

*Hans-Joachim Schalles und Friedrich Gross*

UNTERSUCHUNGEN ZUR OBJEKTPRÄSENTATION IM  
RÖMISCH-GERMANISCHEN MUSEUM KÖLN

1. DISKUSSIONSSTAND UND METHODISCHES VORGEHEN

Die Anregung zu diesem Aufsatz gab eine im Sommersemester 1976 unter Leitung von B. Fehr durchgeführte Exkursion, die einen Vergleich museumsdidaktischer Konzeptionen zum Ziel hatte (RGM Köln, Hist. Mus. Frankfurt/M., Glyptothek München, Archäolog. Freizeitpark und Mus. Xanten). Die folgenden Überlegungen knüpfen an die Arbeitsergebnisse dieses Seminars an<sup>1</sup>.

Nach der Eröffnung des Römisch-Germanischen Museums Köln wurde eine z.T. scharfe Kontroverse über dessen Konzeption ausgetragen<sup>2</sup>. Die bisher vorgebrachte Kritik argumentiert vor allem auf grundsätzlicher Ebene: Befragt wird die warenästhetische Präsentationsform des Museums in ihrer Verknüpfung mit bestimmten geschichtstheoretischen Positionen. Das RGM versuchte, dieser Kritik mit allgemeingehaltenen und plakativen Repliken auszuweichen<sup>3</sup>. Die in bestimmten Fällen auf einzelne Objekte und Objektzusammenhänge bezogene Kritik<sup>4</sup> wurde dabei übergangen. Darüber hinaus fällt die neueste repräsentative Publikation über das Museum (Borger 1977) hinter den Diskussionsstand zurück, wie er sich u.a. in Beiträgen von J. Bracker (Bracker 1976) und D. Hoffmann (Hoffmann 1976) widerspiegelt.

Während sich diese Diskussion wohl auch wegen ihres zu hohen Allgemeinheitsgrades erschöpft zu haben scheint, übt das RGM nach wie vor eine außerordentlich starke Wirkung aus, sowohl unmittelbar auf seine zahlreichen Besucher als auch mittelbar in seinem inzwischen deutlichen Vorbildcharakter für andere Museen, wie er sich z.B. in der Neueinrichtung der Antikenabteilung des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg, zeigt.

In dieser Situation ist eine Analyse der Objektaufstellung im RGM notwendig und sinnvoll. Diese Analyse muß von der erwähnten Diskussion ausgehen, insbesondere jedoch von der konkreten Situation, vor die der Besucher gestellt ist, der dieses Museum benutzen will: Deshalb folgt die Untersuchung einem möglichen Rundgang von Insel zu Insel, wobei eine

Reihe gleichgerichteter Objektanalysen den Weg zu grundsätzlichen Fragen der Museumsdidaktik vorbereiten soll. Somit ist dieser Text gleichsam ein 'kritischer Begleiter' durch das RGM mit dem Ziel, zur kritischen Analyse nicht behandelte Ausstellungsbereiche und zu weiterführenden Überlegungen anzuregen. Dabei gilt es, in Anknüpfung an die bisherige Diskussion, die Problematik einer Museumskonzeption im Auge zu behalten, die durch die Gratwanderung zwischen moderner warenästhetischer Sehweise und dem Anspruch auf wertfreie, historisch authentische Objektpräsentation in der Vermittlung gekennzeichnet ist.

## 2. KRITISCHER 'RUNDGANG' DURCH DAS RGM

### 2.1. DAS DIONYSOSGESCHOSS

Wir beginnen den Rundgang im Untergeschoß des RGM ('Dionysosgeschoß'), das in die thematischen Bereiche 'Alltag' und 'Totenkult' gegliedert ist.

#### ALLTAG

Blickfang dieses Bereiches ist das *Dionysosmosaik*, das man schon von der Treppe her sieht<sup>5</sup>. Unter den Beständen des RGM stellt es insofern einen Sonderfall dar als es an seiner Fundstelle belassen ist; das Museum wurde gewissermaßen um das Mosaik 'herumgebaut'<sup>6</sup>. An keiner anderen Stelle ist die städtische Kontinuität Kölns derart konkret faßbar, und man war sich der Tatsache wohl bewußt, daß "damit ein winziges Detail des ganzen Stadtplans in das Museum"<sup>7</sup> geholt wurde: "Hier ließ sich an besonders deutlich vorhandene Strukturen anknüpfen, um aus dem gegenwärtig Sichtbaren einen Zugang zur Antike zu bieten, die nunmehr schwerlich noch als märchenhafte Erfindung eines Museums mißverstanden werden kann"<sup>8</sup>. Auch "die äußeren Abmessungen des Gebäudes entsprechen ungefähr denen jenes römischen Hauses mit dem Dionysosmosaik ..." <sup>9</sup>; "Die auf dem Roncalliplatz durch Plattenmuster und Säulenstümpfe markierten Fluchten des römischen Wohnquartiers sowie die mit dem antiken Pflaster wieder an ursprünglicher Stelle ausgelegte Hafenstraße ... geben zur Intensivierung des Gründungsgedankens den Bezugsrahmen für das Haus mit dem Dionysosmosaik ..." <sup>10</sup>. Hier wurde der begrüßenswerte Versuch gemacht, urbane Strukturen des antiken Köln - die Größe eines Hauses bzw. die Maße einer Insula - in die Museumskonzeption einzubeziehen.

Das Ergebnis ist jedoch dürftig: Der genannte Tatbestand ist für den Museumsbesucher nicht erkennbar. Weder die Präsentationsform des Mosaiks <sup>11</sup> noch die RI geben darüber Auskunft; die Problematik einer Konzeption, in der "... die Denkmäler allein den Charakter und die Atmosphäre der Räume bestimmen" <sup>12</sup>, "... die unmittelbare Ansprache durch das Exponat versucht worden (ist), weil sie der antiken Wirklichkeit näher steht als die Interpretation" <sup>13</sup>, deutet sich hier bereits an: Wie soll der Besucher anschaulich erfahren, wo sich der Eingang des Raumes befand, wo der Raum innerhalb des Hauses lag, welche Funktion er hatte etc. <sup>14</sup>? Hier wurde die Chance vertan, aus einer relativ guten Kenntnis der Grabungsbefunde die für ein Museum notwendigen didaktischen Konsequenzen zu ziehen. Es ist unverständlich, warum eine derart stilisierte <sup>15</sup> Vermittlungsform gewählt wird, statt beispielsweise mit anschaulichen Modellen zu arbeiten. Ein Modell des Dionysoshauses ist sogar vorhanden <sup>16</sup>; von den verschiedenen Funktionen seiner Räume ausgehend hätte sich die Abteilung 'Alltag' sinnvoll gliedern lassen. Statt die Insula allein durch Plattenmuster und Säulenstümpfe zu kennzeichnen, wäre auch hier ein Modell zu fordern, wie es z.B. im Museum von Xanten vorhanden ist. Dort sind Modell und Funde direkt aufeinander bezogen; die unter den Überschriften 'Töpferei', 'Beinschnitzerei' und 'Bronzwerkstatt' in drei Vitrinen gezeigten Objekte werden in ihren Funktionszusammenhängen durch das Modell eines Handwerkervier-

tels veranschaulicht<sup>17</sup>. Auch wenn sich dies aus technischen Gründen nicht hätte verwirklichen lassen, wäre es leicht und sicher auch nicht kostspielig gewesen, diesen wichtigen historischen Sachverhalt, der schließlich sogar den Standort des Museums mitbestimmt haben soll, durch Rekonstruktionszeichnungen, Texte usw. zu veranschaulichen.

Die Wände der Abteilung 'Alltag' sind pompejanisch-rot gehalten<sup>18</sup>, die Decke ist weiß. Durch eine Treppe ist ein Teil dieses Bereiches abgetrennt; die Raummittle wird durch die rundum zugängliche Insel 06 eingenommen, die dem Thema 'Die römische Familie' gewidmet ist. Die durch die Objekte gelieferten Informationen lassen sich auf die Formel bringen: Es gab Freie und Freigelassene, Gatten, Ehefrauen und Kinder, die gern spielten; die Römer waren fromm und stellten in ihren Häusern Altäre auf.

Der uninformierte Besucher, den das Museum ansprechen will, muß von seinem Vorverständnis der gegenwärtigen Familie ausgehen; er wird seine Vorstellungen ('Vier-Personen-Haushalt') auf die römischen Verhältnisse übertragen. Die römische Familie läßt sich nicht in einer Form darstellen, die von einer berufs- und schichtenspezifischen Differenzierung absieht und wesentlich von heutigen Strukturen abweichende antike Einschätzungen der Familie und des Familienbegriffs uneinsichtig macht: Nach römischer Selbsteinschätzung gehörten auch die Sklaven im Haus zur Familie, - ein Umstand, durch den ökonomische und rechtliche Abhängigkeiten verschleiert wurden. Darüber hinaus sollten nicht Darstellungen Freier und Freigelassener unterschiedslos nebeneinander gestellt werden, ohne daß dabei Informationen über die außerordentliche Bedeutung des Klientenwesens für die römische Gesellschaft vermittelt werden. Die Schrifttafel der Insel reduziert den Sachverhalt auf den Aspekt der Namensgebung: "Sklaven nahmen bei der Freilassung den Namen ihres Herrn an. Da sie ihre bürgerliche Existenz ihrem Freilasser verdankten, wie Freigeborene ihrem Vater, gaben sie auch anstelle eines Vaters, den sie rechtlich nicht hatten, ihren früheren Herrn an."

Würde mit der vielbeschworenen Absicht des RGM, dem Besucher die Vergangenheit näherzubringen, nicht nur in der formalen Konzeption Ernst gemacht, sondern auch in der Vermittlung von Inhalten, die den Betrachter betreffen, so hätten sich gerade hier ganz aktuelle Parallelen zur heutigen Zeit ziehen lassen: Das Bild der 'großen Familie', mit dem in Krisenzeiten gerne die Interessengegensätze z.B. zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern aufgehoben werden, ist dem Besucher sicherlich vertraut.

Wie stark hingegen mit falschen Analogiebildungen im RGM gearbeitet wird, zeigen auch die Vitrinen 'Der Mann' und 'Die Frau' derselben Abteilung, die ein Kritiker folgendermaßen beschreibt:

"Zur Stellung der Frau damals heißt es: 'Hauptaufgabe der Frau war es, Ehegattin zu sein. Viele Gegenstände belegen, daß auch (sic!) die Römerin großen Wert auf ihr Aussehen legte...'. In Sichthöhe eines Erwachsenen werden dann links (also am Beginn der Leserichtung) ein Spiegel (Nr. 7) und ein Liebespaar (Nr. 13) ausgestellt. Durch einen Spot hervorgehoben ist die 'Statuette einer Venus, an einem Altar opfernd'. Will man den ersten Satz (Hauptaufgabe ... Ehegattin) noch als Beschreibung eines rechtlichen und sozialen Sachverhalts gelten lassen, so suggeriert die Abfolge der Objekte: Spiegel, Liebespaar, Venus, daß Ehegattin damals *ausschließlich* bedeutete, ein möglichst vollkommenes Objekt männlicher Lust zu sein. Der Grund ist klar in der Männervitrine zu lesen: 'Der Mann war Verwalter des Geldes', und damit der nicht-informierte Besucher auch keinen Zweifel daran habe, findet sich in dieser Vitrine ein Metalltopf mit der Rekonstruktion eines Münzschatzes, also ein Geldhaufen (Nr. 13 und 14)".<sup>19</sup>

Diese Präsentationsform zementiert Rollenvorstellungen, indem sie dem Besucher einredet, so wie es jetzt ist, sei es immer gewesen und müsse es - naturgesetzmäßig - auch in Zukunft bleiben; damit wird der Auftrag des Museums, wie wir ihn verstehen, nämlich aus der Analyse gesellschaftlicher Situationen menschliche Verhaltensweisen als gesellschaftlich bedingt

und somit veränderbar aufzuzeigen, ins Gegenteil verkehrt <sup>20</sup>.

'Alltags-Vergnügen': Die Vitrine weckt zunächst die Erwartung, daß man durch das Betrachten der ausgestellten Gegenstände einen Einblick in das Geschehen des römischen Alltags und die entsprechenden Freizeitmöglichkeiten bekommt. Je nach der Rollenverteilung von Mann und Frau müßte das 'Alltags-Vergnügen' vor dem Hintergrund der täglichen Arbeit untersucht werden; die Berufs- und Schichtenspezifität innerhalb der Gesamtbevölkerung würde weitere Differenzierungen erfordern. Diese Aspekte werden durch die ausliegenden Objekte in keiner Weise behandelt.

