Darstellungen folgenreicher Handlungen und von Ursachen bestimmter Entwicklungen? Wie wirkt sich die Inszenierung auf die Wahrnehmung der historischen Perspektive aus? Werden Werturteile dargestellt? Werden Besucher*innen durch die Inszenierung der Objekte oder Quellenarbeit zur aktiven Auseinandersetzung mit den Konzepten zum historischen Denken angeregt?

7.2.2 Analyse Virgilkapelle

Das Museum nennt sich *Virgilkapelle – Ein Museum des Mittelalters*. Dies deutet bereits die umfangreiche Kontextualisierung der historischen Stätte an, die auf der Objekt-Ebene, um die Wirkung des Sakralraumes nicht zu stören, im daneben eingerichteten Ausstellungsraum stattfindet. Hier wird die Virgilkapelle in die räumliche Umgebung und die (Bau-)Geschichte der Stadt eingebettet. Im Kapellenraum hingegen wird die Bedeutsamkeit durch die räumliche Anordnung, die analytische Erzählung, herausgestrichen. Der Sakralbau wird so zum Symbol für den Wandel der städtischen Umgebung, zum Repräsentanten für Historizität.

Die Bedeutung der in den Vitrinen ausgestellten Exponate bleibt jedoch durch die unzureichende Verbindung zwischen den Elementen sowie die mangelnde Einbettung derselben in ein Narrativ vage. Der Ausstellungsraum dient als Gesamtes der Einbettung des Sakralbaus in die Geschichte der Stadt, sowohl aus städtebaulicher als auch aus sozialgeschichtlicher Perspektive, die Exponate sowie die begleitenden Bilder an den Wänden dienen aber vielmehr der Untermalung der Texte, als ihre eigene Bedeutung zum Ausdruck kommt.

Die Ausstellungserzählung bedient sich verschiedenartigster Quellen, die nur teilweise innerhalb der Inszenierung offen gelegt werden: Die historische Stätte selbst ist auch Quelle, deren kunsthistorische und archäologische Auswertung in der Meta-Erzählung des Audio-Guides dargeboten wird. Nachvollzogen kann diese teils durch die Abbildungen und Beschreibungen der Ausgrabung und Restaurierung im Bereich *Virgilkapelle* werden. Genauso dienen jene Abbildungen am Guide, die ähnliche Bauwerke zeigen, der Rekonstruktion der Baugeschichte. Nicht ausgestellt werden hingegen die in der Meta-Erzählung erwähnten Urkunden und Messstiftungen.

Die in den Vitrinen ausgestellten Exponate sind beschriftet und so weit als möglich einer Quellenkritik unterzogen, die für die Betrachter*innen auf den Bildschirmen abrufbar ist. Sie zeigen, dass es zahlreiche Funde gibt, durch ihren losen Zusammenhang und die mangelnde Herausarbeitung ihrer Bedeutsamkeit fügen sie sich aber nicht in die museale Erzählung ein. Die Quellenkritik der als Kacheln an der Wand montierten Bilder bleibt gänzlich aus, sodass diese lediglich als Illustration der Hypertexte wahrgenommen werden können, obwohl sie ursprünglich in

anderen Kontexten gestanden sind. Die Hypertexte selbst weisen ihre Quellen wiederum nicht nach, weshalb sie nicht hinterfragt werden können, sondern als Meistererzählung angenommen werden müssen.

Die Ausstellung zeigt deutlich, dass es die Quellenkritik, nicht die Quelle selbst ist, die zu Erkenntnis führt. Wer die Kapelle betrachtet, ohne sich die Meta-Erzählung anzuhören oder die Texte im Bereich *Virgilkapelle* abzurufen, muss bereits über ein umfangreiches Vorwissen (aus anderen Quellen und Darstellungen) verfügen, um die Kapelle (bau-)historisch einordnen zu können. Die Meta-Erzählung sorgt nicht nur für die notwendigen Informationen, sie deckt auch, teils durch Hinweise auf schriftliche Quellen, teils durch Abbildungen anderer Bauwerke, auf, welcher Quellen sie sich bedient. Unterstützt wird dies von den am Bildschirm abrufbaren Fotografien und Beschreibungen zu Ausgrabung und Restaurierung. Es wird auch klar gemacht, dass verschiedenartige Quellen zur Erschließung von Baugeschichte und Nutzung herangezogen wurden, von der Ausgrabungsdokumentation über Fundstücke aus dem Bereich des Stephansplatzes, historische Dokumente bis hin zu Bauwerken aus der gleichen Epoche. Jede dieser Quellen kann nur bestimmte Informationen preisgeben, weshalb ein umfangreiches Repertoire bearbeitet werden muss. Trotzdem kann die Geschichte der Kapelle und ihrer Nutzung nicht lückenlos rekonstruiert werden. Diese Tatsache wird durch Worte, teilweise durch ausgestellte Belege, aber auch durch die räumliche Anlage der Ausstellung bewusst gemacht.

Die Kachelbilder im Ausstellungsraum zeugen hingegen davon, dass ohne Quellenkritik kein sinnvoller Eingang in die Erzählung möglich ist. Die Besucher*innen können aus ihnen kaum Erkenntnisse entnehmen, und sie bleiben, obwohl optisch passend zu Texten und Vitrinen ausgewählt, mangels kausaler Zusammenhänge außerhalb der Erzählung stehen.

Historischer Wandel wird in der Ausstellung durch optische Gegensätze markiert: Der Übergang von der U-Bahn-Station zur Kapelle, aber auch innerhalb der Kapelle die Abgrenzung von schwarzen Kunststoffelementen zu steinernen Überresten oder die Glaswände der Vitrinen im Ausstellungsraum, symbolisieren die Andersartigkeit der Elemente aus vergangenen Epochen und die Historizität unserer Umgebung. Die Kapelle selbst kann als Repräsentant für historischen Wandel betrachtet werden: Sie wurde je nach Nutzung und Bedarf im Laufe der Zeit immer wieder baulich verändert, zugeschüttet und schließlich in einen U-Bahn-Bau integriert. Ihre baulichen Elemente stammen aus der Romanik, der Gotik und aus späteren zweckmäßigen Adaptierungen (etwa die Baugerüstlöcher in der Ostnische, die vermutlich zu einem Zeitpunkt entstanden, als dieser Teil der Kapelle keine sakrale Bedeutung hatte).

Andererseits verweist die Ausstellung auch auf Kontinuitäten: Die Animation verbindet auf einer geographischen Ebene das römische Lager unter Einbezug zahlreicher Zwischenschritte mit der heutigen Stadt, der Audio-Guide verdeutlicht die Verbauung römischer Steine in der Kapelle und die Fundstücke im Bereich *Virgilkapelle*, die bis in das Jahr 1939 hinein reichen, sowie die Lage des Museums innerhalb eines modernen, stark frequentierten Platzes zeigen, dass dieser Ort seit Jahrhunderten kontinuierlich belebt ist.

Darüber hinaus bieten die im Ausstellungsraum präsentierten Objekte Anschließbarkeiten an unsere Alltagswelt an. Dazu zählen besonders jene im Bereich *Alltag und Umwelt*. Hier ist etwa ein Kamm ausgestellt, in einer Gestalt, die auch heute erhältlich ist. Er stammt aus dem 14. bis 15. Jahrhundert und, von Abnutzungsspuren und einzelnen abgebrochenen Zacken abgesehen, unterscheidet er sich durch das heute unübliche Material. Er ist nicht aus Kunststoff, sondern aus Knochen gefertigt. Zeitlos wirken die Speisereste: Ein Pfirsichkern, der aus der Ausgrabung eines Aborts stammt, oder Fischreste, die in Ablagerungen eines Kanals gefunden wurden, könnten nahtlos in unseren heutigen Speiseplan eingefügt werden.

Gegenstände, denen wir aus heutiger Sicht distanzierter begegnen bzw. die wir nicht unmittelbar in unseren Alltag zu integrieren wüssten, finden sich unter anderem im Bereich *Religion und Bildung* wieder. Hier ist eine Reliquienkapsel ausgestellt, deren Zweck uns heute befremdlich erscheinen mag. Genauso müsste der Umgang mit dem in einer Vitrine präsentierten Griffel, der zum Beschreiben von Wachstäfelchen und zum Linieren von Pergamentpapier diente, von unseren Zeitgenoss*innen erst erlernt werden. Vergleichsgegenstände aus der heutigen Zeit und Verbindungen mit der Gegenwart innerhalb der am Bildschirm zur Verfügung gestellten Texte bleiben allerdings aus. Die Herausarbeitung der Bedeutung der Gegenstände in den Vitrinen als Repräsentanten historischen Wandels bzw. historischer Kontinuität bleibt den Betrachter*innen überlassen. Kausale Erklärungen werden in der musealen Erzählung weder durch die Inszenierung noch durch die Texte thematisiert.

Im Kapellenraum werden die Betrachter*innen durch die vom räumlichen Arrangement und der Meta-Erzählung geprägte externe Fokalisierung zum Einnehmen einer Entdecker-Perspektive angeregt. Dazu tragen vor allem der Kontrast zum U-Bahn-Bau und das Fehlen von Gegenständen, die Nutzungsmöglichkeiten aufzeigen, bei. Außerdem werden keinerlei hier handelnde Personen vorgestellt bzw. als Identifikationsfiguren angeboten. Das Hineinversetzen mit den einst hier Handelnden hängt von der Bereitschaft der Besucher*innen zur entsprechenden Imagination ab. Grundsätzlich wird diese Imagination vergangener Lebensverhältnisse an historischen Stätten im Gegensatz zu gedruckten Abbildungen durch die Wirklichkeit des Objekts gefördert, wie Ulrich

Mayer in seinen Ausführungen festgestellt hat²⁷⁰, und dies ist sicherlich auch hier der Fall. Die Ausstellungserzählung fördert aber vor allem realistische Vorstellungen über die Grenzen der Archäologie und der Geschichtswissenschaft.

Im Ausstellungsraum wird das Einnehmen historischer Perspektiven durch die abstrakte Darstellungsart mittels Vitrinen erschwert. Die Überreste aus der Vergangenheit verbleiben in Distanz zu den Betrachter*innen. Sie sind auch nicht in einen Kontext eingebettet, der die Imagination vergangener Lebensumstände begünstigt. Hierzu wären Informationen über oder Darstellungen von konkreten Verwendungsmöglichkeiten notwendig.

Mit den Bereichen *Religion und Bildung, Stadt und Herrschaft* sowie *Alltag und Umwelt* werden gesellschaftliche Themen aufgegriffen, die mit der heutigen Zeit verbunden werden könnten, was durch die Anlage der Ausstellung allerdings nicht geschieht. Dazu wäre eine stärkere Selektion und das Herausarbeiten der Bedeutung der einzelnen Gegenstände in der Vergangenheit und Gegenwart sowie insgesamt eine problemorientierte Anlage der Ausstellung hilfreich. Damit bleibt der Zweck der Ausstellung auf die Darstellung der Kapelle als Repräsentant für räumliche bzw. architektonische Veränderung in der Zeit sowie auf das Aufzeigen der Erforschungsmöglichkeiten und -grenzen beschränkt.

7.2.3 Analyse Erlebnis Burgbau Friesach

Das Museum *Erlebnis Burgbau Friesach* schließt mit seinem archäologischen Experiment inhaltlich an die in der Stadt und rundherum gelegenen Überreste aus dem Mittelalter an. Die Frage, wie diese heute noch sichtbaren, monumentalen Bauten entstanden sind, liegt aus der Architektur der Stadt heraus nahe. Damit geschieht die Einbettung in ein historisches Narrativ außerhalb des Museums selbst: Wer auch die anderen Burgen betrachtet oder wenigstens einen Blick auf die Stadt und ihre Umgebung wirft, wird den Zusammenhang zwischen Burgbaustelle und erhaltenen Überresten und damit die Signifikanz dieser „fiktiven“ historischen Stätte innerhalb der Architekturgeschichte der Stadt erkennen. In der musealen Darstellung selbst wird dies allerdings nicht vermittelt, da hier der Fokus auf dem historischen Querschnitt liegt. Erst auf dem Rückweg eröffnet sich der Blick auf die mittelalterliche Stadtmauer von Friesach, die Höhenburgen und Kirchen, die auf das Hochmittelalter zurückgehen. In der Meta-Erzählung hingegen werden Verbindungen zur Gegenwart hergestellt und damit den ausgestellten Objekten sowie der Burgbaustelle insgesamt Bedeutung verliehen. So weisen die Museumsvermittler*innen etwa darauf hin, dass wir heute noch in der Friesacher Stadtmauer sowie in anderen Bauten aus dem

²⁷⁰ Mayer, *Historische Orte als Lernorte*, 394.

Hochmittelalter kleine viereckige Löcher vorfinden. Diese stellen keine Schießscharten dar, wie man es vielleicht vermuten könnte, sondern es handelt sich um Gerüstlöcher. Wie diese Löcher entstanden sind, kann hier beim Turmbau betrachtet werden, wo das abgeschnittene Holz des „mitwachsenden“ Gerüsts, das in den kommenden Jahrzehnten bis Jahrhunderten vermodern wird, noch zu erkennen ist. Genauso wird auf die Gründe für die heute noch gut erhaltenen Baureste hingewiesen: die Qualität des Mörtels und des Mauerwerks, deren sorgfältige Herstellung hier betrachtet werden kann. Durch diese Kontextualisierungen gewinnt die in der Darstellung isoliert für sich stehende Ausstellung an Bedeutung.

Die Museumsvermittler*innen verweisen auch auf die Tatsache, dass es zu den zum Burgbau notwendigen Handwerkstechniken keine schriftlichen Quellen gibt, weshalb das archäologische Experiment auch aus wissenschaftlicher Sicht interessant ist. Als Quellen für die museale Narration dienen Bilder, wie sie auch auf den Plakatwänden zu sehen sind.²⁷¹ Diese kann man aber nur außerhalb des eigentlichen Ausstellungsbereichs betrachten und sie können von den Besucher*innen nicht unmittelbar mit den Darstellungen verglichen werden. Außerdem wird ihr Ursprung nicht verraten. Zusätzlich zu den überlieferten Bildquellen werden hier Quellen selbst geschaffen. Teil des Konzepts der experimentellen Archäologie ist es, Erkenntnisse aus der Praxis heraus zu sammeln oder diese wieder zu verwerfen, weil sie nicht zu anderen Erkenntnissen passen. Die Betrachter*innen können hier diesem Prozess beobachtend beiwohnen.

Darüber hinaus können sie handwerkliche Tätigkeiten nachmachen und nachvollziehen, etwa Feuer schlagen, Werkzeuge, Werkstücke und Rohmaterialien angreifen oder auf dem Dreipass das Steinmetzzeichen des hier arbeitenden Handwerkers suchen.

Wie im Museum generell üblich, werden die Besucher*innen hier nicht zur Konstruktion eigener Narrationen angehalten, ihr Part beschränkt sich mit den wenigen Ausnahmen des Ausprobierens auf die passive Tätigkeit des Zuhörens. Das Hinterfragen der hier dargestellten Narration ist durch das Vergleichen mit den Abbildungen auf den Plakaten und durch die in Kapitel 6.3.4 beschriebenen Anschließbarkeiten, wie jene Werkzeuge, die bis vor wenigen Jahrzehnten im bäuerlichen Alltag Verwendung fanden, möglich. Durch die Darstellung selbst sind keine Vergleiche mit anderen Interpretationen vorgesehen. Die Ausstellung stellt sich selbst aber insofern in Frage, als im Rahmen der Meta-Erzählung darauf hingewiesen wird, dass geeignete Ausrüstung, Materialien und Techniken sowie funktionierende Abläufe in der Praxis erprobt werden müssen. So wird etwa erzählt, dass der Brandkalkofen beim ersten Brand nicht hielt, weshalb nachträglich Stützmauern

271 Demel, Protokoll 1.

errichtet wurden.²⁷² Genauso hat sich der Erdwall des Sägewerks nicht bewährt und musste durch eine Steinmauer ersetzt werden, was zum Neubau der Handwerksstätte führte.²⁷³ Heutige Vorschriften verlangen das Tragen von Beinschützern beim Behauen von Stämmen. Wie sich die Arbeitenden im Mittelalter bei dieser gefährlichen Tätigkeit schützten ist unklar. Die Holzkonstruktion, die hier angewandt wird, wurde selbst erfunden. In ähnlicher Weise könnte man aber auch vor hunderten Jahren vor dem herab schwingenden Beil geschützt haben.²⁷⁴

In der Vermittlung, nicht jedoch in der Darstellung, wird klargestellt, dass es sich um eine Interpretation der Vergangenheit handelt. Auch die Darsteller*innen der *Living History Interpretation*, die hier arbeitenden Handwerker*innen, handeln auf diese Weise: Sie spielen durch Gewandung und Tätigkeit einen wichtigen Teil der fertig imaginierten Welt, hinterfragen aber ihre Tätigkeit, den Arbeitsprozess und die Quellentreue, sobald sie mit Besucher*innen in Kontakt kommen. Auch hier entsteht die historische Erzählung nicht durch Inszenierung, sondern durch mündliche Ergänzungen.

Obwohl die Burgbaustelle einen historischen Querschnitt abbildet, berücksichtigt die Erzählung das Konzept von Kontinuität und Wandel. Das Durchschreiten des Tores führt zum plötzlichen Eindruck des Wandels, der innerhalb der letzten 800 Jahre stattgefunden hat. Wo heute Maschinen arbeiten würden, findet man viel mühselige Handarbeit und einfache, selbst gemachte Hilfsmittel vor. Wo heute Metall und Beton vorherrschen würden, befinden sich Befestigungen aus Stein und Holz. Die Handwerker*innen arbeiten in einfacher Leinenbekleidung. Durch das Fehlen von Motoren ist es auf der Baustelle nicht sehr laut. Hektisch geht es ebenfalls nicht zu: Das Pferd bleibt gemütlich alle drei Serpentinaen stehen, die Zimmerer rasten nach ein paar Schlägen mit der Hacke. Zeit spielt hier sichtlich eine andere Rolle, die Arbeit sieht allerdings körperlich sehr anstrengend aus. Das Gelände ist unwegsam: die Wege sind matschig, vom Hang rutscht Erde herab. Ausgebaggert und betoniert wird hier natürlich nichts. Bei näherer Betrachtung finden die Besucher*innen aber doch viele vertraute Gegenstände vor: Hacken, Hammer, Spaten und Handsägen verwenden wir auch heute, bei anderen handelt es sich um eindeutige Vorläufer. Das Lot erinnert sehr an die Wasserwaage, die Knotenschnur an das Maßband oder der Hand-Bohrer an einen elektrischen. Alles ist eben einfacher gehalten und funktioniert ohne Strom, dafür mit mehr Muskelkraft. Vor allem ältere Museumsbesucher*innen werden aber wohl auch vertraute Arbeitstechniken wieder entdecken, waren doch einige bis in das 20. Jahrhundert hinein verbreitet, etwa das Kalk brennen, das auch auf Bauernhöfen praktiziert wurde, um die Ställe mit Kalkfarbe

272 Demel, Protokoll 3.

273 Demel, Protokoll 2.

274 Demel, Protokoll 1.

auszumalen und zu desinfizieren. Die Inszenierung legt nahe, dass viele Gegenstände über Jahrhunderte hinweg verwendet wurden und die einschneidendsten Veränderungen erst in den letzten Jahrzehnten eingesetzt haben. Diese *turning points* werden hier aber nicht dargestellt. Genauso wenig werden folgenreiche Handlungen ausgemacht. Ob der durch den Wechsel zwischen zwei Welten gezeichnete Wandel eine Geschichte des Fortschritts oder des Niedergangs ist, bleibt der selbstständigen Interpretation der Betrachter*innen überlassen. Dargestellte Idyllhaftigkeit, Naturverbundenheit und Nachhaltigkeit können zu Schlussfolgerungen à la „*back to the roots*“ führen, genauso aber die körperlichen Mühen und die Abhängigkeit von der Natur zur Wertschätzung moderner Technologien.

Ursachen für historischen Wandel werden in der Ausstellung nicht gezeigt. Die Erzählung enthält weder historische Personen, die durch ihr Wirken Wandel herbeigeführt hätten, noch zeigt sie Ursachen dafür auf, dass heute mit anderen Methoden und unter anderen Umständen gearbeitet wird. Die sozialen, politischen, ökonomischen und kulturellen Bedingungen der inszenierten Handlungen spielen ebenso wenig eine Rolle wie deren Wandel und die Ursachen dafür bzw. Konsequenzen davon.

Die interne Fokalisierung auf der Darstellungsebene fördert die Identifikation mit den historische Personen nachahmenden Handwerker*innen und damit das Einnehmen einer historischen Perspektive. Das Anfassen und Ausprobieren mancher Arbeitsgeräte, Materialien und Werkstücke, das Begehen der Wege, die von den Handwerker*innen noch dazu schwer beladen zurückgelegt werden müssen, das Nachvollziehen der Schwierigkeiten im unebenen, den Witterungen ausgesetzten Gelände lassen die Besucher*innen die Herausforderungen und körperlichen Anstrengungen der Bautätigkeiten im vorindustriellen Zeitalter erahnen. Diese Erfahrungen und Wahrnehmungen, die die Besucher*innen hier erleben können, sind universelle: Auch für damals Lebende waren die Gerätschaften schwer und die Arbeit anstrengend, wobei sie im Gegensatz zu uns die maschinellen Alternativen nicht kannten.

Allerdings entsteht durch die Schwerpunktsetzung der Ausstellung auf die Handwerkstechniken eine Art Präsentismus: Durch das Fehlen von Darstellungen zu Lebens-, Arbeits- und herrschaftlichen Verhältnissen sind Betrachter*innen dazu verleitet, ihre eigene Lebenswelt auf die Darstellung zu übertragen. Der Brotbackofen deutet die kulinarische Verpflegung der Arbeitenden an, der dazugehörige Esstisch ist allerdings mit dem Burgmodell belegt. Tatsächlich dürfte hier wenig gebacken werden, die Verpflegung der Mitarbeiter*innen findet außerhalb der authentischen Zone statt. Das Fehlen der Schlafstätten legt nahe, dass die Handwerker*innen nach Dienstschluss nach Hause gehen, was ja auch der Fall ist. Besucher*innen gewinnen den Eindruck, dass die

Arbeitstechniken im Mittelalter zwar andere waren, die Lebensverhältnisse in Bezug auf Trennung von Beruf und Privatleben, Arbeits- und Schlafstätte sowie Arbeitszeit und Freizeit oder Urlaubszeit den unseren entsprachen. Auch die wechselnde Besetzung der Stationen, nicht nur aufgrund des Bedarfs an zu verrichtenden Arbeitsschritten, sondern auch aufgrund der Dienstpläne, tragen zum Eindruck bei, dass die Arbeitsbedingungen der damaligen Zeit unseren eigenen ähnelten. Dieser Präsentismus wird in der Darstellung auch nicht durch hinzugefügte Objekte, Bilder oder Texte aufgedeckt. Auf der Meta-Ebene wird dies teils aufgelöst: Durch die externe Fokalisierung, die Offenlegung der Vereinfachungen des Arbeitsprozesses, das Herausstreichen der nicht-authentischen Elemente und durch die Gespräche mit den Handwerker*innen selbst, die ihre Arbeitstechniken reflektieren und mit heutigen Methoden vergleichen, wird die Annäherung an die Vergangenheit, die eben eine solche bleibt und niemals eine Abbildung sein kann, kommuniziert. Allerdings stellt sich die Frage, ob die optische Wahrnehmung der ausgestalteten Welt oder deren Reflexion innerhalb der Meta-Erzählung den Gesamteindruck der Besucher*innen dominiert.

Die ethische Dimension schließt an die Sinnbildung der historischen Erzählung – Erkenntnisgewinn über die mittelalterliche Bau- und Handwerkskunst sowie die Darstellung einer durch Naturidylle, aber auch körperliche Härte geprägten alternativen Lebenswelt (vgl. Kapitel 6.4) – und die weiter oben bereits gestellte Frage an, ob die Inszenierung des Burgbaus eine Geschichte des Fortschritts oder eine des Niedergangs ist, die je nach Blickwinkel der Betrachterin / des Betrachters verschieden beantwortet werden muss.

8. Vergleich:

Ausgrabung – archäologisches Experiment

Die beiden hier vorgestellten Museen sind historische Stätten verschiedener Art. Während im einen Fall dingliche Überreste durch museale Inszenierung in einen Kontext gesetzt werden, entsteht am anderen Standort eine Stätte durch historisch belegte Handlungsweisen, so weit dies die Quellenlage und die heutigen Rahmenbedingungen erlauben. Dabei ergeben sich inhaltlich verschiedene Schwerpunkte. Die Inszenierung der Ausgrabung ist produktorientiert. Die kunsthistorische Analyse des fertigen bzw. immer wieder veränderten und schließlich unvollständig erhaltenen Baus steht im Vordergrund der Erzählung. Dazu wird, so weit es die Quellenlage erlaubt, auch die Nutzung aufgearbeitet. Das archäologische Experiment hingegen ist prozessorientiert. Technische Abläufe und die Erschaffung einer historischen Stätte durch menschliches Handeln

stehen hier im Zentrum. Der entstehende Bau ist im Vergleich zu den Arbeitsgeräten und Handwerksstätten ein gleichwertiges Exponat. Die Analyse zeigt, dass die räumliche Gestaltung beider Orte wenig Variationsmöglichkeiten durch die Betrachter*innen innerhalb der Erzählung erlaubt und die Reihenfolge des Betrachtens wiederum wenig Veränderung in der Wahrnehmung der Kausalzusammenhänge bewirkt, da stets das in den Blick nehmen des Ortes in seiner Gesamtheit begünstigt wird.