Stattdessen wird durch eine ästhetizistische Komposition von mehr oder weniger interessanten Einzelstücken, die letztlich ohne inneren Zusammenhang (Funktion, Gebrauch) und inhaltliche Strukturierung addiert sind, ein verschwommener, sozusagen 'quantitativ-statistischer' Eindruck über so etwas wie 'römisches Vergnügen' erzeugt <sup>21</sup>. Wieder ist der Betrachter auf sein eigenes zeitgenössisches Vorverständnis von Freizeit und Vergnügen angewiesen <sup>22</sup> und muß dementsprechend 'freie' Assoziationen produzieren. Auf dem linken Hängebrett der Vitrine leuchtet ein Spot einen kleinen Würfelbecher in Form eines Helms aus, der andere einen lächelnden Negerkopf. Ein weiterer Spot erhellt ein Öllämpchen mit einer Brettspielerdarstellung. Die Intention dieser Beleuchtung mag auf die Aussage abzielen, daß damals wie heute Würfel- und Brettspiel als Freizeitbeschäftigung den Menschen Vergnügen bereitet. Eine solche Trivialaussage ist eigentlich der museumsdidaktischen Anstrengung kaum wert. Soll man das römische Brettspiel analog zu den Gesellschaftsspielen im bürgerlichen Familienkreis auffassen, das Würfelspiel als Freizeitbeschäftigung von Soldaten und Arbeitern? <sup>23</sup>

Rätselhaft bleibt auch die Aufstellung des lächelnden Negerkopfs: Geht es hier um die Veranschaulichung von 'Vergnügen an sich' mit Hilfe eines lächelnden Menschen? Aber weshalb wird ausgerechnet ein Negerkopf dazu verwendet, ganz augenscheinlich die Darstellung eines Sklaven <sup>24</sup>? Hat man ihn deswegen in die Vitrine placiert, weil er aufgrund des Lächelns gut dorthin paßte? Muß aber Lächeln ein selbstverständliches Indiz für Vergnügen und Freizeit sein? Oder deutet der lächelnde Negerkopf auf eine Art primitiven urtümlichen Vergnügens hin, wie es nur Völkern zu eigen ist, die die höheren Zivilisationsstufen noch nicht erklommen haben? Zieht in diesem Sinne der Kopf die Sehnsüchte des überzivilisierten, unter dem Druck einer komplizierten Arbeitswelt stehenden Europäers auf sich? Der lächelnde Negerkopf ist als Werbeemblem kolonialistischer Tradition dem Betrachter jedenfalls auch heute noch gut vertraut <sup>25</sup> ...

Auf dem rechten Hängebrett wird die Figur eines lächelnden Mädchens angestrahlt. Auch hier muß der Betrachter wegen fehlender historischer Informationen freie Assoziationen im Bezugssystem seiner eigenen Erfahrungswelt produzieren. Wird er an nächtliche Vergnügungszentren einer Großstadt denken oder an die Musik in entsprechenden Tanzbars? Hat sich ein römischer Töpfer oder Steinmetz nach getaner Arbeit mit lächelnden Mädchen die Nacht vertrieben und seine Ehefrau motorisch vernachlässigt? Stellten sich die Römer Statuetten lächelnder Mädchen auf ihr Blumenbrett, um nach der Mühsal des Tages in diesem vergnüglichen Anblick Erholung zu finden? Oder besteht die Aussage dieses Exponats darin, daß gestern wie heute der Anblick eines lächelnden Mädchens dem Mann Vergnügen bereitet, daß gestern wie heute die Frau Lustobjekt des Mannes ist? Der Betrachter kennt schließlich eine Unzahl von Bildern lächelnder Mädchen aus Illustrierten, Werbung, Fernsehen, Bildern, die Verhaltens- und Rollenmuster zwischen Mann und Frau ideologisch verstärken. Die Vitrine 'Alltags-Vergnügen' sagt: "Schon die alten Römer ..." <sup>26</sup>

Ein abgeteiltes Raumkompartiment dieser Abteilung zeigt "Eßtische mit Eßgeschirr" <sup>27</sup>. Der Betrachter soll dabei lernen, daß es "Prunktafeln, wie sie heute bei Festessen üblich sind, nicht gab" <sup>28</sup>, und er soll "... einen Überblick über eine Reihe der alltäglichen Serviceformen" <sup>29</sup> gewinnen. Wie wird dieses Ziel realisiert? Weiße Holztische, die den Maßen "üblicher römischer Beistelltische angenähert sind" <sup>30</sup> und Keramikserves tragen, stehen auf einem schwarz-weißen Mosaikfußboden; ein Grabrelief vor der Rückwand des Kompartiments zeigt die Verwendung von Tisch und Geschirr beim Mahl (wobei es sich auf dem Relief allerdings um Metallgefäße handelt). Der 'authentische' Eindruck, den der Betrachter durch die Darstellung des Reliefs gewinnt, wird durch die Präsentationsform des Geschirrs aufgehoben: Er steht vor einem 'realen' Schaufenster, das ihm den Artikel 'Geschirr' in einer großen Menge von Exemplaren zeigt <sup>31</sup>. Die Aufstellung und Beleuchtung erfolgt nach ästhetischen Prinzipien, die genau der Warenpräsentation von Kunstgewerbeartikeln entspricht: Hell-Dunkel-Kontraste wechseln mit Variationen von Größe und Material, Spots greifen bestimmte Tische heraus. Der Raum als solcher wird 'verkauft', wobei der Funktionszusammenhang von Gefäßen, die ursprünglich zu Sets gehörten, (waren)ästhetisch negiert wird <sup>32</sup>;

die Gefäße sind nicht so zusammengestellt, wie sie benutzt wurden, sondern bunt gemischt, abwechslungsreich und in größerer Anzahl. Sie sind auch nicht so ausgestellt, wie sie produziert wurden, nämlich als Massenware für den alltäglichen Gebrauch, sondern so wie zum Verkauf in einem modernen Kunstgewerbeladen. Das an solche Situationen gewöhnte Auge des Betrachters nimmt die Objekte als Einzelstücke wahr, die etwas Besonderes (und somit Teures) sind. Der Eindruck von Konsumartikeln der gehobenen Preisklasse wird noch durch die Hinzugesellung von Gläsern im gleichen Ambiente verstärkt - in der Antike nun wirklich etwas Teureres!

Die Mischung von Modernem und Antikem, von verkaufsfördernder Aufstellungsstrategie und getreuer Rekonstruktion führt beim Betrachter zu völlig unhistorischen Analogiebildungen: Gerade der Raumcharakter suggeriert ihm Einheitlichkeit und Objektivität einer in Wahrheit nicht durchgängigen Rekonstruktion: Die weißen Tische, die sich einerseits antiken Formen <sup>33</sup> nahe annähern, zum anderen dem ästhetischen Vokabular eines Rosenthal-Studios entlehnt sind <sup>34</sup>, bilden die Brücke zwischen dem korrekt rekonstruierten Fußboden und dem funktionslos und rein ästhetizistisch präsentierten Geschirr. Das einem völlig anderen Bereich angehörende Grabrelief verkümmert in diesem Zusammenhang zu einem die Wand gliedernden Dekorationsstück.

Die Anordnung der 'Küche', die laut RI "stark stilisiert" <sup>35</sup> ist, entspricht im Aufbau genau der des eben beschriebenen 'Kompartiments'; das Verhältnis von Rekonstruktion, Scheinrekonstruktion und Warenpräsentation findet hier eine exakte Analogie: Auf dem rekonstruierten Fußboden <sup>36</sup> stehen Holzregale, die zwar an antike Vorbilder anknüpfen, jedoch "weit aus größer (sind) als die zur römischen Zeit gebräuchlichen" <sup>37</sup>. Durch ihre handwerksmäßige Verarbeitung (Verwendung von sichtbaren Splinten, Bearbeitung der Brettvorderkanten durch Hohleisen) entsprechen sie sowohl den aus Kunstgewerbeläden bekannten und dort als unverkäufliches Inventar üblichen Regalen als auch den Küchenregalen der gehobenen Preisklasse. Diese Handwerklichkeit im Gesamtdesign bestimmt aber auch den Unterschied zum Kompartiment: Läßt sich dessen Präsentation als kühl, glatt und elegant charakterisieren (gleichmäßige Verteilung der Tische; farbliche Abstimmung auf das Mosaik; Verzicht auf Gebrauchs- und 'Benutzungsspuren'), so steht bei der Küche das Rustikale im Vordergrund; die dadurch erzeugte Atmosphäre ländlich-schlichter Kost verbindet sich mit dem Anschein, vor dem Schauenfenster eines skandinavischen Inneneinrichters zu stehen: Der Widerspruch zwischen dem visuellen Eindruck 'Kunstgewerbeladen' und der schriftlichen Information 'Küchenfußboden, Küchengeschirr' (= Küche) wird durch die aus beiden Bereichen stammenden Regale aufgelöst. Die Polyfunktionalität einer Küche, in der neben Keramik u.a. Nahrungsmittel aufbewahrt und selbstverständlich auch zubereitet werden, wird auf den Ausschnitt 'Aufbewahren von Keramik' reduziert; ausgeklammert werden wiederum Funktionszusammenhänge der Keramik wie das Kochen (es fehlt eine Feuerstelle) oder die Benutzung vielfältiger und notwendiger Küchengeräte (Schöpf-, Rührinstrumente, Messer etc.) <sup>38</sup>. Stattdessen wird ausschließlich Keramik massenhaft in den Regalen gestapelt <sup>39</sup>; der Besucher soll dadurch erkennen, daß dieses Geschirr damals so alltäglich war wie unser heutiges Gebrauchsgeschirr <sup>40</sup>. Die durchaus positive Intention des RGM, damit auch die Fragwürdigkeit eines Kunstmarktes aufzuzeigen, der für solche Stücke horrenden Preise bezahlt, wird allerdings in ihr Gegenteil verkehrt: Das visuelle Bezugssystem der Objekte - Verkaufsregal - ist die heutige Warenwelt, und zwar weniger die der 'vulgären' Keramik großer Kaufhausketten, die im Sonderangebot verramscht wird, als die des Kunstgewerbeladens, dessen realer Geldwert durch den massiven Bestand an handwerklichen Einzelstücken ausgewiesen wird <sup>41</sup>.

Die oben erwähnte Absicht des Museums wäre eher zu erreichen gewesen durch Informationen über den antiken Realwert von Gefäßen (im Vergleich zu damaligen Preisen, Löhnen etc.) und die Summen, die z.B. ein Museum heute dafür ausgeben muß.

Wenn man sich im RGM für das Environment <sup>42</sup> entschieden hat - für eine Präsentationsform also, die *p e r s e* beim Betrachter die Vorstellung hervorruft, einem authentischen Lebenszusammenhang gegenüberzustehen -, so ist dies nur dann gerechtfertigt, wenn das Environment wenigstens in seinen Hauptzügen authentisch ist, d.h. in diesem Fall die Gebrauchs- und Funktionszusammenhänge einer Küche möglichst umfassend dokumentiert <sup>43</sup>.

#### TOTENKULT

Der Bereich 'Totenkult' ist innenarchitektonisch scharf von der Abteilung 'Alltag' getrennt <sup>44</sup>: Bewegte sich der Besucher dort durch helle Räume an pompejanisch-roten Wänden vorbei, so sind Wände und Decken hier schwarz, die Deckenbeleuchtung gedämpft. Die Lage des Bereiches im 'Keller' tut ein übriges: Es wird die kryptische Atmosphäre einer Gruft erzeugt, die von den Museumsplanern als Einstimmung auf das Thema Grab, Tod und Trauer für unabdingbar gehalten wird. Die über diesen Bereich gestülpte atmosphärische Dunstglocke lenkt die Wahrnehmung des Betrachters in eine ganz bestimmte und von den Ausstellern intendierte Richtung <sup>45</sup>. Soll er schauernd in das dunkle Loch des Todes schauen, in das seine Existenz mündet? Oder verbinden sich bei ihm Erschauern und Schadenfreude zu einer versöhnlich-überzeitlichen Erleichterung darüber, daß dem Römer sein eigenes künftiges Schicksal auch nicht erspart blieb?

Die formale Aufstellung der Objekte ist sakralen Vorbildern angenähert: Die Insel 'Steinsärge' (015) ist durch ein Symmetrieprinzip geprägt <sup>46</sup>, das gerade dem Kölner Museumsbesucher vertraut ist, der die Aufstellung der Sarkophage in den Kapellen seiner Kirchen kennt. Verfolgt man diesen Gedanken weiter, so steht die auf einem hohen roten Sockel thronende, in der Mittelachse aufgestellte und von warmen Licht mystisch übergossene Sphinx sowohl für den formal erhöhten sakralen Mittelpunkt 'Altar' als auch für den Bezug zu einer höheren numinosen Macht <sup>47</sup>. Das Ganze vermittelt den Eindruck, als wären die Sarkophage in der Antike ebenso aufgestellt gewesen. Das ist in der Tat nicht der Fall: Die Römer suchten geradezu das Gegenteil dieser Aufstellung - die Öffentlichkeit der Ausfallstraßen. Der Besucher kann dies zwar im AV-Programm erfahren, aber er hat ja die Entscheidungsfreiheit, "sich überhaupt mit dem bloßen Sehen (zu) begnügen" <sup>48</sup>; benutzt er die Dia-Box nicht, so bleibt es bei der unvollständigen (und letztlich falschen) Information. Hört er die Box ab, so steht er ratlos vor diesen Widersprüchen <sup>49</sup>.

Hier wird deutlich, daß der ohnehin verfehlt Anspruch des Museums, dem Besucher völlige Bewegungs- und Entscheidungsfreiheit zu gewähren <sup>50</sup>, teilweise nicht eingelöst wird und zumindest an dieser Stelle <sup>51</sup> die "unmittelbare Ansprache durch das Exponat" <sup>52</sup> nicht gilt: Die Formulierung dieser historistischen Position steht in krassem Widerspruch zur auf Effekte und Dramatik abzielenden Präsentation <sup>53</sup>. Verkümmert bei diesen Voraussetzungen nicht die Information durch die Diaprogramme zur Scheinlegitimation einer theatralischen Inszenierung, mit der man den Besucher beeindrucken will?

#### 2.2. DAS OBERGESCHOSS

Das Obergeschoß des RGM umfaßt die Bereiche Vorgeschichte des Kölner Raums bis zur unmittelbar vorrömischen Eisenzeit und Römerzeit bis zum frühen Mittelalter. Kommt man über den Treppenaufgang in dieses Geschoß, so findet sich kein Hinweis, wo mit der Besichtigung begonnen werden soll. Man ist auf den unmittelbaren Augenschein eines orientierenden Rundblicks angewiesen, und dabei fallen fraglos zuallererst so markante Funde wie der Stadtbogen <sup>54</sup> und der marmorne Giebel eines Grabmals <sup>55</sup> zur rechten Hand der Aufgangsmündung ins Auge. Folgt man diesen Anziehungspunkten, befindet man sich im Bereich 'Römerzeit',

wobei man eine mit Gefäßen besetzte Insel passieren muß, die sich schräg gegenüber vom Aufgang befindet, deren Exponate allerdings thematisch zur Vorgeschichte gehören. Diese Insel <sup>56</sup> bildet einen Blickfang vor der Glaswand und wegen ihrer Niedrigkeit einen Kontrast zu den genannten großen und attraktiven Objekten der Römerzeit <sup>57</sup>.

#### Die Vorgeschichte

Die Vitrinen des Bereichs 'Vorgeschichte' stehen nicht zur linken Hand der Aufgangsmündung, wo sie eine Chance hätten, ins Auge zu fallen, sondern sie befinden sich im Rücken des eintretenden Besuchers und kommen diesem eigentlich erst zu Gesicht, wenn er das Obergeschoß wieder verlassen will. Präsentationsmäßig wird also der Bereich stark vernachlässigt und in einen für den Besucher abgelegenen Bezirk verwiesen.

In den insgesamt zehn Vitrinen an der Wandseite eines schmalen Ganges erscheinen Fundgegenstände vom Paläolithikum bis zur vorrömischen Eisenzeit. Hier sind zumeist engere thematische Zusammenhänge dargestellt. So gibt es eine Vitrine mit Funden aus der bandkeramischen Siedlung von Köln-Lindenthal; diese Vitrine enthält Keramik, Steinwerkzeuge und einen Mahlstein. Allerdings muß die Frage gestellt werden, wieso man eine Vitrinenpräsentation von Einzelobjekten gewählt hat, wenn sich auf Grund der guten Grabung dieser Siedlung die Möglichkeit bot, von orientierenden Hausgrundrissen etc. auszugehen und Funktions- bzw. Gebrauchszusammenhänge anschaulich zu demonstrieren. Am Ende dieses Ganges biegt nach rechts ein kleiner, dunkel gehaltener Durchgang ab. Hier stehen auf jeder Seite vier schräg gegeneinander versetzte Vitrinen, deren ganze Vorderfront aus Glas besteht. Darin befinden sich einfache, roh gezimmerte Holztische, auf und unter denen Keramik steht. Zwei Vitrinen zeigen noch zusätzliche Metallfunde. Die ausgestellte Keramik datiert von der späten Bronzezeit bis zu germanischen Funden nach Chr. Geb. Chronologisch gesehen würde zu den aufgeführten Vitrinen noch das Ensemble gehören, das sich wie erwähnt auf der Insel schräg gegenüber dem Aufgang befindet: Auf einer groben, erdfarbenen Unterlage stehen etwa zehn Gefäße; dieses Fundensemble ist überschrieben 'Totenkult der frühen Eisenzeit' (101). Hier ist ein Teil des Bereichs Vorgeschichte in scheinbar widersinniger Weise räumlich abgesondert und aus dem Zusammenhang gerissen.

Die Ur- und Frühgeschichte wird im RGM äußerst stiefmütterlich behandelt. Die Ausstellungsfläche des Bereiches umfaßt lediglich einen winzigen Bruchteil der gesamten Ausstellungsfläche des Obergeschosses. Sowohl die Menge als auch die durch ausstellungstechnische Kniffe bedingte Unattraktivität der Exponate lassen diesen Bereich gegen die 'Römerzeit' stark zurücktreten. Die Ur- und Frühgeschichte wird im RGM jedoch nicht nur räumlich und quantitativ stark zurückgedrängt, sondern auch kulturell gegen die römische Epoche abgewertet: Man vergleiche nur einmal die roh zusammengezimmerten Tische, auf denen die nicht-römische Keramik steht (Borger 1977, 216 Abb. 322), mit dem Raumkompartiment 'EBtische mit EBgeschirr' im Untergeschoß (Borger 1977, 88 Abb. 25). Damit ist auch eine inhaltliche Begründung für die scheinbar sinnlose Abtrennung der Insel 101 gegeben. Die Rolle der Römer als 'Kulturbringer' wird uns im folgenden beschäftigen.

#### ETABLIERUNG DER RÖMISCHEN HERRSCHAFT AM MITTEL RheIN

Die Inseln 100, 102, 103 und 105 scheinen mit den Inseln 104 und 106 einen thematischen Komplex zu bilden. Die Überschrift könnte etwa lauten: 'Die Römer etablieren ihre Herrschaft am Mittelrhein'. Wenden wir uns der Insel 'CAA. Köln wird Stadt' (100) zu. Der visuell-ästhetische Zusammenhang zwischen ihr und der Insel 101 läßt sich auf die Kurzformel bringen: Schlichte Keramik für die Eisenzeit, das Nordtor, das "Macht und Glanz der römischen Herrschaft in Köln" <sup>58</sup> dokumentiert, für das Thema 'Köln wird Stadt'.

Der Bogen steht also sowohl im Kontext der Aufstellung als auch historisch (d.h. von einem bestimmten Interpretations- und Wertungsansatz betrachtet objektiv) an der Wende, denn er leitet eine neue, die römische Epoche ein <sup>59</sup>. So verbirgt sich hinter der Auf-

stellung ein deutlicher Objektivitätsanspruch; der Bogen dokumentiert als Leitdenkmal den Beginn der eigentlichen Stadtgeschichte. Seine auch von den Museumsplanern gesehene Bedeutung wird daran erkennbar, daß er in den Schülerarbeitsbögen behandelt wird<sup>60</sup>. Bevor die weiteren ausstellungsbedingten Zusammenhänge betrachtet werden, in die der Bogen eingebunden ist, einige Worte zum Informationsgehalt der Insel selbst; aus der RI erfährt der Besucher folgendes:

"Im Jahre 50 n. Chr. wurde das vermutlich um 38 v. Chr. gegründete Oppidum Ubiorum - die Stadt der Ubier - zur Kolonie erhoben. Damals erhielt Köln das römische Stadtrecht und seinen Namen: Colonia Claudia Ara Agrippinensium. In wenigen Jahrzehnten entstanden die Stadtmauer, Verwaltungsgebäude, Tempel und Wohnviertel. Handel und Gewerbe blühten, das Umland wurde erschlossen. Straßen wurden gebaut, eine Wasserleitung aus der Eifel nach Köln geführt. Ein großer Hafen ließ die Stadt zu einem Güterumschlagplatz am Rhein werden"<sup>61</sup>.

Neben der Frage, wie denn diese Angaben auf das Monument in sinnvoller Weise bezogen werden können, wird auch an dieser Stelle die Geschichtsauffassung des Museums deutlich, die U. Schneider folgendermaßen charakterisiert: "Scheinbar sachlich und wertfrei werden lediglich Phänomene beschrieben, deren gesellschaftliche Voraussetzungen und Auswirkungen aber werden übergangen. Die naheliegende Frage, mit welcher Absicht und wem zum Nutzen die Römer Land 'erschlossen' haben und wie sie ihr Vorhaben legitimierten, vor allem aber, wie die verschiedenen Bevölkerungsgruppen - auch die nichtrömischen - zu diesen Aktionen standen, wurde nicht gestellt."<sup>62</sup> Man fragt sich, warum die einheimische Bevölkerung sich gegen die Segnungen der römischen Zivilisation gesträubt hat, warum sowohl vor der Gründung Kölns als auch nach der Mitte des 1. Jahrhunderts immer wieder blutige Aufstände das Land erschütterten - erinnert sei nur an den Bataveraufstand der Jahre 69/70, der das Mittelrheingebiet in ein Chaos verwandelte und von Personen getragen wurde, die zumindest dem Anschein nach auch die römische Kultur übernommen und z.T. das Bürgerrecht hatten<sup>63</sup>. Die Schrifttafel der Insel unterscheidet zwischen der 'praktischen' Funktion des Nordtors (Verteidigung) und seiner zeichenhaft- ideologischen. Letztere beschränkte sich allerdings nicht nur darauf, daß "Macht und Glanz der römischen Herrschaft"<sup>64</sup> dokumentiert<sup>65</sup> werden, sondern sie besteht auch darin, Machtansprüche durchzusetzen, indem Architektur täglich auf Menschen wirkt, die ihr unausweichlich ausgesetzt sind. Die Art der Aufstellung macht diese Doppelfunktion jedoch in keiner Weise deutlich. Welcher Besucher ist angesichts dieses leicht schwebenden, an Object-Art erinnernden Gebildes<sup>66</sup> in der Lage, eine Vorstellung von Größe und Wirkung des Tores zu entwickeln? Der sogenannte 'Mittelbogen' ist die auf dem Kämpfer aufsitzende Archivolte des Mittelbogens. In der Aufstellung entsteht der Eindruck, als ob es sich bei den dieses Gesims tragenden Sockeln um Pfeiler handelt. Ursprünglich war beides jedoch in den Mauerverband integriert (was man ohne weiteres hätte deutlich machen können), der offensichtlich um des 'schwebenden' Eindrucks willen weggelassen wurde. Wiederum hat man auf die Ausstellung eines Modells verzichtet. Ein solches Modell existiert, wurde bereits in einer Kölner Ausstellung gezeigt<sup>67</sup> und wäre der an der Insel angebrachten Zeichnung unbedingt vorzuziehen.