Die Darstellung der Virgilkapelle bleibt dabei lückenhaft. Die erhaltenen Bestandteile der Kapelle wurden restauriert, aber nicht vervollständigt. Angebote zur Imagination der verschiedenen Stadien des Baus werden medial zur Verfügung gestellt. Auf diese Art wird in die erhaltenen Überreste so wenig wie möglich eingegriffen. Die Abgrenzung der Kapelle zu den modernen Raumelementen macht auch den zeitlichen Abstand deutlich. Die externe Fokalisierung, die durch das Hinabsteigen von der U-Bahn-Passage in die Stille des Sakralbaus, dessen Nutzung durch das Fehlen von Objekten im Verborgenen bleibt, sowie durch die Meta-Erzählung ausgedrückt wird, fördert die Betrachtung des Überrests aus der heutigen Zeit heraus. Damit wird die museale Narration, die eine analytische ist, dem Merkmal der Retrospektivität gerecht. Vor allem trägt dies zur Sinnbildung bei. Die Kapelle wird als Repräsentant für Historizität inszeniert. Die zeitliche Distanz, die beim Betrachten echter Quellen erkennbar werden soll,²⁷⁵ wird im Rahmen der Inszenierung der Ausgrabung durch die Echtheit und Unvollständigkeit der Überreste, aber auch durch die räumliche Gestaltung besonders deutlich.

Die inszenierte Welt des *archäologischen Experiments* inklusive der *Living History Interpretation* fördert wiederum durch die interne Fokalisierung auf der Ebene der Darstellung das Einnehmen der historischen Perspektive. Die Besucher*innen begegnen den Agierenden auf Augenhöhe und können selbst Gegenstände angreifen und ausprobieren. Die lückenlose Gestaltung der Umgebung trägt ebenso dazu bei. Andererseits wird das Erkennen der zeitlichen Distanz durch dieses Eintauchen in die Vergangenheit erschwert und es besteht die Gefahr des Präsentismus. Vor allem die Unmöglichkeit, in der Darstellung heutige Lebens- und Arbeitsbedingungen auszublenden, sorgt für deren Übertragung auf die historische Wirklichkeit und führt möglicherweise durch das Weglassen problembehafteter Faktoren zu einer idyllhaften Vorstellung. Die Inszenierung kann aber niemals ein Abbild der Vergangenheit sein. Wer die *Living History Interpretation* durch die Handwerker*innen als das Ausprobieren, Nachvollziehen und Herzeigen nur teilweise tradierter Techniken, eben als Teil des archäologischen Experiments, begreift, nicht aber als Darstellung einer Lebensweise, kann sich ein ausschnitthaftes Bild der Vergangenheit machen, genauso wie dies

²⁷⁵ Mayer, *Historische Orte als Lernorte*, 394.

durch das Zusammenfügen unvollständiger Überreste möglich ist. In beiden Fällen, Ausgrabung und Nachbau, ist es unmöglich, die Vergangenheit in ihrer Gesamtheit darzustellen. Als für diesen Erkenntnisgewinn wichtig stellt sich die Meta-Erzählung heraus, welche besonders in Friesach zur veränderten Wahrnehmung der Darstellung führt. Es findet ein Perspektivenwechsel statt. Die Erzählung deckt aus der Moderne heraus ausgeschmückte Leerstellen und durch heutige Bedingungen veränderte Inszenierungen von Objekten auf und stellt die Darstellung auf diese Weise zur Diskussion.

Die Aufgabe der Quellenkritik und -interpretation, ohne die es keine Narration geben kann,²⁷⁶ wird in der Virgilkapelle von der Meta-Erzählung, dem Audio-Guide, übernommen. Die Interpretation der hierfür zusätzlich notwendigen Quellen, die teilweise auch gezeigt werden, findet in diesem Rahmen statt. Im Ausstellungsraum sorgen räumliches Aneinanderfügen, die Hypertexte und die beiden erstellten Graphiken für die Einbettung der Kapelle in räumliche und sozialgeschichtliche Bedingungen. Die Exponate in den Vitrinen werden zwar einer Quellenkritik unterzogen, ihr inhaltlicher Zusammenhang mit der Kapelle bleibt in den meisten Fällen aber offen. Die kleinen Bilder finden schließlich mangels Quellenkritik keinen Eingang in die Erzählung. Stärkere Selektion und umfassendere Interpretation der Exponate sowie eine problemorientierte Anlage würden die Sinnbildung erleichtern.

Die Kontextualisierung der Stätten und damit das Herausstreichen der historischen Bedeutsamkeit findet, vor allem in Friesach, maßgeblich außerhalb der Ausstellung statt. So wie es Ulrich Mayer beschreibt, tragen die beiden Stätten zur Wahrnehmung der historischen Dimension des engeren Lebensraumes bei.²⁷⁷ Die ausgegrabene Kapelle dadurch, dass sie an ihrem ursprünglichen, aber inzwischen modernisierten Platz steht, in den ihre Inszenierung kontrastreich eingearbeitet wurde. Der Burgbau wiederum erfüllt diesen Zweck durch den thematischen Anschluss an andere in der Umgebung erhaltene Überreste.

Gemeinsam ist den beiden Museen, dass sie durch ihre Darstellung historischen Wandel aufzeigen und auf Kontinuitäten verweisen. Die Ausgrabung fördert das Begreifen dieser Umstände durch die Betrachtung des immer wieder veränderten Baus bis hin zur Integration in unsere moderne Umgebung, der Burgbau durch die Andersartigkeit der ausgeführten Tätigkeiten, die zugleich auch Vertrautes wieder erkennen lassen. Ursachen für historischen Wandel bleiben hingegen in beiden Erzählungen im Dunkeln, da an den historischen Stätten keine Handlungen historischer Personen bzw. deren Konsequenzen gezeigt werden.

²⁷⁶ *Dmytrasz*, Historische Exkursionsdidaktik, 184.

²⁷⁷ *Mayer*, Historische Orte als Lernorte, 394.

Die Imagination vergangener Verhältnisse wird durch das Begehen und die Möglichkeit des Anfassens realer Zeugnisse angeregt, was die Betrachtung historischer Stätten besonders wertvoll macht.²⁷⁸ Dennoch sind beide Ausstellungen, wie alle Erzählungen, Fiktionen, auch wenn die Wahrhaftigkeit der Exponate anderes vermuten lässt. In der Virgilkapelle führt das Fehlen des historischen räumlichen Kontextes zur Fiktion der Reduktion, in Friesach handelt es sich hingegen durch die Ausgestaltung der alternativen Welt nicht um eine Reduktion auf darstellerischer, sondern durch die thematische Schwerpunktsetzung auf inhaltlicher Ebene. Durch diese Ausgestaltung unterliegt sie auch der Fiktion der Präsenz, wohingegen in der Virgilkapelle die Überreste durch die räumliche Gestaltung zeitlich entfernt wirken. Intimität entsteht hier eher durch die vertrauten musealen Strukturen und das Aneinanderreihen von aus dem Zusammenhang gerissenen Exponaten im Ausstellungsraum führt zur Fiktion der Integrität. Das archäologische Experiment wiederum suggeriert Folgerichtigkeit durch Sinnbildungsangebote für heutige Orientierungsprobleme.

278 Ebd., 394.

Literaturverzeichnis

- Rosalyn *Ashby*, Peter *Lee*, Alaric *Dickinson*, How children explain the „why“ of history: The Chata Research Project on teaching history. *Social Education* 61 (Jänner.1997) (Jänner.1997) 17–21.
- Michele *Barricelli*, Historisches Erzählen. Was es ist, soll und kann. In: *Lernen und Erzählen interdisziplinär*, herausgegeben von Olaf Hartung, 61–82 (Wiesbaden 2011).
- Michele *Barricelli*, Schüler erzählen Geschichte. *Narrative Kompetenz im Geschichtsunterricht* (Schwalbach/Ts. 2005).
- Burg Friesach Errichtungs-GmbH*, Arbeit am Bau. Plakate zur Ausstellung, 2019.
- Burg Friesach Errichtungs-GmbH*, Burg Siegfriedstein in Friesach. Eine virtuelle Vorgeschichte, online unter <<https://burgbau.at/burgbaufrie/wp-content/uploads/2013/08/Burg-Siegfriedstein-in-Friesach.pdf>>, (19.11.2019).
- Burg Friesach Errichtungs-GmbH*, Erlebnis Burgbau Friesach, online unter <<https://burgbau.at/>>, (19.11.2019).
- Heike *Buschmann*, Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse. In: *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, herausgegeben von Joachim Baur, 149–168 (Bielefeld 2013).
- Ian *Davies* (Hg.), *Debates in History Teaching* (Oxon und New York 2011).
- Verena *Demel*, Protokoll 1. Führung Erlebnis Burgbau Friesach, 31.05.2019.
- Verena *Demel*, Protokoll 2. Führung Erlebnis Burgbau Friesach, 31.05.2019.
- Verena *Demel*, Protokoll 3. Führung Erlebnis Burgbau Friesach, 01.06.2019.
- Verena *Demel*, Protokoll 4. Führung Erlebnis Burgbau Friesach, 02.06.2019.
- Wilhelm *Deuer*, (Erz-) Bischöfe, Kanoniker, Vizedome. Elitäre Auftraggeber in der mittelalterlichen „Nebenresidenz“ Friesach. In: *800 Jahre Stadt Friesach*, herausgegeben von Johannes Grabmayer (Hg.), 133–161 (Klagenfurt 2015).
- Barbara *Dmytrasz*, Historische Exkursionsdidaktik. Geschichte lernen am Kaiserforum Wien. In: *Historisches Lernen im Museum*, herausgegeben von Alois Ecker, et. al., 182–192 (Frankfurt/Main 2018).

- Alois *Ecker*, Ralph *Gleis*, „Multiplikatoren fürs Museum?“ Ein Kooperationsprojekt zwischen dem Wien Museum, dem Fachdidaktikzentrum Geschichte und den assoziierten Partnerschulen im Rahmen der fachdidaktischen Ausbildung von Lehramtsstudierenden an der Universität Wien. In: *Historisches Lernen im Museum*, herausgegeben von Alois Ecker, et. al., 65–83 (Frankfurt/Main 2018).
- Erlebnis Burgbau Errichtungs GmbH*, Servus im Abenteuer Mittelalter. Frizzy der Burgbaumeister, 21.01.2020, online unter <<https://www.frizzy.at/>>.
- Peter *Gautschi*, *Guter Geschichtsunterricht. Grundlagen, Erkenntnisse, Hinweise* (Schwalbach/Ts. 2009).
- Wolfgang *Hochbruck*, *Geschichtstheater. Formen der „Living History“*. Eine Typologie (Bielefeld 2013).
- Karl-Ernst *Jeismann*, *Geschichte und Bildung. Beiträge zur Geschichtsdidaktik und zur historischen Bildungsforschung* (Paderborn 2000).
- Philipp J. *Jernej*, *Friesach und seine Klöster - Ein Überblick*. In: *800 Jahre Stadt Friesach*, herausgegeben von Johannes Grabmayer, 253–285 (Klagenfurt 2015).
- Marina *Kaltenegger*, Patrick *Schicht*, *Zu Bauforschung und Rekonstruktion der Baugeschichte*. In: *Die Virgilkapelle in Wien. Baugeschichte und Nutzung*, herausgegeben von Michaela Kronberger, 10–145 (Wien 2015).
- Michaela *Kronberger* (Hg.), *Die Virgilkapelle in Wien. Baugeschichte und Nutzung* (Wien 2016).
- Peter *Lee*, Denis *Shemilt*, *The concept that dares not speak its name: should empathy come out of the closet? Teaching History* 143 (06.2011) (06.2011) 39–49.
- Ulrich *Mayer*, *Historische Orte als Lernorte*. In: *Handbuch Methoden im Geschichtsunterricht*, herausgegeben von Ulrich Mayer, Hans-Jürgen Pandel, Gerhard Schneider, 389–407 (Schwalbach/Ts. 2011).
- Hans-Jürgen *Pandel*, *Geschichtsdidaktik. Eine Theorie für die Praxis* (Schwalbach/Ts. 2013).
- Hans-Jürgen *Pandel*, *Historisches Erzählen. Narrativität im Geschichtsunterricht*. 2. Aufl. (Schwalbach/Ts. 2015).
- Andrew *Peterson*, *Moral learning in history*. In: *Debates in History Teaching*, herausgegeben von Ian Davies, 161–171 (Oxon und New York 2011).
- Jörn *Rüsen*, *Historik. Theorie der Geschichtswissenschaft* (Köln 2013).

Jörn *Rüsen*, Historisches Lernen. In: Handbuch der Geschichtsdidaktik, herausgegeben von Klaus Bergmann, et. al., 261–265 (Hannover 1997).

Jörn *Rüsen*, Historisches Lernen. Grundlagen und Paradigmen (Schwalbach/Ts. 2008).

Jörn *Rüsen*, Objektivität. In: Handbuch der Geschichtsdidaktik, herausgegeben von Klaus Bergmann, et. al. (Schwalbach/Ts. 1997).

Jörn *Rüsen*, Topik und Methodik. Narrative Struktur und rationale Methode in der Geschichtswissenschaft, Internationales Archiv für Sozialwissenschaften der Literatur (IASL), 36 (2011) (2011) 119–127.

Johan *Sandahl*, Preparing for Citizenship: The Value of Second Order Thinking Concepts in Social Science Education. Journal of Social Science Education 14/1 (Spring.2015) (Spring.2015) 19–30, doi:10.2390/jsse-v14-i1-1375.

Waltraud *Schreiber*, et. al., Historisches Denken. Ein Kompetenz-Strukturmodell (Neuried 2006).

Peter *Seixas*, A Model of Historical Thinking. Educational Philosophy and Theory 49 (12.05.2017) 593–605.

Peter *Seixas*, Tom *Morton*, The Big Six. Historical Thinking Concepts (Toronto 2013).

Wilhelm *Wadl*, Friesach und Salzburg. In: 800 Jahre Stadt Friesach, herausgegeben von Johannes Grabmayer, 57–68 (Klagenfurt 2015).

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Marina Kaltenegger und Patrick Schicht, Zu Bauforschung und Rekonstruktion der Baugeschichte. In: Michaela Kronberger (Hg.), Die Virgilkapelle in Wien, Baugeschichte und Nutzung. Wien 2015, S. 10-145. S. 23

Abbildung 2: <https://www.wienmuseum.at/de/standorte/virgilkapelle> Copyright Wien Museum, 16.1.2020

Abbildung 3: Copyright Verena Demel

Abbildung 4: Copyright Verena Demel

Abbildung 5: https://burgbau.at/burgbaufrie/wp-content/uploads/2018/06/IMG_0076.jpg, Copyright Burg Friesach Errichtungs-GmbH, 16.01.2020

Abbildung 6: [https://burgbau.at/?page_id=44#prettyPhoto\[postimages\]/13](https://burgbau.at/?page_id=44#prettyPhoto[postimages]/13) Copyright Burg Friesach Errichtungs-GmbH, 16.01.2020

Abbildung 7: https://burgbau.at/burgbaufrie/wp-content/uploads/2018/06/IMG_0064.jpg, Copyright Burg Friesach Errichtungs-GmbH, 16.01.2020

Abbildung 8: <https://burgbau.at/burgbaufrie/wp-content/uploads/2017/09/Unbenannt.jpg>, Copyright Burg Friesach Errichtungs-GmbH, 16.01.2020

Abbildung 9: [https://burgbau.at/?page_id=44#prettyPhoto\[postimages\]/51](https://burgbau.at/?page_id=44#prettyPhoto[postimages]/51) Copyright Burg Friesach Errichtungs-GmbH, 16.01.2020

Abstract

Die Arbeit untersucht zwei historische Stätten, die zu Ausstellungen inszeniert wurden. Die *Virgilkapelle Wien* stellt eine als Museum eingerichtete Ausgrabung dar, am *Erlebnis Burgbau Friesach* wiederum wird eine fiktive historische Stätte mittels Ausprobieren bildlich tradierter Arbeitstechniken erschaffen. Die Burgbaustelle ist ein archäologisches Experiment, das Elemente der Living History Interpretation beinhaltet. Ziel der Arbeit ist es, die musealen Erzählungen der beiden Inszenierungen historischer Stätten herauszuarbeiten, sie in den Kontext historischen Erzählens einzuordnen und zu untersuchen, auf welche Weise sie das historische Denken anregen.

Die Analyse stützt sich auf die von Heike Buschmann unter Zuhilfenahme von Begriffen aus der Literaturwissenschaft und der Kulturgeographie entwickelte Methode „Geschichten im Raum“. Es werden die Erzählperspektive, inhaltliche Elemente wie Objekte, Abfolgen und Kausalzusammenhänge sowie die räumliche Gestaltung und Kommunikation mit den Betrachter*innen untersucht. Anschließend findet eine Erörterung statt, welche Merkmale historischen Erzählens die Inszenierung der Ausgrabung und jene des archäologischen Experiments aufweisen. Dabei dienen Theorien von Hans-Jürgen Pandel, Jörn Rüsen und Michele Barricelli zu Retrospektivität, Temporalität, Konstruktivität, Partialität und Sinnbildung sowie Imagination und Fiktion in historischen Erzählungen als Grundlage. Auf der Basis von Peter Seixas' Modell der *Six Historical Thinking Concepts* wird die Darstellung historischer Bedeutsamkeit, von Kontinuitäten und Wandel sowie Ursachen und Wirkung innerhalb der Ausstellungen herausgearbeitet, genauso wie die Offenlegung der Quellen und der Inszenierung als Deutung, das Einnehmen historischer Perspektiven und die Anregung zu Werturteilen.

Anhang

Transkript des Audio-Guides der Virgilkapelle

Station 1

Willkommen in der Virgilkapelle!

Sie befinden sich in einem der ältesten und eindrucksvollsten Innenräume Wiens. Er stammt aus dem frühen 13. Jahrhundert, ist also fast 800 Jahre alt. Über Generationen hinweg war er in Vergessenheit geraten, ehe er 1972 beim Bau der U-Bahn wiederentdeckt und freigelegt wurde. Der Fund war eine Sensation, denn die unterirdische Kapelle ist aus vielen Gründen einzigartig in Europa. Der Grundriss mit seinen ursprünglich sechs nach oben hin spitzbogig abgeschlossenen Nischen findet keine Parallelen in der mittelalterlichen Architektur. Dazu kommen die außergewöhnliche Raumhöhe von rund 11 Metern und die bedeutungsvollen Wandmalereien. Die Kapelle wurde nach dem Heiligen Virgil benannt, dem hier einst ein Altar geweiht war.

Viele Rätsel ranken sich bis heute um die Entstehung und Geschichte des Bauwerks. Neue Untersuchungen der Mauerstrukturen ergeben, dass sich der Baubeginn auf ca. 1220 datieren lässt. Gerade in dieser Zeit erfuhr die Stadt Wien, die damals von den Babenbergern regiert wurde, einen großen Aufschwung. Die alten Stadtmauern, deren Wurzeln auf die Römerzeit zurückgingen, wurden abgetragen. Mit dem Lösegeld aus der Gefangennahme des englischen Königs Richard Löwenherz wurde unweit des Verlaufs der heutigen Ringstraße eine neue Befestigungsmauer gebaut. So wuchs die Stadt um mehr als das Doppelte. Die Stephanskirche, ursprünglich außerhalb der Stadtmauern gelegen, wurde so zum Zentrum Wiens.

In ihrem Schatten arbeitete man an einem weiteren Sakralbau. Der Raum, in dem Sie nun stehen, war das Untergeschoss dieser neben St. Stephan geplanten Kapelle. Um 1245 gestaltete man diesen Raum neu, indem man ihn aufwändig mit Wandmalereien ausstattete. Besonders die in den Nischen angebrachten, außergewöhnlichen Radkreuze verleihen dem Ort eine ganz eigene sakrale Aura. Über die weiteren Jahrhunderte erfuhr das Bauwerk eine wechselvolle Geschichte. So wissen wir, dass der tiefste Bereich im 14. Jahrhundert als Andachtskapelle genutzt wurde, während sich die einflussreiche Schreiberzede dem prächtigen Ausbau der darüber entstehenden Maria-Magdalena-Kapelle widmete. Kurz nach 1300 erhielt das Gebäude durch den Einbau des Gewölbes eine weitere Ebene. Sie wurde als Karner genutzt, in dem Gebeine des im Mittelalter um die Stephanskirche liegenden Friedhofs aufbewahrt wurden. Später verwendete die mächtige Gottleichnambruderschaft das Geschoß als Andachts- und Versammlungsort. Dennoch liegt einiges noch im Dunkeln. Besonders zur Frühzeit gibt es viele ungeklärte Fragen: Wer stand hinter dem Bauwerk? Welchem Zweck sollte es dienen? Wie konnte es ursprünglich genutzt werden? Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler sind diesen Fragen weiterhin auf der Spur.

Wir laden Sie dazu ein, die Atmosphäre des Raumes hautnah zu erleben und die vielen baulichen Details selbst zu erkunden. Wenn Sie nun über die rechte Wendeltreppe hinabsteigen, können Sie sich an verschiedenen Stationen auf eine spannende Entdeckungsreise begeben.

Im Anschluss an Ihren Besuch in der Kapelle erfahren sie in einer kompakten Ausstellung Wissenswertes über das mittelalterliche Wien.

Station 2

Die Pfeiler

Begeben Sie sich nun auf eine Zeitreise und ergründen Sie mit uns diesen imposanten, unter dem Stephansplatz gelegenen Raum, ausgehend von seinen ältesten Bauphasen.

Ganz zu Beginn, um das Jahr 1220, wurde direkt neben der Stephanskirche eine Baugrube für sechs massive Pfeiler, so tief ausgehoben, bis man auf eine Schotterschicht stieß. Dieser Untergrund

sorgte für die größtmögliche Stabilität des Gebäudes. Um den Druck, des Erdreichs abzufedern, wurden die Nischen halbrund ausgemauert. Auf diese Weise entstand ein unterirdischer Raum mit der beachtlichen Höhe von etwa 11 Metern und einem außergewöhnlichen Grundriss. Die Pfeiler der Unterkirche hätten ein sakrales Gebäude tragen sollen, das einer neuen architektonischen Idee, der Skelettbauweise der Gotik **Nische** **Pfeiler** **werke** **zuzugew.** Dieser Baustil suchte nach innovativen Möglichkeiten die Lasten **Pfeiler** **werke** **zuzugew.** Dabei wurde das Gewicht der Wände und Gewölbe auf die Pfeiler abgeleitet, die die Fundamente bildeten. Durch die Entlastung der Mauern konnten hohe, spitzbogige Fenster eingesetzt werden, die den Kirchenraum mit Licht durchfluten sollten. Das ursprünglich geplante Bauwerk wurde nie realisiert. Wie diese Kapelle ausgesehen hätte, wissen wir nicht; einzigartig unter den zeitgleichen Bauwerken wäre sie auf jeden Fall gewesen. Ihre Fundamentpfeiler wurden nie fertiggestellt. Sie enden abrupt auf halber Raumhöhe, circa bei 5 Metern. Für diese erste Bauphase besitzen wir keine Hinweise darauf, wie der unterirdische Raum hätte genutzt werden sollen.

Vertiefung

Wer war der Auftraggeber dieses aufwändigen Bauwerks?

Wer war der Auftraggeber dieses aufwändigen Bauwerks? Sein Name ist uns nicht überliefert, aber es gibt mehrere Vermutungen.

Zunächst wäre der damals regierende Herzog, der Babenberger Leopold VI. ein möglicher Bauherr. Leopold trieb den Ausbau von Wien voran und ließ die Stadt immer mehr zum Zentrum seiner Herrschaft werden. Er hatte außerdem gute Beziehungen zu Frankreich. Aus Nordfrankreich kommt die gotische Skelettbauweise der Kapelle, die in Österreich damals völlig neu war. Es ist wahrscheinlich, dass Leopold die ersten Kirchenbauten dieser Art mit eigenen Augen gesehen hatte. Nach seinem Willen entstanden im Babenbergerherzogtum erste frühgotische Bauwerke, wie etwa die Capella Speziosa in Klosterneuburg.

Die Bischöfe von Passau hatten ebenfalls Interesse an Wien und könnten daher ihren Teil zur Errichtung einer repräsentativen Kapelle beigetragen haben.

Als weitere mögliche Auftraggeber kommen zuletzt auch der Pfarrer von St. Stephan, der in dieser Zeit eine bedeutende Stellung innehatte, und das aufstrebende Bürgertum Wiens in Frage. Ihrem Einfluss und ihren Spenden verdankte die Stephanskirche ihren rasanten Baufortschritt. Zudem lag die geplante Kapelle direkt im Friedhofsbereich der wichtigsten Pfarrkirche Wiens und zählte somit wahrscheinlich zu ihrem Grundeigentum.