Die schmale Silhouette des Bogens steht in wirkungsvollem Kontrast zu einem gedrungenen Baukörper hinter ihm<sup>68</sup>, nämlich dem zweiten größeren, aus dem Bereich der Stadtbefestigung stammenden Objekt, einem 'Turm der römischen Stadtmauer' (103). Den Erläuterungen der RI ist zu entnehmen, daß den Museumsplanern wiederum der semiotische Aspekt besonders am Herzen lag: "Indessen ist sie (die Stadtmauer) nicht allein als Wehrmauer zu sehen, die sie natürlich auch war, sondern vornehmlich hat sie auch als Dokument für die Erhebung des Oppidum Ubiorum ... in den Rang einer Stadt römischen Rechts zu gelten. Damit ist sie aber auch



an erster Stelle (Hervorhebung der Verfasser) ein sprechendes Denkmal für die 'Kölner Bürgerfreiheit' in römischer Zeit" <sup>69</sup>. Die Schrifttafel der Insel drückt dies ähnlich aus: Die Mauer "steckte den Lebensbereich für Bürger und Verwaltung ab. Sie umschloß die Stadt wie eine Krone. Sie dokumentierte, daß die Bürger in der Stadt besondere Rechte und damit neben Pflichten auch Freiheiten besaßen." Die Art, in der diese Rekonstruktion vorgenommen wurde, belegt diesen Aspekt deutlich: Die militärische Funktion des Baus wird durch eine aus einem Turm herauspräparierte, auf einer Basis stehende Scheibe in keiner Weise erkennbar, und seine Umgestaltung in eine mit Teppichboden ausgelegte Handbibliothek verfremdet den Wehrcharakter vollständig <sup>70</sup>: Sessel laden zum Niederlassen ein, Tische stehen bereit, damit man Bücher ablegen kann, und vor dem Verlassen des Stadtturms ermöglicht ein Spiegel die Oberprüfung des Außerem. Die oben angedeutete semiotische Funktion von Architektur - eben nicht nur Dokument von Herrschaft zu sein, sondern auch Instrument zu ihrer Durchsetzung und Ausübung - sowie die Integration ästhetischer Mittel in diesen Kontext wird auf einen platten Ästhetizismus reduziert: "Besondere Sorgfalt legten wir dabei auf die Farbgebung der Steine. Obschon nämlich die Mauer durchweg aus Grauwacken hochgezogen wurde, und heute ... nur noch graufarben erscheint, war sie in der Bauzeit überaus farbig." <sup>71</sup> Der Turm hat sich in ein ansprechendes Kabinett verwandelt.

Fassen wir beide Inseln zusammen: Der Bogen verklammert als Leitdenkmal den vorgeschichtlichen und römischen Bereich, wobei der letztere durch die Aufstellungsform überlegen wirkt (und wirken soll). Der Bogen selbst ist ebenso wie der Turm, zu dem er in einer Blickbeziehung steht, zu einem Gebilde verfremdet worden, das nicht etwa inhaltsleer ist, sondern Inhalte auf der ästhetisierten Ebene des 'Fragmentarisch-Ausgedünnten' <sup>72</sup> vermittelt. "Aber Unvollständigkeit und Lückenhaftigkeit sollen auch spürbar bleiben, wo Funde bisher nicht eintreten konnten" <sup>73</sup> - ein ehrliches Postulat gewiß, jedoch nur solange nicht der Ästhetik des Bruchstücks gefrönt wird wie in diesem Fall.

Thematisch verwandt mit der Insel '*Militär erschließt das Land*' (105) <sup>74</sup> scheint die Insel '*Agrippa vermißt das Land für die Ubier*' (102) zu sein, wenn man die römische Landvermessung als einen wesentlichen Aspekt der Landerschließung betrachten will.

In der RI erfährt der Betrachter, wie die technische Seite dieses Verfahrens ausgehen hat, außerdem, daß "viele der damals gelegten Grundlinien ... in Stadt und Land noch heute zu erkennen" <sup>75</sup> sind.

Objekte wie ein Porträt des Agrippa, ein Meilenstein, vier Weihesteine für die Göttinnen der Kreuzwege oder eine Aeneasgruppe vermögen nur wenig dazu beizutragen, eine Vorstellung von der administrativ-technokratischen Leistung der Landvermessung zu vermitteln geschweige denn die einschneidenden und dauerhaften Konsequenzen dieser Maßnahme aufzuzeigen. Eine Beziehung zwischen diesen Objekten und dem Text besteht eigentlich nur darin, daß sie entweder etwas mit der Zeit der Vermessung (Agrippa, Aeneasgruppe (?)) oder mit Straßen zu tun haben. Wie aber beziehen sie sich auf den eigentlichen Akt der Vermessung? Sie könnten so oder ähnlich auch auf der Insel 'Herrschaft, Straßen, Plätze, Stadtplanung' stehen, woran die Vordergründigkeit einer Etikettierung sichtbar wird, die auf einen didaktischen Bezug zwischen Überschrift, Text und Objekt verzichtet und nicht mehr Aussagekraft hat als eine Schlagzeile <sup>76</sup>.

Lediglich der von Landbesitzern aufgestellte Weihstein (Nr. 5) steht in direktem Bezug zum Thema der Insel.

Zurück zur Landvermessung - ein "ungeheuerlicher Vorgang" fürwahr - Ausrottung der Ebu-ronen "bei einer unvorstellbar grausamen Strafexpedition (53 v. Chr.)" durch C. I. Caesar, Zuweisung ihres nunmehr 'freien Landes' an die Ubier ab 38 v. Chr., das von den Römern vermessen und aufgeteilt wird, wobei es nicht in ihr Eigentum übergeht, sondern "für die Nutzung von Grund und Boden ... regelmäßige Abgaben verlangt" <sup>77</sup> werden. All diese doch

sehr wichtigen Informationen findet man beim Durchblättern der RI im Kapitel 'Die neue Welt der Römer - Herkunft und Umsiedelung der Ubier' unter den Überschriften 'Kolossalbild des Marcus Vipsanius Agrippa' und 'Ein ausgefallener 'Zollstock' - etwa der Ubier?'. Eine ausgezeichnete knappe Darstellung der Konsequenzen für die Bevölkerung verbirgt sich im allgemein didaktischen Teil der RI unter der Überschrift 'Die Vergangenheit ist wieder Gegenwart!' <sup>78</sup> Warum wird der genannte Weihstein der Landbesitzer nicht in Zusammenhang mit anderem Anschauungsmaterial (s.unten) dazu genutzt, diese historischen Tatbestände in der Ausstellung selbst, und zwar auf der Insel zu visualisieren?

Die alleinige Darstellung der technischen Seite der Centuriatio in der Ausstellung muß man schon an diesen realen historischen Fakten gemessen als verharmlosenden Mißgriff bezeichnen, vollends bestürzend ist es dann jedoch, wenn man im Büchlein 'Römisches Alltagsleben in Köln', das mit einer Reihe ähnlicher Publikationen als Zusatzinformation gedacht ist <sup>79</sup>, zur Eroberung und Erschließung dieses Raumes folgende Erläuterungen findet:

"Alle diese selbstverständlichen Grundvoraussetzungen (für die Entstehung des römischen Köln, d. Verf.) hätte es nicht gegeben, wenn das römische Militär, während es das germanische Gebiet eroberte und weiter auch während der ganzen Zeit römischer Herrschaft, nicht systematisch daran gearbeitet hätte, dieses Gebiet nach und nach zivilisatorisch völlig zu erschließen. Will man einen modernen Begriff benutzen, so kann man sagen, daß durch das römische Militär das 'Entwicklungsland' Germania Inferior (Niedergermanien) seine 'Infrastruktur' erhielt." <sup>80</sup>

Abgesehen davon, daß in Niedergermanien auch vor der römischen Eroberung eine - sicherlich andere - Infrastruktur vorhanden war, denn die Römer sind ja nicht in ein Vakuum gestoßen, kann man nur hoffen, daß einem breiteren Publikum nicht häufiger Wissenschaft vermittelt wird, die sich solcher Kategorien bedient.

Neben dem technischen Aspekt der Landvermessung ist ein weitergehender von besonders großer Bedeutung <sup>81</sup>: Außer der Zuweisungsmöglichkeit von Land durch die Centuriatio, die im übrigen auch Grundlage der Steuereintreibung sein konnte wie unter Diokletian, mußte jedem dort lebenden Menschen die rigorose Neuordnung als solche augenfällig sein; seine Umwelt (einschließlich der Städte, die integrierter Bestandteil des Gesamtsystems waren) wurde ihm als verwaltet oder verwaltbar vor Augen geführt, was für seine Einschätzung der römischen Staatsmacht sicherlich von nicht geringer Bedeutung war. Dieser Sachverhalt kann und sollte im Museum dargestellt werden <sup>82</sup>.

Auch bei der Insel 'Oppidum Ubiorum, Stadt der Ubier' (104) gerät der Betrachter in Schwierigkeiten: Er ist wiederum nicht in der Lage, einen Zusammenhang zwischen Überschrift und Objekten zu erkennen. Zwei der insgesamt sieben Exponate stammen nicht einmal aus der Kölner Gegend: Es handelt sich um ein Jugendbildnis des Augustus oder seines Enkels C. Caesar, aus Italien <sup>83</sup>. Auch das Bildnis des Kaisers Augustus capite velato, Fundort Rom <sup>84</sup>, gehört nicht ohne weiteres in einen als 'Stadt der Ubier' thematisierten Bereich. Auf der Insel befinden sich desweiteren das Grabmal für einen Sklavenhändler <sup>85</sup> und für Bella aus Reims <sup>86</sup>. Zwei Mosaik vervollständigen das Ensemble der Insel <sup>87</sup>. Der einzige tatsächlich 'ubische' Gegenstand ist das Porträt einer verheirateten Ubierin <sup>88</sup>. Die Insel zeigt also mehrheitlich nicht Objekte, die die keltische Kultur und Siedlungsform der Ubier dokumentieren könnten <sup>89</sup>, sondern römische. Nur in einem sehr zynischen Sinn kann also von 'Oppidum Ubiorum, Stadt der Ubier' die Rede sein! Die Visualisierung auch nur dessen, was in der RI über das Verhältnis von ubischer Kultur und Römerherrschaft angedeutet wird, fehlt völlig. Man könnte mit viel Phantasie in den beiden erstgenannten Exponaten Hinweise auf die Zeit von Köln als Oppidum sehen. Und das Grabmal des Sklavenhändlers - der laut RI vermutlich auf einer Geschäftsreise verstarb <sup>90</sup> - könnte darauf verweisen, daß die militärischen Unternehmungen der Römer den Sklavenhändlern auch in der Kölner Gegend fette Geschäfte bescherten. Das Grabmal für Bella ist zwar ein Beispiel für die Romanisierung von Galliern, wie es in der RI heißt <sup>91</sup>, aber was hat diese Romanisierung mit der der Ubier zu tun und was mit der Ubierstadt?

Soll mit Hilfe dieses Objekts ausgesagt werden, daß es außer den romanisierten Ubiern auch romanisierte Gallier in diesem Oppidum gab?

Die Überschrift der Insel *'Herrschaft, Straßen, Plätze und Stadtplanung'* (106) verweist auf den wichtigen Zusammenhang zwischen planerisch-baulicher, d.h. visuell erfahrbare Infrastruktur und politischer Herrschaft. Der Betrachter erwartet von der Insel Antwort auf folgende, im Zusammenhang mit dem Komplex 'Stadt' zu stellende Fragen:

- Wer hat die Herrschaft besessen?
- Wer hat sie real vollzogen und auf welche Weise umgesetzt?
- In welchen städtischen Strukturen wird sie erfahrbar?
- Wer wird beherrscht und zu welchem Zweck?

Die Information in der RI <sup>92</sup> beschränkt sich in der Hauptsache darauf, den Herrschaftsbegriff zunächst an eine nicht näher bestimmte "Zentrale in Rom", später dann an die Person des Kaisers zu binden, der die "letzte Macht" (?) besaß. Aus dem Vokabular, mit dem die straffe Verwaltung des Reiches beschrieben wird, scheint eine gewisse Sympathie der Autoren zu sprechen; folgerichtig erscheint die Stadtplanung und -gestaltung schlicht als Ergebnis der "vorzüglichen Verwaltung" und "überlegten Planung". Umsetzung von Herrschaft im und durch den urbanen Bereich, wie die Überschrift erwarten läßt, reduziert sich hier nicht etwa nur auf 'Dokumentation' <sup>93</sup> von Herrschaft, sondern schrumpft letztlich auf die Kaiserstatue zusammen, die auf dem Forum steht.

Zu den Objekten: Was die drei dort aufgestellten Weihesteine für Schutzgöttinnen mit der Thematik der Insel zu tun haben, ist uns rätselhaft geblieben: Die Tatsache ihrer Aufstellung an Straßen und Plätzen des antiken Köln kann doch ebensowenig zur Information über Herrschaftsstrukturen beitragen wie der Säulenstumpf derselben Insel <sup>94</sup>, der vielleicht zu einem öffentlichen Gebäude gehörte.

Die beiden Bauinschriften hingegen liefern zusammen mit der Beschriftung Informationen über die wesentliche Rolle des Militärs für Herrschaftsdurchsetzung und -ausübung gerade auch in Köln als Sitz der Provinzverwaltung. Die Vermittlungsmöglichkeiten sind damit aber noch nicht erschöpft: Es wäre wünschenswert, wenn auch die in der RI zu diesem Thema gegebenen Informationen <sup>95</sup> mit weiteren erklärenden Texten, Fotos, Zeichnungen und Objekten visualisiert würden.

#### DER MENSCH IN SEINER URBANEN UMWELT

Zu den Aufgaben eines stadthistorischen Museums wie dem RGM gehört es, dem Besucher ein Bild der Menschen zu vermitteln, die das römische Köln bewohnt haben. Ein Versuch in dieser Richtung ist die Insel *'Die Agrippinenser'* (108); thematisch hinzurechnen kann man die Inseln *'Menschen und Verwaltung in der Stadt'* (109) und *'Handel und Gewerbe'* (110). Mit diesen Überschriften sind die wesentlichsten Verknüpfungen der Menschen mit ihrer städtischen Umwelt umrissen - die soziale, die politisch-administrative und die ökonomische.

"Eine Stadt ... lebt von den Menschen, die in ihr wohnen und tätig sind. Die Einwohner, die das Kölner Bürgerrecht erhielten, hießen Agrippinenses - Agrippinenser." <sup>96</sup>

Diese beiden Sätze zeigen den wichtigsten Gradmesser für die soziale Differenzierung der städtischen Bevölkerung auf - das Bürgerrecht. Betrachtet man die Exponate der Insel, stellt sich allerdings die Frage, wen die Museumsplaner dort zeigen wollen - die Menschen der Stadt oder die Agrippinenser, d.h. die Bürger? Für eine Darstellung der letztgenannten Gruppe sind zuviele Exponate auf der Insel <sup>97</sup>, denn die Frauen waren keine Bürger im engeren Sinn, der Staboffizier <sup>98</sup> immerhin kein Kölner Bürger; für eine Darstellung der Menschen wiederum sind es zuwenige, denn wo ist ein Hinweis auf die große Bevölkerungsgruppe ohne Bürgerrecht (z.B. Teile der einheimischen Bevölkerung oder Sklaven). Wiederum wird deutlich, worauf es dem Museum ankommt und worauf nicht: Damals vorhandene (und für die Betroffenen sicher wesentliche) Unterschiede werden nivelliert, die soziale Differenzierung einer römischen Stadt, die nicht einmal unbedingt an das Vermögen gebunden war, in der Präsentation nicht im entferntesten angestrebt.

Es ist natürlich nicht möglich, nur aus Porträtköpfen die soziale Stellung der Dargestellten zu rekonstruieren, aber durchaus leistbar, auch ohne statistisch exakte Absicherung die soziale Schichtung einer Stadt wie Köln in einfacher Form im Museum zu zeigen. Erst sie sagt eigentlich etwas über die tatsächlichen Verhältnisse aus. Es genügt eben nicht, eine unterschiedslose Galerie von Köpfen auszubreiten; der Besucher sollte zumindest erfahren, daß ein Freigelassener nie einem Freigeborenen gleichstand<sup>99</sup> und in Köln Menschen ohne Bürgerrecht lebten und arbeiteten. Die Verknüpfung von Arbeit und Besitz, Status und politischen Rechten - im Stadtrat saßen nur die reichen Bürger<sup>100</sup> - hätte hier ebenfalls aufgezeigt werden sollen; sie bildet einen der wichtigsten Gesichtspunkte für die Insel 'Menschen und Verwaltung in der Stadt' (109).

Dort befinden sich zwei Objekte, die einen Hinweis auf den Stadtrat als *Gremium* liefern<sup>101</sup>. Ein weiteres Denkmal dieser Art ist außerhalb des Museums auf dem Terrassengeschoß untergebracht<sup>102</sup>. Dies ist umso verwunderlicher, als derartige Gegenstände im Vergleich etwa zu Grabsteinen offenbar zu den seltenen Besitzstücken des Museums gehören. Doch selbst mit beiden Objekten ließe sich der oben angesprochene Zusammenhang nicht visualisieren: Das ist nur mit Hilfe eines knappen erklärenden Textes zu leisten, der hier wie auch sonst häufig, vermißt wird.

Gleiches gilt für die hier zahlreich versammelten Grabreliefs: Die vielfältigen Aufgaben der Militärverwaltung und ihre Verzahnung mit der zivilen Welt, wie sie auch in der RI angesprochen wird<sup>103</sup>, werden allein durch ihre Häufung nicht deutlich: Warum steht auf dieser Insel nicht z.B. der Benefiziarieraltar<sup>104</sup> für die Polizeifunktion des Militärs, warum keine Bauinschriften<sup>105</sup> für seine Rolle in der Bauverwaltung? Der Text in der RI reduziert dieses Phänomen auf das schlichte existentielle 'Da-Sein' der Soldaten in der Stadt, das als einziger Bezugspunkt für die Objekte dient.

Auch bei der Insel '*Gewerbe und Handel*' (110) wird die Schwäche der Kölner Konzeption deutlich: Die Objekte belegen die faktische Anwesenheit von Gewerbetreibenden in der Stadt<sup>106</sup>, sagen jedoch nichts über Arbeitsvorgänge aus. Die Produkte selbst und die Produktionsmittel wie Handwerkszeug sind getrennt von der Insel in mehreren Vitrinen an den Wänden ausgestellt. Produkte wie Glas und Keramik haben auf der Insel kein entsprechendes Gegenstück (Hersteller), was zugegebenermaßen an Fund- und Forschungssituation liegt. Gerade hier müßte das Museum jedoch mit zusätzlichen Präsentationsmitteln eingreifen, um eine anschauliche Verbindung zwischen Produkt und Hersteller zu erreichen<sup>107</sup>. Diese Verbindung wäre durch die Visualisierung von Herstellung oder Verkauf gegeben - ein Aspekt, der hier auch dann fehlt, wenn Objekte für den Produzenten sowie dessen Produkte vorhanden sind.

Für diesen Aspekt seien zwei weitere Beispiele genannt: ein Marmorrelief im Antiquarium Communale, Rom, das Möbelherstellung zeigt<sup>108</sup>, und die Wandmalereien aus dem Haus der Iulia Felix in Pompeji. Ein anschaulicher Teilbereich von '*Gewerbe und Handel*' könnte folgendermaßen aussehen: Vor einer Karte, die einen Überblick über Produkte, Import und Export des Kölner Raums bietet<sup>109</sup>, wäre ein Komplex 'Holzverarbeitung' einzurichten. Die Existenz des Zimmermannsberufs in Köln belegen zwei Grabsteine der Insel (110, Nr. 8 und 9), der Arbeitsaspekt müßte durch eine Darstellung visualisiert werden, die einen Zimmermann an seinem Arbeitsplatz zeigt (z.B. Grabstein für P. Longidienus Camillus, Ravenna)<sup>110</sup>. Hinzu käme eine unmittelbar zugeordnete Vitrine mit Werkzeug oder einem Halbfertigprodukt<sup>111</sup>.

In diesem Gesamtzusammenhang wäre auch die Insel '*Güterumschlag im Rheinhafen*' (118) sinnvoll einzubeziehen. Unserer Meinung nach kommt es darauf an, in der Aufstellung die verschiedenen Teilbereiche von Gewerbe und Handel in ihrer Spezifik zu charakterisieren und besonders die soziale Stellung und die politischen Rechte von Handel- und Gewerbebetreibenden aufzuzeigen, damit nicht der falsche Eindruck entsteht, die *collegia* seien eine Art gewerkschaftlicher Interessenvertretung gewesen.

Die Betextung der Insel '*Kunst und Politik*' (117) in der RI erfaßt auch die Verzahnung beider Bereiche knapp und präzise, wenngleich auch dort wieder das bereits kritisierte

personalisierte Geschichtsverständnis bestimmend ist. Auf der anderen Seite muß man sich fragen, ob ein solch komplexes Problemfeld auf einer Insel dargestellt werden kann oder darf; Aufgabe des Museums müßte es sein, der immer mehr um sich greifenden Vermischung (und dadurch bedingten Entwertung) fundamental verschiedener Bedeutungsebenen von Realität entgegenzuwirken: 'Kunst und Politik' sowie 'Güterumschlag im Rheinhafen' liegen weder logisch noch ihrer Bedeutung nach auf einer Ebene. Präsentiert ein Museum den Komplex 'Kunst und Politik' optisch und auf Grund des Inselprinzips faktisch analog zu 'Güterumschlag im Rheinhafen', so bietet sich dem Besucher das gleiche Bild wie dem Leser der Boulevardpresse (oder der RI) <sup>112</sup>: Er ist durch diese relativierende Aufmachung nicht mehr in der Lage, elementare von weniger wichtigen Bereichen zu unterscheiden und damit gegenüber der ideologischen Zersplitterung eine selbständige Position kritischer Erkenntnis einzunehmen <sup>113</sup>.

Wenn man allerdings das Dogma des Inselprinzips für unveräußerlich hält, sollten wenigstens die Objekte aussagekräftig sein. Sie sind jedoch entweder banal (Kapitelle, Gesimsblöcke) oder sehr vermittelt und ohne Erklärung nur für den Fachmann einsichtig (Philosophenporträts) diesem Komplex zugeordnet. Folgende Objekte würden eher den Ansprüchen des Textes genügen <sup>114</sup>:

- Bauinschrift 106, Nr. 1 oder Nr. 5: Der Kaiser als Bauherr
- Valerian II. (117, Nr. 11): Offizielles Porträt als Objekt für politischen Ikonoklasmus in der Antike <sup>115</sup>
- Agrippa (102, Nr. 2): Der Feldherr als Exponent imperialer Machtausbreitung
- Augustus (104, Nr. 5): Verbindung von Staatskult und Politik in der Person des Kaisers
- Iupiterstatue (128, Nr. 3): Verbindung von Staatskult und Politik in der Person des Gottes
- Münzen, Gemmen: Propagierung von Herrscherideologie im Kleinkunstbereich

Gerade eine solche breitere Streuung verschiedenartiger Objekte könnte die Inanspruchnahme künstlerischer Mittel zur Propagierung politischer Normen und die ideologische Durchdringung aller Lebensbereiche deutlich machen.

Im Kontrast zur einschränkend und etwas pejorativ klingenden Überschrift 'Kulturbetrieb' (121) versucht der Text in der RI <sup>116</sup> den Kulturbegriff umfassender zu skizzieren. Anstatt jedoch die Beziehung zwischen materieller und geistiger Produktion zu reflektieren und dabei Arbeitsteilung und Herrschaftsstrukturen in ihren Auswirkungen auf die Kultur zu berücksichtigen, führt der Text völlig heterogene Komplexe in stichwortartiger Raffung additiv auf, so Kult, Wissenschaften/Dichtung/Bildende Kunst, Vergnügen der Allgemeinheit. Die Kultur dieser Allgemeinheit äußert sich laut RI nicht etwa in den alltäglichen Lebensumständen, der Art beispielsweise der Wohnungseinrichtungen, der verwendeten Gebrauchs- und Konsumgüter, bestimmter Verhaltens- und Kommunikationsformen, sondern vornehmlich in den Sitten und Gebräuchen, die ihren Ausdruck in den Vergnügungen, besonders in den öffentlichen Spielen fanden. Auf der Insel gibt es entsprechend zahlreiche Fundstücke, die mehr oder weniger direkt auf das Vorhandensein von Gladiatoren, Tiergehegen und Tierfang hinweisen, in ihrer Unanschaulichkeit jedoch häufig durch Fotos ergänzt werden müßten <sup>117</sup>.

Die Frage, welche gesellschaftliche Funktion derartige Massenveranstaltungen in einer Zeit hatten, in der die weitaus größte Zahl der Bürger politisch völlig ohnmächtig war, wird allerdings gar nicht erst gestellt. Gerade an diesem Punkt wäre die Rolle der Römer als 'Kulturbringer' zu relativieren, die blutige Schauspiele als Volksbelustigung in allen von ihnen eroberten Gebieten einführten. In der Ausstellung wird stattdessen eine Gleichsetzung mit den Showstars von heute auf der Erscheinungsebene vorgenommen. Neben den Kämpfen von Gladiatoren, die "auch vor dem Einsatz ihres Lebens nicht schreckten" <sup>118</sup> (!), gab es schließlich auch kunstvoll inszenierte Hinrichtungen von Verbrechern, die offenkundig ein Ventil für die Aggressionen der Massen lieferten <sup>119</sup>.