Wie so oft wird es wohl ein gemeinsames Werk von allen Beteiligten gewesen sein. Der Landesherr und der hohe Klerus konnten sich an höherer Stelle um Ablassbriefe zugunsten des Baus bemühen. Wer danach für diesen frommen Zweck Geld spendete, dem konnten zeitliche Sündenerlässe gewährt werden. Die Pfarrgemeinde, zu der die wohlhabende Bürgerschaft zählte, war ebenso darauf bedacht durch ein bedeutendes Bauwerk im Zentrum ihrer Stadt zu ihrem Ansehen beizutragen. All diese Überlegungen müssen als Fragen im Raum stehen bleiben, da uns aus dieser frühen Zeit keine schriftlichen Quellen überliefert wurden.

Station 3

Die Konsolen

Nachdem der ursprüngliche Plan, eine frühgotische Kapelle zu errichten, aufgegeben worden war, baute man das Gotteshaus in einfacherer Form weiter. Die Nischen zwischen den sechs Pfeilern wurden mit Spitzbögen überwölbt, so dass darauf ein rechteckiger Raum errichtet werden konnte. Später wurde ein heute nicht mehr erhaltenes Kreuzrippengewölbe eingebaut. Wenn Sie nun von dieser Stelle aus nach oben blicken, können sie rechts und links aus der Wand ragende Steine erkennen. Das sind Konsolen, die ursprünglich die Rippenkonstruktion des Gewölbes trugen. Im Mittelalter war dieser unterirdische Raum nämlich um einiges höher als die heute sichtbare schwarze Decke, die 1972 im Zuge der Bauarbeiten für die U-Bahnstation eingezogen wurde.

Deswegen musste man das noch erhaltene darüber liegende gotische Mauerwerk abtragen. Darin befanden sich über dem Niveau des Stephansplatzes Reste von Fenstern, durch die Tageslicht in den unterirdischen Raum eindrang. Erst darüber, zwei Meter über dem Außenniveau, erhob sich die eigentliche oberirdische Kapelle, an der wohl in der Mitte des 13. Jahrhunderts bereits gebaut wurde. Im Osten entstand ein Chor, der halbrunde Abschluss der Kapelle.

Station 4

Das Mauerwerk

An dieser Stelle des unterirdischen Kapellenraumes lässt sich das Mauerwerk besonders gut unter die Lupe nehmen. Es zeigt einen Verband kleinformatiger, ungleichmäßig versetzter Bruchsteine. Der Mörtel mit dem die Steine verbunden sind, weist recht grobe Bestandteile auf, wie er an Fundamenten oftmals anzutreffen ist. Die Pfeilerkanten sind durch großformatige Eckquader verstärkt. Hier lässt sich die mittelalterliche Handwerkstechnik gut nachvollziehen, die nötig ist, um einen Stein vom Block zu einem Quader mit geraden Steinfläche aufzubereiten: Zuerst wurden die Blöcke grob mit einem Spitz Eisen bearbeitet, dann folgte eine umlaufende etwa 2 cm breite Kantenglättung. Zuletzt bearbeitete man die Innenflächen. Um die Quader aneinander zu fügen und hochzuziehen wurde ein feiner kalkreicher Mörtel verwendet.

Diese Bautechnik wurde im Herzogtum Österreich im frühen 13. Jahrhundert eher selten angewandt. Beispiele sind prestigeträchtige Bauwerke des Landesherren Leopold VI., wie sein Winterpalast in Klosterneuburg oder der Herzoghof in Krems.

Interessant ist die Herkunft der großen Steinquader. In der Zeit, als die heutige Virgilkapelle errichtet wurde, schleifte man auch die alte Stadtmauer aus der Römerzeit. Man verwendete dieses wertvolle Baumaterial weiter, wie auch hier in der Virgilkapelle. Ein weiteres Beispiel ist auch am Riesentor von St. Stephan nachweisbar, wo ein römischer Grabstein vermauert wurde.

Station 5

Ausmalung und Radkreuze

Wenn man den Raum betritt, fällt der Blick rasch auf das detailreiche Radornament, das in den oberen Abschluss der größten Wandnische gemalt ist.

Es besteht aus einem gleicharmigen Kreuz, das von unterschiedlichen Zackenmustern kreisförmig umrahmt wird. Blickt man in die übrigen Nischen, so wiederholt sich dieses Ornament dort in etwas einfacherer Form. Dabei variiert das Grundmuster. Die besonders reiche Ausgestaltung des großen Radornamentes weist darauf hin, dass die stirnseitige Nische der bedeutendste Teil des Raumes war. Sie weist nach Osten, in Richtung Jerusalem. Dorthin war in allen mittelalterlichen Kirchen der Hauptaltar orientiert. Die weiteren Radkreuze in den anderen Apsiden könnten andeuten, dass auch hier eine liturgische Nutzung vorgesehen war.

Auch die restlichen Wandflächen waren bemalt. Auf dem weißen Grund wurden mit doppelten roten Linien längliche Rechtecke eingefasst, die Steinquader nachahmen sollten. Nur eine einzige Figur findet sich etwas versteckt in Bodennähe. Wir wissen jedoch nicht, wen dieses frontal blickende Antlitz darstellt.

Durch die aufwändige Bemalung der gesamten Wandflächen erhielt der hohe unterirdische Raum, dessen außergewöhnlicher Grundriss durch mehrere Planänderungen eher zufällig zustande kam, Geschlossenheit.

Es bleibt ein Rätsel, wozu dieser Sakralraum genutzt wurde. Es gibt keine baulichen Hinweise auf eine Treppe, über die man ihn auf einfache Weise hätte betreten können. Ein einfacher hölzerner Einbau ist dennoch denkbar. Vieles deutet darauf hin, dass der Ort auch dazu bestimmt war, von außen wahrgenommen zu werden. Dazu dienten wohl die Fenster, durch die man vom Stephansfriedhof aus hinabblicken konnte. Doch was konnte man in der unterirdischen Kapelle sehen? Darüber schweigen die uns erhaltenen Schriftquellen.

Vertiefung

Wann wurde der unterirdische Sakralraum umgestaltet?

Darauf geben die Wandbemalung und bauliche Details wie die Wandkonsolen Hinweise. Vergleichbare Formen und Dekorationen finden sich beim Riesentor von St. Stephan und in einigen Klosterbauten des Zisterzienserordens, die alle in der Zeit kurz vor 1250 entstanden. Damals regierte der Babenbergerherzog Friedrich II., genannt der Streitbare, das Herzogtum Österreich. Seine Regentschaft war durch zahlreiche kriegerische Auseinandersetzungen mit den Nachbarländern und einem Konflikt mit dem gleichnamigen römisch-deutschen Kaiser Friedrich II. gekennzeichnet, zu dessen Herrschaftsbereich auch Österreich gehörte. Nach einem Ausgleich mit dem Kaiser bemühte sich der Babenbergerherzog darum, Wien in den Rang einer Bischofsstadt erheben zu lassen. Papst Innozenz IV. befürwortete dies. Der heilige Koloman, ein irischer Mönch, der in Stockerau bei Wien den Märtyrertod erlitt, wurde zum Landespatron erhoben. Der Plan sah vor, die Gebeine des Heiligen, seine Reliquien, aus dem Stift Melk nach Wien zu bringen, um einen Anziehungspunkt für Pilger zu schaffen. Es ist jedoch nicht überliefert, wo der heilige Koloman seine letzte Ruhestätte finden hätte sollen. St. Stephan mit seinem Umfeld oder das Schottenkloster wären mögliche Orte dafür.

Als Herzog Friedrich II. 1246 in der Schlacht an der Leitha fiel, starben mit ihm die Babenberger in der männlichen Linie aus. Vieles deutet darauf hin, dass in den anschließenden Wirren um seine Nachfolge auch das Bauprojekt um die heutige Virgilkapelle eingestellt wurde.

Station 6

Zwischengeschoß und Gewölbe

In seiner ursprünglichen Form beeindruckte der Raum durch seine außergewöhnliche Höhe. Heute ist diese jedoch nur mehr teilweise zu sehen, weil später im hinteren Bereich auf tieferem Niveau ein Gewölbe eingezogen wurde.

Es wurde zu Beginn des 14. Jahrhunderts in die ältere Bausubstanz eingesetzt ohne auf die Wandmalereien Rücksicht zu nehmen. Der vordere Abschnitt blieb offen, um einen Zugang zum Tiefgeschoß zu ermöglichen. Am Kreuzrippengewölbe kann man gut erkennen, wie man im Mittelalter baute: zuerst wurden die steinernen Rippen über einem Lehrgerüst ausgehend von vier Punkten aufgezogen. Die Stabilität wurde erst mit dem Einsetzen des Schlusssteines erreicht. Auf einem der benachbarten Werksteine findet sich ein eingemeißeltes Kreuz. Vielleicht war es als Bitte um ein gutes Gelingen des Vorhabens gedacht. Danach wurden die Zwickel zwischen den Rippen mit Holz verschalt und mit Ziegel ausgemauert. Dabei quoll Mörtel zwischen den Brettern vor, wie man noch heute an den schmalen Graten erkennen kann. Daraus kann man erschließen, dass die Schalungsbretter am Bau belassen wurden, bis sie verrotteten. Hätte man sie abgenommen, wären die Mörtelgrate abgebrochen. Um den Raum über dem Kreuzrippengewölbe abzuschließen, errichtete man eine Ziegelwand, die sie auch heute noch sehen können. Darin sind vier rechteckige Ausnehmungen zu erkennen, in denen das Baugerüst befestigt worden war.

Ab dem 14. Jahrhundert wurde die obere Ebene über dem Kreuzrippengewölbe als Karner verwendet. Dort wurden die Gebeine aus den aufgelassenen Gräbern des Stephansfriedhofs verwahrt. Das Untergeschoss, die Ebene auf der sie nun stehen, wurde von der einflussreichen Bürgerfamilie Chrannest als Andachtsraum genutzt. Sie betrieb in Wien einen florierenden Tuchhandel, Mitglieder ihrer Familie sind hier in der Kapelle auch als Priester belegt.

Weitere Informationen finden sie in Station 10.

Station 7

Brunnen

In der Mittelachse der Kapelle, genau vor der Ostnische, befindet sich ein Brunnen. Seine Innenseite ist mit Steinen ausgekleidet. Symmetrisch gegenüber könnte sich vielleicht sein Gegenstück befunden haben, denn bei der Ausgrabung vor der heute nicht mehr vorhandenen

Westnische zeichnete sich eine rundliche Verfärbung des Erdreichs ab. Wann genau im Tiefgeschoß Wasserstellen angelegt wurden, ob dies einfach praktische Gründe hatte, oder sie vielleicht doch liturgischen Zwecken dienten, ist ungeklärt. Immerhin sind Vergleichsbeispiele von Brunnen in Krypten in einigen französischen Kathedralen belegt. Dort werden sie mit der Heilkraft benachbarter Reliquien, den Gebeinen von Heiligen, in Verbindung gebracht. Dagegen spricht in unserem Fall, dass zumindest in der Frühzeit der Virgilkapelle kein regulärer Abgang in das Untergeschoß vorgesehen war. Es wäre daher nicht einfach gewesen, an das sakral bedeutsame Wasser zu kommen.

Station 8

Restaurierung

Der gesamte Innenraum der Virgilkapelle war einst, ab der Mitte des 13. Jahrhunderts, flächig verputzt und durchgehend ornamental bemalt. Trotz der zahlreichen Fehlstellen ist die Wandmalerei als Ganzes zu erahnen. Als die Maria-Magdalena-Kapelle 1781 nach einem Brand abgerissen wurde, verfüllte man die Untergeschosse mit ihrem Bauschutt. Dadurch blieben die Wandmalereien über 230 Jahre beinahe unversehrt im Boden konserviert, bis der unterirdische Raum 1972 im Zuge des U-Bahnbaus wiederentdeckt wurde. Leider setzte damit auch der Verfall ein. Besonders die von außen eindringende Feuchtigkeit verursacht stetig große Schäden. Betrachtet man das Mauerwerk genau, so kann man weiße Ablagerungen erkennen. Das sind Salze, die gemeinsam mit der Feuchtigkeit des Erdreichs durch die Wände dringen. Einmal an die Wandoberfläche gelangt, bilden sie Kristalle aus, die den sensiblen Verputz mitsamt der Bemalung absprengen. Der Verfallsprozess kann nur eingedämmt werden, wenn es gelingt, das Raumklima bei etwas unter 70% Luftfeuchtigkeit zu stabilisieren und die Wasserzufuhr aus dem Erdreich zu unterbrechen. Ein Restaurierungs- und Technikteam hat sich dieses Problems angenommen. Eine moderne Klimaanlage, die die optimale Luftfeuchtigkeit garantiert, wurde 2013 eingebaut. Durch kontinuierliche restauratorische Maßnahmen und neue Forschungen wird alles daran gesetzt, um dieses außergewöhnliche Bauwerk für die Nachwelt zu erhalten.