Der Kultur der Oberschicht ist die Insel 'Kunst und Luxus' (120) gewidmet. Dort bietet sich dem Besucher ein vertrautes Bild <sup>120</sup>: Das Museum hat mit dem effektiv auf dreistufig-

gem Podest liegenden Philosophenmosaik und (nicht dazugehörenden) Wandmalereien eine Raumsituation geschaffen, die für ihn alle Merkmale einer authentischen Rekonstruktion tragen muß. Soll er überhaupt wissen, daß die Marmoreinfassung des Mosaiks modern ist, die Wandmalereien auf die neue Raumgröße 'gestreckt' wurden, daß die beiden Säulen mit den Hermen keineswegs dem Interieur eines reichen römischen Zimmers entliehen sind, sondern dem großbürgerlichen Salon des frühen 20. Jahrhunderts<sup>121</sup>? Kein Möbelstück oder sonstiger Gebrauchsgegenstand verunziert die Leere dieser Mischung aus säkularisiertem Sanktuarium und Weihehalle. Der Respekt des herannahenden Besuchers vor diesem Arrangement muß offenbar groß sein, denn das Museum konnte sogar auf die vordere Absperrung des Mosaiks verzichten<sup>122</sup>. Die Luxus-Insel und davor aufgebaute Vitrinen mit Prunkglas sind so angelegt, daß sie dem Besucher schon beim Betreten des Obergeschosses durch den Innenhof (Substrat eines Peristyls?) ins Auge fallen sollen<sup>123</sup>, gewissermaßen als Essenz römischer Lebenskultur. Wie läßt sich solche nur nach Effekt haschende Pseudo(re)konstruktion mit einem noch so gedrosselten Anspruch auf Besucherinformation vereinbaren? Hier spricht die Geschichte unmittelbar zu uns - in unverständlichen Worten.

#### DIE SCHMUCKABTEILUNG

Ein weiterer thematischer Schwerpunkt, nämlich 'Gold und Edelsteine'<sup>124</sup>, findet sich in einem längeren, nach Art einer Juweliersladenpassage gebildeten Gang. In den eingelassenen Vitri-  
ninen der Wandseite mit schräggestellten Präsentationsflächen und den höheren und tieferen Vitri-  
ninen der Innenseite mit Präsentationskuben und -quadern verschiedener Größe und Anordnung sind Schmuckstücke angehäuft. Die Funde stammen aus den verschiedensten Epochen (Hellenismus bis späte Völkerwanderungszeit) und Gebieten und weisen zumeist keinen engeren Zusammenhang auf als den der Materialgleichheit. Die Ausstellungsstücke sind nach rein ästhetischen Gesichtspunkten in Reihungen, Staffelungen, symmetrischen Konfigurationen, Zentrierungen, Kontrasten etc. angeordnet. Einzelne Fundstücke werden von oben in den Vitri-  
ninen angebrachten Strahlern durch extrem harte Beleuchtung besonders hervorgehoben. Handelt es sich hierbei um die schon zitierten Leitdenkmäler?

Ober die Art der Verwendung und des Tragens, über Träger, Herstellung und zeitgenössischen Wert erfährt man nichts. Die ganze Vitri-  
ninenfolge wirkt in Aufbau und Ausleuchtung schatzkammerartig, wie eine reichbestückte Geschäftsauslage, die zum Kauf animieren soll. Hier sei jedoch bemerkt, daß früher sicherlich nicht jeder, selbst wenn er finanziell die Möglichkeit dazu hatte, bestimmte Schmuckstücke erwerben konnte, da sie entsprechenden sozialen Schichten vorbehalten waren. Kulturgeschichtliche Zusammenhänge dieser Art im Museum aufzuzeigen, ist auf Grund der Forschungssituation allerdings schwierig. Gerade dieser Mangel könnte jedoch den Anlaß liefern, dem Besucher ein Stück Forschungs- und Sammlungsgeschichte näherzubringen: Warum sollte er nicht einmal erfahren, daß die Anlage von Kunstsammlungen in der Vergangenheit häufig durch die Faszination des kostbaren Materials, der kunstvollen Anfertigung und des Anhäufens von geheimnisvollen Schätzen oder Kuriosa bestimmt war?

#### KULT UND RELIGION

Der Darstellung kultischer und religiöser Phänomene ist im Museum breiter Raum gewidmet (neben dem Bereich 'Totenkult' im Untergeschoß die Inseln 107, 111, 122, 123, 124, 128, 129, 130). Wir beschränken uns im Folgenden auf die Inseln 'IOM - Kaiser der Götter, Gott der Kaiser' (128) und 'Die ersten Christen in Köln' (124), weil sie exemplarisch für die 'alte' und die 'neue' Staatsreligion stehen.

Aufgrund der Überschrift 'IOM - Kaiser der Götter, Gott der Kaiser' wäre zu vermuten, daß der Zusammenhang zwischen der religiösen bzw. kultischen Sphäre und der politischen des Kaisers als Herrscher, als Exponent des Staates sowie Funktor einer bestimmten Gesellschaftsschicht veranschaulicht wird. Jedoch sieht das RGM seine Aufgabe keineswegs darin, Religion und Kult in ihrer Funktion als affirmative Staatsideologie darzustellen, obwohl dieser Aspekt in der Forschung seit langem untersucht wird und im Museum entsprechend vermittelt werden kann<sup>125</sup>. Arrangement und Exponate werden auf dieser Insel in erster Linie dazu be-

nutzt, um eine Atmosphäre der würdigen Einstimmung auf Höheres, der sakralen Weihe zu schaffen, und zwar wiederum mit Hilfe des Symmetrieprinzips: In der Mitte auf einem zweistufigen Podest eine Statue Jupiters, darum herum auf je einer Säule vier kleinere Jupiterstatuen. Dies Arrangement wurde nach einer Schauseite hin ausgerichtet. Von hier aus betrachtet ergibt sich eine Abstufung der rechten und linken beiden Säulen für die kleinen Figuren: Die hinteren Säulen sind höher als die vorderen und ein wenig zur Mitte versetzt; der Blick wird zentriert und nach hinten in die Höhe geleitet. Hinter der Insel befindet sich eine Art Innenhof, dessen Rückwand mit hellem Steinmaterial verkleidet ist, über die Insel hinweg erblickt man durch eine Glaswand den Kölner Dom. Der sakralen Komponente einer solchen Blickachse können sich weder Gläubige noch Ungläubige ertziehen! Die Verbindung von römischen Jupiterstatuen und mittelalterlicher Kirchenarchitektur erscheint dabei für den Wissenden äußerst sinnig, denn "im Mittelalter wurde das Bild Jupiters als Darstellungstypus für den thronenden und lehrenden Christus wieder aufgenommen." <sup>126</sup>

Dieses Prinzip atmosphärischer Einstimmung, das den Besucher zu vordergründigen und äußerst fragwürdigen Analogiebildungen veranlaßt - es wird im RGM besonders gerne im kulturellen Bereich angewendet <sup>127</sup> - , führt bei der Insel 'Die ersten Christen in Köln' zu unabweichlichen Fehlschlüssen:

Die Waffenkollektion auf der Inselmitte ist nicht beschriftet, so daß der Zusammenhang mit dem Thema der Insel nicht erkennbar ist: Im Katalogteil der RI wird über diese Waffen kein Wort verloren, obwohl sie in den Ribzeichnungen in ihrer Anordnung abgebildet sind. Sollte sich der Leser die Mühe machen, unter der Überschrift 'Alte und neue Götter' (RI, 140 ff.) den Abschnitt '11000 Jungfrauen' (RI, 158/159) aufzusuchen, so findet er dort die Abbildung eines fränkischen Helms und einer Speerspitze aus dem frühen Hochmittelalter mit zugehörigen Texten (Abb. 306), den er wiederum auf den kurzen Absatz (RI, 231) über den Beginn der fränkischen Herrschaft beziehen kann. Der spezifische Zusammenhang fränkischer Waffen mit christlicher Religion ist aber auch hieraus nicht ersichtlich. Mißt man das RGM an seinem didaktischen Anspruch, sich als Besucher auch ohne Texthilfen auf der Objektebene Wissen anzueignen <sup>128</sup>, so zeigt gerade diese Insel wieder in aller Deutlichkeit, daß dies so nicht möglich ist: Produziert der Betrachter nämlich zum Leitdenkmal und den anderen Objekten freie Assoziationen <sup>129</sup>, so kann der Lernerfolg nur etwa auf der Ebene 'Die Christen waren eine kriegerische Sekte' liegen.

Was ließe sich in diesem Zusammenhang an sinnvollen Inhalten überhaupt visualisieren? Christliche Sarkophage und andere Denkmäler aus dem stadtrömischen Bereich zeigen, daß wohlhabende Christen ihren Reichtum und sozialen Status sehr wohl zu dokumentieren wußten. Insofern ist die Schlichtheit der christlichen Grabsteine auf dieser Insel, die nicht aus der Zeit des frühen Christentums, sondern zumeist aus dem 4.-5. Jahrhundert stammen, nicht Ausdruck einer Gleichheitsidee vor Gott (die als religiös-politische Vorstellung in der Geschichte ein möglicher Gegenstand der Vermittlung sein könnte), sondern durch geringere materielle Voraussetzungen auf seiten der Stifter bedingt. Es schiene uns fruchtbarer, Kontinuität (oder auch Diskontinuität) ikonografischer Chiffren für den Besucher anschaulich zu machen und damit auch die Entwicklung und Etablierung des Christentums zu skizzieren: Beispiele wären der oben erwähnte Jupiter-Christus, der Hl. Georg <sup>130</sup>, oder der nicht originär christliche 'Gute Hirte'. Darüber hinaus müßten die Christenverfolgungen in gebührender Weise berücksichtigt werden. Hier bietet sich als Ausstellungsstück - wie auch in der RI in diesen Zusammenhang gestellt <sup>131</sup> - das Zirkusmosaikfragment an, das neben die Bauinschrift der Kirche St. Ursula treten könnte <sup>132</sup>.

### 3. GESCHICHTSBILD UND AUSSTELLUNGSDIDAKTIK

Abschließend sollen die einzelnen Beobachtungen der Objektpräsentation zusammengefaßt und auf die geschichtstheoretischen Voraussetzungen und deren didaktische Konsequenzen be-

zogen werden. Borger formuliert die Ausgangssituation der Museumsplanung folgendermaßen: "Für die Einrichtung des Museums wurden zwei Ausgangspunkte für wesentlich erachtet: Es galt, das römische Köln darzustellen und es galt, das Haus für die gesamte Bevölkerung so offen wie nur eben möglich zu machen." <sup>133</sup>

Zum einen soll mithin ein historischer Abschnitt authentisch dargestellt, zum anderen ein Höchstmaß an Attraktivität für den Besucher realisiert werden. Aus der Art und Weise, wie das Museum diese beiden Aspekte auffaßt und miteinander in Beziehung setzt, ergibt sich jedoch eine Reihe von Widersprüchen.

Historische Authentizität ist für das RGM zunächst "die unmittelbare Ansprache durch das Exponat" <sup>134</sup>: "In einem Museum sollte die Sache, das Denkmal, und erst recht, sofern vorhanden, das Kunstwerk den absoluten Vorrang haben. Es wird dann auch die Kraft besitzen, sich selbst mitzuteilen." <sup>135</sup>

Der Ansicht, allein die Objekte seien konstitutiv für historische Authentizität, kann nur eine logische Konsequenz folgen: Jede Art von physisch nicht dokumentierten Zusammenhängen muß in den Bereich der willkürlichen und nicht zu rechtfertigenden Spekulation fallen. Dies würde bedeuten, daß historische Authentizität gleichzusetzen wäre mit der physischen Anwesenheit dissoziierter Objekte. Abgesehen davon, daß es ein Widerspruch in sich ist, nicht zusammenhängende Objekte als historische Zeugnisse in einen Erkenntniszusammenhang zu stellen, kann sich historische Authentizität niemals unvermittelt am materiellen Objekt selbst festmachen. Die Kenntnis von Objekten verdanken wir häufig dem Zufall oder bestimmten Forschungsinteressen. Darüber hinaus hat die Geschichte an den Objekten eine Selektion und Veränderung vorgenommen: Einige haben überdauert, andere sind unwiederbringlich verloren, alle haben sich in ihrem physischen Bestand verändert (Erhaltungszustand, Beschädigungen).

Wie verhält sich nun das Postulat des RGM, historische Authentizität an den Objekten selbst festzumachen, zur Position des Wissenschaftlers des 20. Jahrhunderts, der den jeweils aktuellen Forschungsstand dokumentieren will <sup>136</sup>? Streng genommen sind beide Positionen ohnehin nicht miteinander zu vermitteln, da das Erkenntnismittel Klassische Archäologie bzw. Historische Wissenschaft sich erst später entwickelt hat als der 'sprechende Erkenntnisgegenstand' des RGM. Dieses Dilemma führt zu erstaunlichen Formulierungen in Texten der RI: "... sich inmitten eines römischen Ruinenplatzes zu befinden, auf dem eine ordnende Hand (sic!) die Denkmäler zu Gruppen zusammenstellte" <sup>137</sup>, ist der deutlichste Beleg dafür, zu welcher gewagten Konstruktionen gegriffen werden muß, um beide Ziele miteinander zu vereinbaren. Will man nämlich durch die Präsentation im Museum historische Authentizität vermitteln, so müßte man sogar im Sinne einer historistischen Position den Standpunkt der reinen Objektpräsentation verlassen. Denn die Beschränkung auf materielle Objekte bedeutet ihre Loslösung von den sie bedeutungsmäßig determinierenden Prozessen der Herstellung, Nutzung und des Gebrauchs; nur diese konstituieren die historische Lebenswirklichkeit des Menschen in einer Kultur. Bei der Darstellung einer vergangenen Epoche wäre auch bei historistischem Ansatz eine 'absolute' Rekonstruktion erforderlich, womit die Ebene des Museums verlassen würde. Nur die sagenhafte Zeitmaschine und ein Abstreifen heutigen Bewußtseins würde dies ermöglichen - eine Absurdität, über die kein weiteres Wort zu verlieren ist: Die absolute Identifikation mit einer historischen Epoche würde jeden Erkenntnis- geschweige denn Vermittlungsprozeß ausschließen.

Die vom RGM beanspruchte Position 'Laßt Objekte sprechen', die u.E. aufgrund der oben angestellten Überlegungen grundsätzlich nicht realisierbar ist, wird im Museum folgerichtig



- oder wenn man will inkonsequent - auch nicht durchgehalten: Schon das Präsentationsprinzip der Inseln mit Überschriften, die "alle Gegenstände zu Themengruppen ... vereinigen" <sup>138</sup>, schafft Zusammenhänge, die nicht vom Objekt selbst, sondern vom interpretierenden Forschungs- und Vermittlungsinteresse bestimmt sind. Die Blockhaftigkeit der Inseln meint: geschlossene und objektbezogene Information; die von uns beobachtete Austauschbarkeit der Objekte von Insel zu Insel <sup>139</sup> zeigt dagegen deren fast ausschließliche Abhängigkeit vom sinnstiftenden Interpretanden. Darüber hinaus werden Zusammenhänge zwischen Objekten durch die Bühnenhaftigkeit der Inseln <sup>140</sup> ästhetisch unterstrichen; innerhalb der Inseln werden die Gegenstände durch kunstvolles Arrangement, verschiedene Sockelformen und -höhen sowie Schwerpunktbildung durch pyramidalen Aufbau in wirkungsvolle Kontraste gesetzt <sup>141</sup>. Dieses ästhetische Bezugssystem wird häufig durch ein atmosphärisches erweitert, das als assoziative Dunstglocke über einzelne Inseln <sup>142</sup> oder ganze Bereiche <sup>143</sup> gehängt wird und den Besucher eben nicht von den Objekten an die Geschichte, sondern von ganz anderer Seite an die Objekte heranführt.

Wenden wir uns nun dem expliziten Vermittlungsziel des Museums zu, die Gesamtdarstellung einer antiken Epoche zu liefern <sup>144</sup>. Auch hier tritt erneut der Widerspruch zutage, einerseits auf der reinen Objektebene Geschichte vermitteln zu wollen, auf der anderen Seite diese Objekte in einen sinnvollen, d.h. interpretierenden Kontext stellen zu müssen:

Die Verschiedenheit, Vielfalt und Menge der Objekte im RGM vermittelt als solche eine Scheintotalität, ähnlich der historistischen Utopie einer Totalrekonstruktion: Indem vom Hagei bis zum Reisewagen, von der Pinzette bis zum Stadtturm alles im Museum versammelt ist, ergibt sich vermeintlich schon aus der faktischen Anwesenheit dieser Dinge das Gerüst eines Epochenbildes, sozusagen als "monumentale Statistik" <sup>145</sup>. Dies erklärt letztlich auch den bewußten Verzicht auf maßstäbliche Modelle, die angeblich "geschichtliche Vorgänge oder Tatbestände ... verniedlichen" <sup>146</sup>. Sie würden die am Objekt festgemachte Authentizität für den Betrachter relativieren und damit die Totalität brechen, weil sie eine Alternative zur 'maßstabsgetreuen' Welt des RGM darstellen; folgerichtig werden nur in diesem Sinne 'objektgemäße' Teilrekonstruktionen realisiert, auf deren Problematik wir unten eingehen werden. Ein falscher Eindruck von Totalität wird auch durch die vielen präsentationsmäßig gleichgeordneten Inselthemen erzeugt: Fülle der Objekte plus Vielfalt gleich quantitativ-statistische Gesamtschau einer Epoche im Sinne des Brackerschen Informationskegels <sup>147</sup>.

Der verstandesmäßige Zugang zu diesem immerhin noch lückenhaften Epochenbild <sup>148</sup> soll in einem zweiten Schritt durch den 'assoziativen Kontext' ermöglicht werden. Dieser Begriff nimmt in Geschichtsbild und Präsentation des RGM eine Schlüsselstellung ein: Die Totalität, wie sie eine historistische Rekonstruktion per se nie erreichen kann, soll sich hier auf einem Umweg einstellen. Der assoziative Kontext bildet eine Krücke für die Fehlstellen des Epochenbildes. Da er jedoch nur insofern durch Objekte erzeugt werden kann als der Betrachter bei ihrem Anblick Assoziationen reproduziert, ist er auch nur im Bewußtsein des Betrachters vorhanden; insofern besitzen die Objekte auch nicht die Kraft, sich im Borgerischen Sinne selbst mitzuteilen.

Untersucht man nun die Punkte, an denen dieser assoziative Kontext festgemacht wird, so ergeben sich Parallelen zu historistischen Positionen des 19. Jahrhunderts: So wie v. Ranke für die Verbindung zweier Epochen - der zu untersuchenden und seiner eigenen - ein tertium comparationis brauchte, das er im Metaphysischen fand ("Jede Epoche ist unmittelbar zu Gott"), so ist das missing link für das RGM die allgemeine Menschennatur, die sich in scheinbar überzeitlichen Konventionen und Phänomenen ausdrückt (Alltag, Tod, Süßes Leben etc.).

Nur unter der Voraussetzung, daß die Sehgewohnheiten gleichgeblieben sind, was vom RGM ausdrücklich bestritten wird, könnte die Aufstellung der Objekte Authentizität beanspruchen. Dennoch knüpft das Museum an moderne Sehgewohnheiten an. Diese Intention wird besonders greifbar bei der Gestaltung der 'Küche' und des Kompartiments 'Eßtische mit Eßgeschirr'. Die Vermittlung zwischen der Ebene der 'authentischen' Objekte und der der Warenwelt wurde dort dergestalt geleistet, daß zwischen Vergangenheit und Gegenwart Teilrekonstruktionen traten, die beiden Bereichen zugeordnet werden können - die Gestalt von Küche und Eßzimmer als Konstante der allgemeinen Menschennatur.

Dieses 'Missing-link-Prinzip' wird überall im Museum faßbar. Zur Sockelverkleidung der Inseln bemerkt die RI:

"Unsere Sockelinseln sind ... einheitlich mit Tuffsteinplatten abgedeckt, die wir aus den römischen Steinbrüchen in der Pellenz bei Mayen bezogen. Wir gewannen damit ein Verkleidungsmaterial, das sich nuanciert auf die Farben unserer Steindenkmäler einstellt. Dadurch drängen sich die Präsentationsflächen nicht vor, außerdem verwendeten wir ein Material, das in römischer Zeit neben Grauwacke das vorherrschende Baumaterial in Köln gewesen ist." <sup>149</sup> Blöcke aus diesem Material dienen darüber hinaus als Präsentationssockel für einzelne Objekte <sup>150</sup>. Die assoziative Verknüpfung von antiker Kultur und moderner Welt realisiert der Betrachter dadurch, daß sie ihn an das Baumaterial von repräsentativen Gebäuden wie Banken, Kaufhäuser und Versicherungen erinnert.

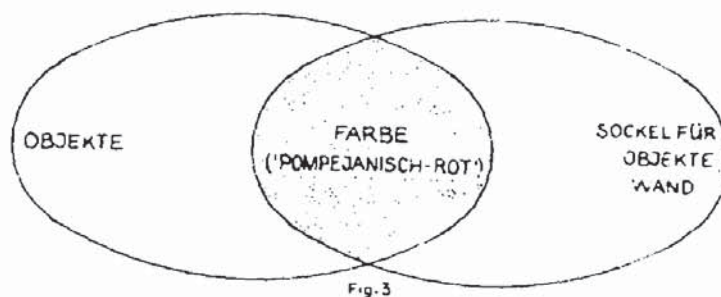
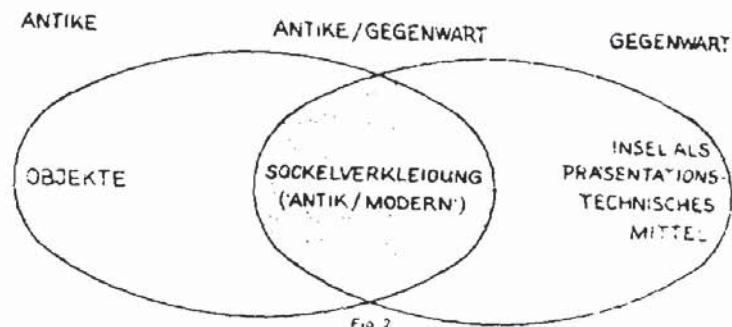
Auch die rote Farbe im Museum hat eine solche Funktion: Die Wände des Bereiches 'Alltag' im Dionysosgeschoß sind in Anlehnung an die römischen Wandmalereien pompejanisch-rot gehalten, darüber hinaus wurden 'alle Sockelelemente ... einheitlich pompejanisch-rot gestrichen.' <sup>151</sup> Die Inschriften der Steindenkmäler sind ebenfalls in dieser Farbe nachgezogen. Die Applizierung dieser Farbe auf die 'authentischen' Objekte einerseits und ihre Verwendung für die modernen Wände und metallenen Sockel andererseits, die als T- und U-träger der heutigen industriell-technischen Umwelt entlehnt sind <sup>152</sup>, schließt wiederum die Lücke zwischen Antike und Gegenwart.

Das Missing-link-Prinzip läßt sich also auf geschichtstheoretischer und auf präsentationstechnischer Ebene feststellen:

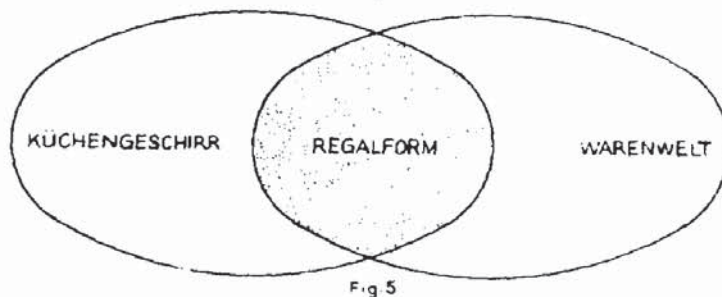
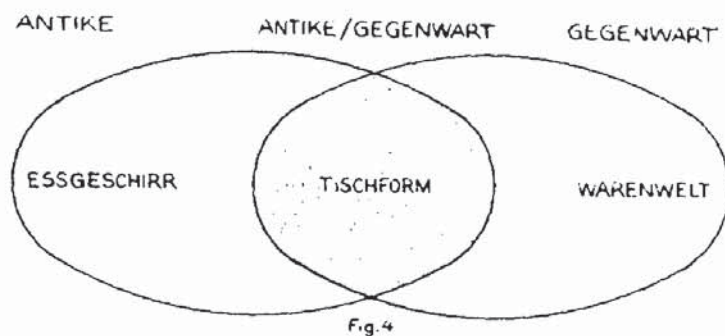
Geschichtstheoretisch:



## Präsentationstechnisch:



Die Präsentationsform u.a. von 'Küche' und dem Kompartiment 'Eßtische mit Eßgeschirr' folgt dem gleichen Schema:



Die oben angesprochene Fülle, die eine Scheintotalität des Epochenbildes suggeriert, läßt sich nicht nur auf geschichtstheoretische, sondern auch auf warenästhetische Positionen zurückführen: Sie entspricht, wie schon U. Schneider und D. Hoffmann herausgearbeitet haben, den Präsentationsprinzipien des Kaufhauses<sup>153</sup>. Bei U. Schneider sind die wesentlichsten Merkmale warenästhetischer Vermittlungsformen bereits genannt<sup>154</sup>. Wir beschränken uns auf die Gesichtspunkte, die das Problem berühren, ob und inwieweit ästhetische Vermittlungsformen unabhängig von den durch sie vermittelten Inhalten im Museum angewendet werden können.