Station 9

Ein weiteres Zwischengeschoss

An verschiedenen Stellen im oberen Bereich der Wände sind rechteckige Vertiefungen im Mauerwerk zu erkennen. Sie waren dazu vorgesehen, Holzpfeiler für eine Fußbodenkonstruktion aufzunehmen. Auf diese Weise wurde die heutige Virgilkapelle in zwei Ebenen geteilt. Der Zeitpunkt dieser Umbauarbeiten ist unklar. Anhand der Position und der Anzahl der Ausnehmungen kann dieser Zwischenboden rekonstruiert werden. Vier Balken überspannten den Raum in seiner Breite, darauf lagen in Längsrichtung weitere tragende Holzteile im Abstand von etwa 50 cm. Einige von ihnen haben sogar ihren Abdruck im Mörtel hinterlassen. Zuletzt wurde auf diesen Balken ein Bretterboden befestigt.

Während die Balkenlöcher in den kleineren Nischen knapp unterhalb der Oberkante der Pfeiler erkennbar sind, treten in der großen Ostnische zusätzlich deutlich tiefer gelegene Ausnehmungen auf. Das könnte darauf hinweisen, dass sich hier ein Abgang befand. Trifft dies zu, dann hatte die Ostnische zu dieser Zeit keine liturgische Bedeutung mehr.

Station 10

Das Bauwerk auf einen Blick

Auf dieser Malerei sehen sie die Maria-Magdalena-Kapelle und ihr Untergeschoß. Zum besseren Verständnis hat der Künstler beide Bauteile getrennt dargestellt. Zur Orientierung: die kleine Person links schaut jeweils durch dasselbe Fenster. Der untere helle Bereich der Malerei stellt die heute erhaltenen Teile der Virgilkapelle dar. Über den Baukomplex und seine Nutzung können wir Folgendes sagen:

Die Maria-Magdalena-Kapelle auf dem Stephansfriedhof wurde in erster Linie von der Schreiberzunft genutzt. Diese angesehenen Berufsvereinigung verfasste gegen Bezahlung Schriftstücke und Dokumente für die städtische Verwaltung, aber auch für Einzelpersonen. Das tiefe Untergeschoß wurde zu Beginn des 14. Jahrhunderts durch den Einbau eines Gewölbes in zwei Ebenen geteilt. Über dem Gewölbe schuf man einen Raum, der eine Verbindung zum Untergeschoss des Chores der Maria-Magdalena-Kapelle erhielt. Mittelalterliche Quellen berichten uns, dass hier zuerst, etwa um 1310, der „Neue Karner“, untergebracht wurde. Als Beinhaus des Stephansfriedhofes verwahrte man dort die Knochen aus den aufgelassenen Gräbern vom umliegenden Friedhof. Ungefähr 180 Jahre später, am Ende des 15. Jahrhunderts, baute man für diesen Zweck abermals einen neuen Karner unter dem nahe gelegenen Deutschordenshaus. Damit war dieses Geschoss der Kapelle wieder leer. Es diente nun der Gottleichnambruderschaft, einer religiösen Vereinigung der bürgerlichen Elite von Wien, als Andachts- und Versammlungsraum. Vor einem Altar im Osten des Choruntergeschoßes wurden bedeutende Persönlichkeiten der Bruderschaft bestattet.

Die tiefere Ebene hingegen, auf der wir nun stehen, wurde im frühen 14. Jahrhundert von der angesehenen Bürgerfamilie Chrannest als private Gedenkkapelle erworben. An einem Altar für die Heiligen Virgil, Erasmus und Helena wurden über einen längeren Zeitraum hinweg zahlreiche Messen gestiftet. Unter den dafür bestimmten Priestern finden sich auch Angehörige der Familie Chrannest. Der heilige Virgil war auch namensgebend für die 1972 wiederentdeckte unterirdische Kapelle.

Weitere Informationen zu den Ausgrabungen und der Virgilkapelle erhalten sie in der Multimediastation links der Malerei.

Station 11

Erklärung der Ausstellung

Hier endet die Führung mit unserem Multimediaguide zur Virgilkapelle selbst.

Wir laden Sie nun ein, unsere Ausstellung zum mittelalterlichen Wien zu besuchen.

In sechs Stationen können sie Wissenswertes über die Stadt in dieser weit zurückliegenden Epoche und zu den ausgestellten Objekten erfahren.

Einzelne Kapitel behandeln die herrschaftlichen Verhältnisse, die Organisation der Stadt, ihre Bewohner, ihre Umwelt und Alltagsleben, sowie Religion und Bildung. Weitere Schwerpunkte bilden die räumliche Entwicklung der Stadt ausgehend von ihren römischen Wurzeln bis in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts und die Maria-Magdalena-Kapelle, die dereinst über uns auf dem Stephansplatz stand.

Im Zentrum steht die Virgilkapelle, sowohl ihre Ausgrabung als auch verschiedene Fragen, die sich um ihre Entstehung und Nutzung ranken. Ihre Lage im Schatten des Stephansdoms, der wichtigsten Pfarrkirche im Herzen der mittelalterlichen Stadt, macht sie zu einem idealen Angelpunkt für unsere Ausstellung. Ihr Entstehen war wohl das gemeinsame Werk der bedeutendsten Träger der Macht im mittelalterlichen Wien. Ähnliches gilt auch für die Stadt im Allgemeinen. Der Landesfürst, der Klerus und das reiche Bürgertum wirkten jeder für sich in seinem Bereich, jedoch konnte niemand alleine seine Ziele erreichen. Gemeinsame Anstrengungen ließen die Stadt gedeihen, verschiedene Interessen führten oft jedoch auch zu Konflikten.

Auf dem Display des Multimedia-Guides finden Sie die einzelnen Stationen des Ausstellungsraums. Dort sind zudem jene Punkte markiert, an denen Sie ausgewählte Hörbeispiele von Musik und Texten neben kleinen Animationsfilmen auswählen können.

Wir wünschen Ihnen viel Vergnügen bei Ihrer Entdeckungsreise in die ersten Jahrhunderte der Stadt Wien.

Protokoll 1 – Führung Erlebnis Burgbau Friesach am 31.05.2019 um 11 Uhr

Vor den Plakaten:

Friesach hat mit seiner mittelalterlichen Stadt und dem Petersberg ein kulturelles Erbe, das es bewahren will und das zu Besichtigungen einlädt. Eine weitere Attraktion wertet die Stadt auf. Deshalb hat man sich zum Burgbau entschlossen.

Friesach liegt an Kärntens Grenze in einer strukturschwachen Region. Das Projekt ist deshalb auch ein Sozialprojekt: Handwerker werden wieder an den Arbeitsmarkt herangeführt. Eine Sozialarbeiterin sorgt für Integrationsmaßnahmen in den Arbeitsmarkt.

2009 haben hier 10 Personen angefangen, heute sind es 34 Mitarbeiter im Vollbetrieb.

Die Ausstellung zeigt, wie es gewesen sein könnte. Die Kenntnisse stammen aus bildlichen Darstellungen, da es keine schriftlichen Quellen zum Burgenbau gibt. Manche dieser Bilder finden sich auf den Plakatwänden wieder. Viele der alten Arbeitstechniken waren aber ohnehin bis ins 20. Jahrhundert verbreitet. Das Bundesdenkmalamt und eine Ausbildungsstätte in Mauerbach halfen dabei, den auf der Baustelle arbeitenden Handwerkern die alten Methoden beizubringen. Das Projekt kooperiert außerdem mit der Universität Klagenfurt.

In Kärnten gibt es etwa 150 Burganlagen. Viele davon sind kleine, sogenannte Ministerialbauten. Zu dieser Burg gibt es eine erdachte Geschichte. Sie wird demnach ebenfalls von einem Ministerial erbaut. Der Burgbau schritt immer so schnell voran, wie der Burgherr Geld hatte. Dies ist auch hier der Fall. Wir beginnen mit dem Wohnturm und dann wird weiter gesehen. Die Burg soll insgesamt auf einer Fläche von 2000m² gebaut werden und bis ungefähr 2049 fertig sein. Dieser Zeitraum von 40 Jahren ist aus den Quellen insofern überliefert, als es wohl Fälle gibt, wo zwischen der Nennung einer Burg bzw. ihres Baubeginns und ihrer Zerstörung 40 Jahre lagen.

Vor dem Tor:

Die Werkstoffe, welche hier verarbeitet werden sind Steine, Holz, Schotter und Metall. Früher baute man die Steine in der unmittelbaren Umgebung ab. Die Steinbrüche rund um Friesach, die zum Bau der großen Anlage am Petersberg dienten, sind noch gut sichtbar. Weil der Transport schwierig war und die schwere Last den Tieren nicht zumutbar, wurden die Steine bereits vor Ort zerkleinert. Die erste Steinmetz-Station im Museum hat also ursprünglich nicht am Ort des Burgbaus stattgefunden. Heute kommen die Steine aus Metnitz und werden mit dem LKW angeliefert. Zum Abbau in der direkten Nachbarschaft gibt es keine Möglichkeit.

Vor dem Gelände sind Wiesen für Norikerpferde, Schafe und Ziegen. Die Schafe und Ziegen werden bald auf den Bauplatz gelassen, damit das Gras gemäht wird. Die Noriker waren im Mittelalter eigentlich teuer. Pferde wurden eher für den Beritt verwendet. Als Lasttiere wurden oft nur Ochsen eingesetzt.

Am Tor befinden sich die hier verwendeten Maße: Fuß und Elle.

Vor dem 1. Steinmetz-Platz:

Hier entstehen Mauersteine und Ecksteine. Sie werden mit einer Holzaxt gespalten.

Diese Arbeit fand ursprünglich im Steinbruch statt. Die Arbeitsbelastung war sehr hoch. Es wurden auch Kinder eingesetzt.

Vor dem Sägewerk:

Das gesamte Gelände war zu Anfang Wald. Alles Abgeholzte wurde verwendet. Holz wird vor allem als Pfosten für Gerüst und Hütten und als Böden verwendet. Mittlerweile müssen sie Holz dazu kaufen. Sie arbeiten nachhaltig. Alles Holz, das da ist, wird auch verarbeitet. Für Holz verschiedener Güte finden sich Anwendungsfälle. Die Reste werden für den Kalkbrand verwendet.

Vor der Schmiede:

Sie beinhaltet eine große Esse, die 400 Grad erreicht. Hier können sie alle Arbeiten machen. Sie verhütten aber nicht selbst, das Roheisen wird geliefert. Die Ambosse sind leider nicht wie im MA üblich am Stück gegossen sondern geteilt. Es war nicht möglich, die alte Version zu bekommen. In der Schmiede werden auch die Pferde beschlagen.

Heute ist die Schmiede nicht besetzt. Die Arbeiter haben frei. Alle Arbeiter haben natürlich, nicht wie im MA, einen 8 Stunden Tag und freie Tage. Außerdem finden am Gelände keine Vorführungen statt. Die Besucher*innen sehen bei den tatsächlich anfallenden Arbeiten zu.

Friesach hat bis Napoleon zum Erzbistum Salzburg gehört. Die Erzbischöfe wollten das Silber, das hier abgebaut wurde. Es gab den berühmten Friesacher Pfennig.

Feldschmiede:

In der Feldschmiede kann nicht so große Hitze erreicht werden, weshalb sie nicht für alle Tätigkeiten taugt.

Vor der Zimmerei:

2 Stämme werden soeben mit dem Breitbeil bearbeitet. Es ist schonender für das Holz, wenn es gehackt wird. Beim Arbeiten werden Beinschoner aus Holz getragen. Beinschoner sind als Schutzmaßnahme vorgeschrieben, man hat sich zu dieser Konstruktion entschlossen. Man weiß nicht, ob es früher dafür auch Schutzmaßnahmen gab.

Im Hintergrund wärmt eine Feuerstelle die Arbeiter.

Elemente für das Baugerüst liegen herum. Sie sind mit Holznägeln versehen, denn Metall war teuer und für das Kriegswesen vorbehalten.

Die Setzwaage dient zum Herunterbrechen der Schindeln auf der Breitbank. Verschiedene Verzinkungen werden vorgestellt.

Die Zimmerei war auch die Ideen- und Planungsstätte. Bis ins 13. Jahrhundert gab es keine Aufzeichnungen mit Plänen auf Papier. Sie wurden einfach auf den Reißboden gezeichnet. Zubehör zum Pläne zeichnen waren Messlatten und Zirkel. Außerdem diente die Knotenschnur zum Messen. Auch Berechnungen wurden mithilfe der Knotenschnur durchgeführt. *Diese wird vorgeführt.*

Setzwaage und Verzinkungen werden gezeigt.

Die Stiege an der Außenmauer ist steil. Früher waren die Stiegen auch im Wohnturm so.

Die viereckigen Zäune am Rand dienen zum Schutz der Jungpflanzen vor den Ziegen. Es werden Laubbäume nachgesetzt.

Auf dem Weg hinauf:

Die 4 Pferde gehen 10 bis 14 Mal am Tag hinauf. Wenn es heiß ist weniger, und es sind auch nicht alle täglich im Einsatz.

Die Wege müssen regelmäßig saniert und gesichert werden. Alles wurde selbst angelegt.

Vor dem 2. Steinmetz-Platz:

Die Steine werden hier je nach Stärke zugeschlagen. Sie brauchen 10 oder 15 cm breite Steine, möglichst eben. Mit einem Holzmaß misst der Steinmetz nach.

Bauherren waren zu Beginn des Mittelalters meist Mönche: Sie hatten Geld und Bildung. Die römische Baukunst diente ihnen als Vorbild. Sie hatten dazu Schriften.

Die erste organisierte Einheit unter den Bauenden waren die Steinmetze. Im Gegensatz zum Schmied, der mit Feuer hantierte, war der Steinmetz ein geachteter Beruf. Er war aber auch gefährlich: Splitter können leicht Körper und vor allem Augen verletzen. Deshalb werden im Museum Schutzbrillen getragen.

Auf einer Tafel finden sich die Zeichen der Kärntner Steinmetze aus dem 15. Jahrhundert. Heute kann man sie teilweise noch in alten Bauwerken finden.

Ein Steinmetz bearbeitet am Tag etwa 3 bis 4 Steine. 1000 Steine werden für 1 Meter Turmbau gebraucht.

Vor dem Modell:

Bis zum 11. Jahrhundert waren die Türme nicht verputzt.

Der Turm steht auf einem zerklüfteten Felsen. Es gab keine geologischen Grabungen.

Geplant ist ein hochromanischer Turm, ein gotisches Wohnhaus und eine spätgotische Kapelle. Alle erhalten Mörtelputz.

Der Turm wird einfach gehalten. Keller, eine Küche mit Ausgang und einfacher Feuerstelle, eine Blockstube und ein Sommergeschoß.

Wenn die Burg fertig ist, wird der Wald geschlägert. Burgen waren immer frei sichtbar: Zeichen der Macht, aber auch zum Schutz. Mit Feuerzeichen konnten sich Burgen gegenseitig warnen. Auch Bauern konnten so gewarnt werden.

Auf der Wiese oberhalb der Korbflechtere:

Liegt auf einem Hang unterhalb des Turms. Hier werden Körbe angefertigt. Nächstes Jahr soll hier ein Burgarten entstehen.

Vor dem Burgturm:

Neben dem Burgturm wird Kalk in Fässern gelagert.

Auf dem Turm befindet sich das Maurerzeichen.

Im untersten Bereich hat die Mauer Löcher, damit im Winter Schmelzwasser abrinnen kann.

Zwei Kräne wurden nachgebaut, sie können zu zweit 250-400kg Last ziehen.

Auf der ersten Ebene wurden die Gerüstlöcher schon abgeschnitten. Das Holz wurde ursprünglich in die Mauer geschoben und eingemauert.

Es handelt sich um ein romanisches Mauerwerk: alles ist möglichst eben und gleichmäßig. Ab und zu müssen Zwickelsteine eingesetzt werden, um dies sicherzustellen.

Da bereits sehr viel Arbeit in das Steine Bearbeiten gesteckt worden war, waren alte Burgmauern nach deren Verfall für den Städtebau beliebt.

Vor der Ringanker-Hütte:

Hölzer für Ringanker, die dem Bau Stabilität geben
Im MA wurde dafür kein Eisen verwendet.

Vor dem Kalkbrandofen:

Gerade in Vorbereitung für den Brandkalk: Das Gewölbe wird gesetzt. Es muss richtig gesetzt sein, damit es funktioniert. Ist es zu dicht, geht die Hitze nicht nach oben, ist es zu lose, brechen Steine ein und fallen in Lücken. Es wird zwischen 1100 und 1200 Grad 100 Stunden lang gebrannt. Dabei entweichen H₂O und Kohlenstoff. Der Brandkalk wird mit Wasser und Schotter heiß abgemischt. Er darf nicht unter 5 Grad bekommen, daher kann dies nur im Sommerhalbjahr gemacht werden.

Sinn der Ausstellung ist es, zu zeigen, welche Leistungen hinter dem Burgbau stecken.

Protokoll 2 – Führung Erlebnis Burgbau Friesach am 31.05.2019 um 15 Uhr

Vor den Plakaten:

Es handelt sich hier um eine Baustelle mit musealem Charakter.
Der Wohnturm und der Burggarten sind fix geplant.

Früher war hier das Wirtschaftsgelände des Herz-Jesu-Klosters mit Fichten für den Hochofen.

Vor dem Tor:

Anfahrt war früher teuer: 20km Anreise für das Material (Steine!) verdoppelten die Kosten. Auch Flößer waren wichtig.
Das Pferd war ein Wertgegenstand, kaum jemand hatte eines.

Pferdewagen:

Karren mit Auflaufbremse. Die Kette wird beim Hinunterfahren hinein gelegt und so gebremst.

Steinmetz 1:

Früher gab es bei großen Bauten 1000e Arbeiter. Davon sieht man heute nichts mehr, wenn man sich diese Bauten anschaut. Deshalb ist uns nicht bewusst, welche großen Baustellen das waren.

Großer Platz für Steine. Hier werden sie gespalten. Früher haben Fichten Schatten gespendet. Diese sind dem Borkenkäfer zum Opfer gefallen. Deshalb wurde eine Schatten spendende Hütte errichtet.

Feldschmiede:

Kinder dürfen mit Feuerstein Funken schlagen

In der Schmiede musste Feuerwache gehalten werden. Das Feuer darf nicht übergreifen, aber es darf auch nicht ausgehen, da das Machen mühsam ist.

Das Holz der Schmiede wurde angekohlt, damit es haltbar und beständig gegen Feuchtigkeit ist.

Geräte werden gezeigt: Spitzmeißel, Nägel, Wasserbottich

Zimmerei:

Vor der Zimmerei wird Holz behauen um Balken zu gewinnen. Auf einem selbst gebauten Arbeitstisch mit Klampfen. Das Holz wurde vorher mit einer Rötelschnur markiert. Das Behauen des Holzes ist schonender als das Sägen. Die Säge wird nur für das Zuschneiden von Brettern verwendet.

Die Arbeiter tragen selbst erfundene Knieschützer aus Holz. Sie müssen für die heutigen Auflagen Schützer tragen.

Die Zimmerei ist erhöht gebaut, damit kein Wassereintritt stattfindet. Sie ist mit Schindeln aus Lärchenholz gedeckt.

Ein großer Bohrer aus Metall wird gezeigt. Mit ihm werden Löcher für Holznägel gebohrt. Die Setzwaage wird gezeigt (Vorläufer der Wasserwaage). Geräte werden gezeigt und erklärt. Kinder dürfen mitraten.

Weg:

Es geht einige Serpentinaufgänge hinauf. Auf halber Höhe kann man dann schon den Turm erkennen.

Sprichwörter werden erklärt: Steinreich, Hufeisen bringt Glück etc.

Die Burg dient als Machtsymbol, wobei es in Kärnten nur Ministerialburgen gibt. Vergleich mit der Stadt San Gimignano mit ihren vielen Türmen, die auch als Machtsymbole dienten.

Steinmetz 2:

Der Steinmetz wird nach der Anzahl der verbauten Steine bezahlt, deshalb ist in jedem Stein sein Zeichen.

Brotbackofen:

Auf Baustellen ist es üblich gewesen, dass jemand Brot gebacken hat und dass Bier gebraut wurde. Der Stellenwert der Verköstigung war hoch. Eine Baustelle geht nur mit Verpflegung gut.

Modell:

Erklärung des Bauvorhabens: Turm, Palas, Kapelle, Wehrturm, Garten, Mauern.

Turm:

Ein Maurer braucht 2 Tage, um die Steine zu verarbeiten, die der Steinmetz in 2 Wochen verarbeitet hat. Deshalb ist am Turm selbst nicht immer Betrieb.

Die Mauer ist 1,3 Meter dick. Nach oben wird sie eine Spur dünner. Es ist ein Schalmauerwerk. Insgesamt wird der Turm etwa 100 m² Wohnfläche haben.

Unten war kein Platz für einen Drehkran, deshalb sind oben zwei Kräne.

Kalkbrandofen:

Soeben werden die Schichten aufgebaut. Muss exakt sein, damit es funktioniert.

Protokoll 3 – Führung Erlebnis Burgbau Friesach am 01.06.2019 um 11 Uhr

Tor:

Die Besucher*innen erwartet eine Zeitreise ins Hochmittelalter!

Es handelt sich nicht um eine Show-Baustelle, sondern um eine richtige Baustelle. Die Gruppe muss zusammen bleiben.

Die gezeigten Handwerksbereiche sind auf den Bau spezialisiert. Anderes Handwerk wie weben, nähen oder Wappen sticken wird hier nicht gezeigt.

Steinmetz-Platz unten:

3 Typen von Steinen werden für den Turmbau benötigt: Ecksteine, Binder und Läufer

Erklären und Aufzeichnen am Boden, wie die Steine für das Schalmauerwerk geschichtet werden müssen.

Herunter ist viel Platz zum Lagern von Rohstoffen, nicht alle müssen hinauf transportiert werden.

Die Arbeit war früher viel mühsamer, heute werden die Menschen mehr geschont. Hier werden Pferde, statt sonst eher üblichen, günstigeren Ochsen, verwendet. Ochsen können nur 3-4 Stunden arbeiten und brauchen viel Platz. Pferde sind besser, aber teurer.

Sägewerk:

Schotter und Stämme werden mittlerweile geliefert und liegen unten. Der Nachbarwald wurde wegen eines Sturmschadens ausgelichtet. Es gab auch Borkenkäfer-Befall.

Das Sägeblatt wurde eingekauft. Es hätte mindestens 2 Tage Arbeit gekostet. Die 30 Mitarbeiter*innen müssen sinnvoll eingesetzt werden.

Das Sägewerk bekommt ein neues Dach. Der Tischler verwendet die Säge, die Zimmerer dürfen nur die Hacke nehmen, denn das Holz wird dadurch geschont und Schädlinge können nicht so leicht eindringen.

Arbeitsteilung im Sägewerk: Aufschneider und „Obizahrer“, heute noch im mündlichen Sprachgebrauch.

Schmiede:

Die Schmiede ist ein Beispiel für die Werkstätte eines fest angesiedelten Schmiedes.

Der Schmied macht nicht alles, was hier verwendet wird, obwohl er es könnte. Aber die Baustelle ginge zu wenig voran.

Sie bekommen viel Werkzeug von Museen und Bauernhöfen gespendet. Auch die vielen Wagenräder stammen von dort. Hier gibt es keinen Wagner. Unter den Ausstellungsstücken befinden sich keine Überreste aus dem Mittelalter.

Feldschmiede:

Die Feldschmiede ist abbaubar und würde zu einem Wanderschmied gehören. Sie ist dazu gedacht, an verschiedenen Orten auf- und abgebaut zu werden, etwa um mit in den Krieg zu ziehen.

Das Eisen ist teuer und nicht für alles gut zu verwenden. Holznägel sind langlebiger, Metall rostet. Durch den Blasebalg wird die Hitze im Ofen größer.

Schmied fertigt soeben Hufeisen an.

Herzeigen von 2-zackigen Essgabeln. 3-zackige wären vom Teufel gewesen.

Feuer machen ist ein Kunstwerk. Der Schmied musste das Feuer genau kennen, welche Hitze es haben muss. Wer das Handwerk nicht kann, wird Aushelfer oder Stallbursche. Arbeit mit Feuer ist gefährlich. Friesach ist 20 mal abgebrannt.

Hier auf der Baustelle wird mehr Eisen verwendet als üblich war, weil sie es sich heute leisten können.

Das Eisen wird in langen dünnen Stäben geliefert.

Erklären Sprichwort: mehrere Eisen im Feuer haben.

Zimmerei:

Die Zimmerei wurde 2013 aufgebaut, eine Seite des Gebäudes wurde in 4-6 Stunden aufgestellt.

Herzeigen von Geräten: Großer Bohrer für Wasserleitung, Senkbeil/Lot (Verweis zur Wasserwaage)

Genaueres Erklären der Holzverbindungen: Kreuzkammverbindung, Schwalbenschwanz

Erklären, wie die Stämme genau behauen werden

Herzeigen: Senkbeil/Setzwaage, Rötelschnur

Herzeigen durch Handwerker, wie Schnüre gedreht werden.

Herzeigen durch Handwerker, wie Schindeln aus Lärchenholz geschlagen werden.

Herzeigen des Klöppels (=Hammer des Zimmermanns). Der Zimmermann muss mit Holz auf das Holz schlagen. Eisen würde es kaputt machen.

Handwerker*innen kommentieren und ergänzen Führungsinhalte!

Handwerker erklärt, dass man sein eigenes Tempo finden muss, um die Arbeit den ganzen Tag durchzuhalten.

Auf dem Reißboden wurden 1:1 Zeichnungen der Werkstücke angefertigt.

Man kann hier in der Zimmerei sehen, wie viel Material sie für den Bau der Hütten herstellen und vergleichsweise wenig für den Turm.

Weg:

Erklärungen zum Leben der Handwerker*innen und ihrer Ausbildung. Das Wissen wird an die nächste Generation mündlich weitergegeben. Deshalb sind in der Ausstellung keine Anleitungen zu sehen. Die Handwerker*innen arbeiten ohne Schriften. Heute ist es aufgrund mangelhafter Quellen nur schwer möglich, alles nachzuvollziehen.

Das Pferd benötigt für den Weg hinauf mindestens 10 Minuten mit Pausen. Zeit ist kein Faktor.

Obere Steinmetz-Station:

Es muss im Freien gearbeitet werden, sonst bekommt man eine Staublunge.

Das Gebäude besteht aus einem Fachwerk aus Holz, dazwischen befindet sich mit Lehm ausgekleidetes Holz-Flechtwerk. Davor war es einfach eine Strohwand: Mäuse kamen.

Erklären der Tafeln:

Vierpass-Schlüssel und 3-Pass/Triangular: Versatzzeichen, der Steinmetzname muss enthalten sein, sonst ist es kein echter Steinmetz

Der Steinmetz erzählt über Probleme in der Bearbeitung und zeigt einen zerbröselten Stein: schlechtes Material, der Stein konnte nicht richtig „gelesen“ werden.

Herzeigen des Höhenmaßes.

Herzeigen des Zunftzeichens: evtl. übereinander gelegte Zirkel, aber es gibt dazu zahlreiche Mythen.

Backofen:

Die Meister bekamen Geld, andere wurden verköstigt: Bier und Brot

Sprichwort blau machen: Urin+Kräuter, 2-3 Tage warten, dann ist die Farbe fertig

Der Ofen ist offen und nicht verfugt, da Hitze sich ausdehnt.

Modell:

Man kann den Prozess miterleben: Wohnhaus ist unterhalb vom Turm innerhalb der Mauer mit eigenem Wachturm geplant, Burggarten im Bereich der Korbflechtereie, Eingangstor in Richtung der oberen Steinmetzhütte.

Das Gelände gibt die Anlage vor. Die Pläne können sich im Verlauf der Baustelle noch ändern.

Korbflechtereie:

selbst erbaut

Turm:

Der Turm ist 11 Meter hoch + 8 Meter Kran. Das Fundament liegt 1-2 Meter unter der Erde.

Das Seil und die Ketten werden wegen der TÜV-Prüfung zugekauft. Im Mittelalter hätte der Kran eher keine Ketten gehabt.

Erklären: Schalmauerwerk

Der Eingang ist weiter oben, dadurch ist es schwieriger hinein zu kommen, aber sicherer.

Hier werden Holz, Steine und Mörtel verarbeitet.

Metall wird vor allem für die Handwerker gebraucht.

Kran mit Handgewinde. Es gab auch Drehkräne mit Hamsterrad, aber dafür ist hier kein Platz.

Im ersten Jahr wurde der Kran wieder abgebaut, das ist zu viel Arbeit.

Die Entwässerung der Mauer geschieht durch vorgesehene Löcher, der Mörtel ist nämlich ganz dicht.

Mörtel wird mit Mundschutz und Handschuhen angerührt, da giftig. BesucherInnen dürfen nicht hingehen.

Wasserleitung:

Die Wasserleitung entstand gleich zu Beginn: 300 Meter lang, mit vielen Verzweigungen. Jeder bekommt gleich viel. Soeben wird ein neues Fass für die Zimmerer eingebaut.

Wenn ein Balken kaputt ist, braucht man 3-4 Tage, um ihn auszutauschen.

Richtankerhütte:

Richtanker kommen unter jedem Geschoss in die Mauer und werden versiegelt. Sie tragen zur geraden Mauer bei. Es wird ganz leicht konenförmig gebaut, das ist für die Geradigkeit wichtig.

Hütte:

Es gibt hier ein Sumpfloch, um den nicht richtig durchgebrannten Kalk abzulöschen. Dieser wird darunter gelagert und kann wieder verwendet werden.

Alles wird verbraucht: Kalksteine für Turm und Brandkalk, Brandkalk wird Mörtel, Sumpfkalk kann zum Ausmalen verwendet werden.

Die Scharniere der Hütte sind handgemacht: gleich, aber nicht symmetrisch.

Kalkbrandhütte:

Kalksteine müssen entsäuert werden für die Herstellung von Mörtel. Zu wenig Temperatur: Poren öffnen sich nicht, zu viel Temperatur: Stein verbrennt.

Genaueres Erklären der Schichtung und des Brandvorgangs. Nach 4-5 Tagen senkt sich die Kuppel und es hört auf zu knistern. Damit der Kalkbrand kreideartig ist, muss man noch 3-4 Wochen warten.

Früher sind viele Kalkbrenner aufgrund der Giftstoffe gestorben. Heute gibt es mehr Schutzmaßnahmen.

Der Brandkalkofen hat beim ersten Brand nicht gehalten, bekam dann Stützmauern.
Es geht hier um das Wiedererlernen und Erhalten alter Traditionen.

Baustelle allgemein:

Hier herrscht Qualitätsdruck, dafür kein großer Zeitdruck. Die Baustelle ist eine Naturbaustelle. Ziel der Ausstellung ist ein Verständnis für den Arbeitsprozess inklusive Fragemöglichkeiten an Handwerker*innen.

Protokoll 4 – Führung Erlebnis Burgbau Friesach am 02.06.2019 um 11 Uhr

Tor:

In der nicht-authentischen Zone darf alles verwendet werden. Die authentische Zone ist möglichst authentisch, wo es geht. Hämmer und Seile müssen aus Sicherheitsgründen zugekauft werden, aus demselben Grund hat auch der Kran Stahlschrauben.

Aber es gibt keinen Strom, keine Verbrennungsmotoren und Pferde als Zugtiere.

Es wird nicht das metrische System (cm etc.) verwendet, sondern mit Körperteilen gemessen: Der Messstein gibt an, wie groß hier ein Fuß ist. Sie messen in halben und Drittel Fuß.

Steinmetz 1:

Der Steinmetz schafft 3-4 Läufer am Tag, für einen Eckstein braucht er ca. 2 Tage.

Die Steine werden durch 2 Mann mit 2 Werkzeugen aufgebrochen, mit dem Kran auf den Tisch gelegt und bearbeitet. Oben werden sie mit einem genoppten Hammer angestockelt (aufgeraut). Mit Höhenmaßen wird die Höhe kontrolliert. Hier wird Kalkstein verwendet. Er ist gut zu Brechen, da man die Schichten gut sieht.

Das Vorhandensein eines Steinbruchs war ein Standortfaktor für eine Burg.

Sägewerk:

Das Sägewerk war zu Beginn auf einem Erdwall gebaut. Der Boden muss freischwebend sein: Mit der Rahmensäge arbeitet einer von unten, einer von oben: Obizahrer und Aufschneider.

Der Erdwall hielt nicht gut, deshalb wurde eine Steinmauer errichtet. Das Gerüst für das Sägewerk wird nun wieder aufgebaut.

Gesägte Bretter waren wertvoll, weil es viel Arbeit war.

Schmied:

In der Schmiede werden Nägel und Klampfen zum Verbinden von Holzelementen hergestellt, tlw. Werkzeuge, Hufeisen. Die Pferde werden selbst beschlagen. 2 Metalle können miteinander verschweißt werden. Zum Anschauen sind auch Hufeisen für Ochsen da, auch Gabeln mit 2 Zinken und Löffeln.

Feldschmiede:

Hier kann Metall erhitzt, aber nicht verschweißt werden. Die Meißel für die Steinmetze werden zugekauft und hier immer wieder zugespitzt.

Zeigen und Ausprobieren: Feuer machen mit Feuereisen und Feuerstein.

Hämmer müssen wegen Sicherheit gekauft werden.

Im Namen Feldschmiede steckt Feld wie Feldzug. Die Schmiede ist mit Krieger mitgerüstet.

Zimmerei:

Handwerker zeigen, wie man das Beil halten muss und erklären, was sie machen. Er muss sich die Kraft gut einteilen und einen ruhigen Rhythmus finden, um den ganzen Tag durchzuhalten.

Zimmermänner bauen die Hütten, Kräne, Aufbauten bei Wegen, Deckentragen beim Turm

Die lokalen Bäume mussten wegen Borkenkäfern gerodet werden, wurde alles verarbeitet.

Lärchenholz wächst in höheren Gegenden und wird zugekauft.

Das Zimmereidach ist genagelt, weil es steil ist. Das Dach der Schmiede ist flach und mit Steinen befestigt. Das war üblicher und günstiger.

Lot, Rötelschnur, Verbindungen und Schützer werden gezeigt.

Holznägel werden gerade hergestellt. Klöppel aus Holz.

Ihre Zunftzeichen haben sie sich selbst ausgedacht und hergestellt.

Steinmetz 2:

Der Eulenstein ist eine Spielerei. Es bleibt immer wieder Zeit, um kunstvolle Sachen aus Stein zu machen.

Wenn ein Bauwerk viele Zeichen hat, waren viele Steinmetze am Werk. Dasselbe Steinmetzzeichen ist in einer Gegend öfter zu finden: Die Bauten sind vom gleichen Steinmetz.

Romanischer Vierpass: Schablone mit Winkel, goldenem Schnitt. Kirchengründe lassen sich darin wieder finden.

„Maurer sind die schlechten Steinmetze“: Erklärung der Trennung des Handwerks.

Der Steinmetz erzählt über seinen Werdegang und Arbeiten, die er außerhalb seiner Tätigkeit hier verrichtet: Waschbecken und Skulpturen etwa. Die Eule vor seiner Hütte hat er einfach so erstellt, erfüllt keinen Zweck auf der Baustelle.

Modell:

Eingang und Fenster der Burg gehen nach hinten.

Der Ofen steht nur der Vollständigkeit halber hier. Andeutung der Verpflegung.

Aber Mangelernährung von Kindheit an.

Korbflechtere:

Von Ballon-Flechter hergestellt. Ursprünglich einfachste Behausungen mit Rindendach. Hier wurde ein teures Schindeldach errichtet, da man sonst ständig ausbessern müsste.

Hier kommt der Burrgarten hin: War wichtig für die Küche und die Hausapotheke.

Turm:

Der Kalk muss momentan nachproduziert werden.

Die Küche wird heuer fertig, der Turm soll in ein paar Jahren fertig werden.

Die Bäume bleiben während dem Bau stehen und werden danach gefällt. Es war üblich im Geheimen zu bauen.

Die Oberfläche ist unten weniger regelmäßig, das war ein schwieriger zu beschlagender Stein.

Im Kran sind Eisenbeschläge und Metall wegen den Sicherheitsbestimmungen.

Wasserleitung:

Friesach liegt auf der Schattenseite. Das ist die felsige Seite (wichtig für Stabilität der Burgen) und es gibt Quellen. Die andere Seite ist sumpfig und hat wenig Trinkwasser.

Die Wasserleitung endet bei den Tieren. Die Hochsitz-ähnliche Konstruktion dient für Ausbesserungsarbeiten. Es gibt gerade eine leckende und eine verstopfte Stelle.

Hütte:

Lager für Brandkalk. Dieser muss dicht gelagert sein, damit er nicht mit Wasser reagiert.

Brandkalkofen:

Der Mörtel bindet nicht so schnell, er braucht lange bis er härtet. Dafür hält er ewig. Kommen Risse in die Wand und Feuchtigkeit dringt ein, reagieren Kalkeinschlüsse und quellen auf. Somit bleibt die Mauer sehr lange stabil.

Der große Holzstapel davor reicht bei Weitem nicht für den bevorstehenden Brand. Da wird noch einiges mehr hingbracht werden.

Zum Bau allgemein:

Sie arbeiten kontinuierlich, aber ohne Stress. Sie haben sicher weniger Personal als früher, dafür kaufen sich manches zu. Personal ist ein Kostenfaktor, aber sie wollen die Baustelle sowieso nicht überfüllen. Und auch früher war die Menge des Personals wohl ein Kostenfaktor.