Schon das didaktische Mittel der unterschiedslosen Ausbreitung, die dem Betrachter

einen raschen und von Manipulation freien Zugriff ermöglichen soll <sup>155</sup>, führt zu einer Zerstückelung von Sinnzusammenhängen: Ebenso wie die Werbung dem Konsumenten kein Mittel in die Hand gibt, zwischen notwendigen, überflüssigen oder gar schädlichen Produkten zu unterscheiden, ebenso wie eine bestimmte Form von Journalismus Wichtiges und Unwichtiges um des Effektes willen relativiert, so zerstört das RGM in konsequent warenästhetischer Manier erkenntnisstiftende Kategorien wie Ursachen, Bedingungen und Wirkungen von historischen Prozessen. Auch die Art der Rekonstruktionen ist von diesem Prinzip bestimmt: Sie liefern Andeutungen, z.B. einer Raumsituation, die der Auffüllung durch assoziativen Kontext bedarf (Philosophenmosaik) <sup>156</sup>, lassen historische Funktions- oder Gebrauchszusammenhänge gar nicht erst zu (Torbogen, Wehrturm) <sup>157</sup> oder reduzieren sie auf isolierte, abstrakte und vermeintlich überzeitliche Etikette (Bett) <sup>158</sup>. Rekonstruktionen dienen im RGM nicht dazu, über die Objektebene hinausgehende historische Zusammenhänge aufzuzeigen, sondern werden selbst zu 'Objekten', zu besonders hervorstechenden Ausstellungsstücken wie z.B. der Reisewagen (Insel 119).

Innerhalb der unterschiedslosen Ausbreitung von Aspekten muß dem Besucher allerdings ein gewisser Anreiz geboten werden, um Ermüdungserscheinungen vorzubeugen. Hier setzt das RGM das Mittel des Kontrastes ein. Dieses Mittel weist zunächst eine formalästhetische Dimension warenästhetischer Provenienz auf - "interessante" Vielfalt von Sockelformen und -höhen <sup>159</sup>, Objektgruppen, die in Farbe, Form, Größe und Material variieren <sup>160</sup>, unterschiedliche Anordnungen, Hängungen und Reihungen <sup>161</sup>, es kann aber auch um eine inhaltliche Komponente erweitert werden, wie im Falle von Stadttorbogen und Wehrturm einerseits und der Insel 101 andererseits <sup>162</sup>. Die behauptete Wertfreiheit der Präsentation erweist sich ein weiteres Mal als bloßer Schein.

Das Fatale an der Präsentation des RGM ist jedoch nicht dieser Mangel an Wertfreiheit als solcher, sondern die Behauptung seiner Schöpfer, es würde dort durch Interpretation nicht entstellte, wertfreie Geschichte gezeigt, während bei genauerer Betrachtung hinter dieser Fassade ein dezidiertes, unausgesprochenes Geschichtsbild sichtbar wird: Der Akzent liegt eindeutig auf der Favorisierung der Römer, die in der Rolle der siegreichen Kulturbringer vorgeführt werden. Damit geht die Verdrängung gesellschaftlicher Konflikte und des Prozeßhaften in der Geschichte einher. Die Verbindung von scheinbar überzeitlichen, fast naturgegebenen Kategorien und Normen mit Erscheinungsformen, die dem Besucher aus der Alltags- und Warenwelt vertraut sind, führt zu jenem affirmativen Geschichtsverständnis, das U. Schneider erläutert <sup>163</sup>.

Es ist hier nicht der Ort, für das RGM ein detailliertes Konzept zu entwerfen, in dem die Objekte Mittel zur Visualisierung historischer Phänomene und Prozesse sind. Die Grundlinien einer Alternative wären jedoch folgendermaßen zu umreißen:

Die Konzeption des Museums sollte von der Lage des antiken Köln "am Rande" des Römischen Reiches ausgehen und diese inhaltlich nutzen. Diese Randlage ist durch die über ein halbes Jahrtausend währende Auseinandersetzung verschiedener Kulturen und Lebensformen gekennzeichnet, die sich grob in drei Phasen gliedern läßt: Eroberung germanischen Territoriums durch die Römer, Ausbau und Sicherung der römischen Herrschaft, Verdrängung der Römer durch die Franken. Aufgabe des Museums wäre es, die grundsätzlichen Unterschiede dieser Kulturen aufzuzeigen (z.B. Produktions-, Wirtschafts- und Siedlungsformen, soziale und politische Organisation) und deren in dieser Auseinandersetzung begründete historische Veränderungen deutlich zu machen (z.B. ideologische Integrationsversuche und -formen, Vernichtung von Kultur- und Lebensformen durch die Eroberer, Rückwirkungen fremder gesell-

schaftlicher Systeme auf die der Eroberer). Dabei sollte sowohl die Zerstörung als auch die Fortentwicklung gesellschaftlicher Strukturen und Institutionen einer expliziten, nicht verdeckten Wertung unterworfen werden. Dem Besucher wird nur auf diese Weise das Erkenntnis- und Vermittlungsinteresse des Museums deutlich, sodaß er sich eine eigene Meinung gegenüber dessen Positionen bilden kann - eine Möglichkeit, die trotz gegenteiliger Behauptung heute im RGM nicht gegeben ist. Nach unserer Meinung ist der vielbeschworene Anspruch des Museums auf Gegenwartsbezug - der ja wohl inzwischen allgemein, wenn auch vielfach nur zähneknirschend akzeptiert wird - nur unter diesen Voraussetzungen einzulösen.

## ABKÜRZUNGEN

- Borger 1977 H. Borger, Das Römisch-Germanische Museum Köln, München 1977.
- Bracker 1976 J. Bracker, Zum Konzept des Römisch-Germanischen Museums in Köln - in Auswertung und Kritik, in: E. Spickernagel/B. Walbe (Hrsg.), Das Museum. Lernort contra Musentempel, Gießen 1976, 84-98.
- Hoffmann 1976 D. Hoffmann, "Laßt Objekte sprechen!" Bemerkungen zu einem verhängnisvollen Irrtum, in: E. Spickernagel/B. Walbe (Hrsg.), Das Museum. Lernort contra Musentempel, Gießen 1976, 101-120.
- RI Kölner Römer Illustrierte I, 1974, Köln 1974 (mehrere unveränderte Nachdrucke).
- Schneider 1975 U. Schneider, Das Römisch-Germanische Museum in Köln, in: Kritische Berichte, 3. Jahrgang, Heft 4 1975, 35-42.

## ANMERKUNGEN

- 1 Wir danken B. Fehr, L. Schneider und U. Schneider für konstruktive Kritik und vielfältige Anregungen.
- 2 Ausgangspunkt waren die in der RI formulierten Positionen, bes. 1, 186-188, 190-191, 193-197. Ergänzend dazu: H. Borger, Das neue Römisch-Germanische Museum, in: Museen in Köln. Bulletin, 13. Jahrgang, Heft 2 1974, 1210-1211. Aus der darauffolgenden Diskussion seien hier die wichtigsten Beiträge genannt: G. Jappe, FAZ vom 23.3.74. - J. Petsch, DVZ vom 4.7.74. - K.S. Jaeger, FR vom 7.6.75 - Schneider 1975. - E. Schulz, FAZ vom 3.4.76. - Bracker 1976. - Hoffmann 1976. - A. Kuntz, Ein Museum ohne Alternative. Das Römisch-Germanische Museum in Köln, in: Tendenzen 110, 1976, 17-19. - Borger 1977.
- 3 P. Noelcke, 'Lernort'Museum am Beispiel des Römisch-Germanischen Museums, in: Museen in Köln. Bulletin, 15. Jahrgang, Heft 6 1976, 1434: "mit dem Römisch-Germanischen Museum ist der traditionelle 'Musentempel' nicht durch ein modernes 'Nobelkaufhaus' (D. Hoffmann), sondern durch ein engagiertes Volksbildungsinstitut abgelöst worden." Bracker 1976, 84 f. belegt die Position der Kritiker mit der Vokabel 'asketisch-elitäre Anspruchshaltung': "Das Museum darf aber nicht nur nicht gefallen, es ist sogar ärgerlich, wenn es 'Spaß macht' oder gar 'eine persönliche Entdeckungsreise' erlaubt." Daß die Askese der Kritiker allerdings nicht fürs Politische gilt, hat er ausgemacht, denn man darf "nicht einerseits - übrigens zu Unrecht - den Einsatz des 'Mittels der Geschichte' als Manipulation unterstellen und auf der anderen Seite die Verwendung des gleichen Mittels zum Zwecke der Systemveränderung geheiligt sehen." (!) Borger 1977, 71 erteilt diesen Kritikern eine Lehre. Er hebt das außerordentlich intakte Geschichtsbewußtsein der Bevölkerung Kölns hervor und fährt dann fort: "Jeder, der die Museen benutzen möchte, um die Gesellschaft mit ihnen zu verändern, sollte an diesem Punkt sehr aufmerksam werden. Die Bevölkerung ist nämlich weitaus kritischer als die diversen Kritiker ihres Wissensstandes wahrhaben wollen."
- 4 Vgl. Schneider 1975, 40 f., zur Insel 105 ('Militär erschließt das Land').

- 5 Vgl. die Angaben in der RI, 186; Borger 1974 (s. Anm. 2), 1211.
- 6 O. Doppelfeld, Das Dionysosmosaik am Dom zu Köln, Köln 1962, 3 ff. - RI, 186.
- 7 Bracker 1976, 87.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd.
- 11 So wie es gezeigt wird, ist es ein isoliertes Einzelobjekt, das durch die erheblich höher liegenden Umgänge für die Besucher merkwürdige Ähnlichkeit mit dem Fußboden eines leeren Swimming-Pools hat.
- 12 RI, 188. Zu dieser Behauptung vgl. hier 137 f.
- 13 Bracker 1976, 91.
- 14 Die am Mosaik befindliche Schrifttafel gibt dazu einige Hinweise (verbal). Auch die RI liefert Informationen (RI, 50). Das erscheint jedoch aus zweierlei Gründen nicht ausreichend: Der Informationswert eines Textes mißt sich u.a. am Grad seiner Verfügbarkeit; wenn man erst die gesamte RI durchblättern muß, so ist mit einer solchen Information wenig anzufangen: Vgl. dazu auch hier Anm. 112. Oberdies ist die Aufgabe des Museums doch gerade die Visualisierung von Sachverhalten, die durch Texte unterstützt werden sollte. Als Vermittlungsziel bietet sich hier etwa "Wohnen von Arm und Reich" an, wobei das Mosaik als Teil luxuriöser Wohnkultur z.B. mit römischen Mietskasernen (Ostia) und deren Wohnungen verglichen werden könnte. Dies wäre durch den Nachbau einer einfachen Wohnung oder aber auch durch Fotowände in Kombination mit Objekten darstellbar.
- 15 Vgl. hier Anm. 35.
- 16 Doppelfeld 1962 (s. Anm. 6), Abb. 16.
- 17 Das RGM hegt ein geradezu unüberwindliches Mißtrauen gegen die Verwendung von Modellen, die angeblich "geschichtliche Vorgänge und Tatbestände verniedlichen" (RI, 193). Vgl. dazu hier Anm. 67; 139, 142.
- 18 Zur Farbgebung und ihrer Funktion vgl. hier 140f.
- 19 Hoffmann 1976, 106. Er macht im folgenden den Vorschlag, mit diesem Ensemble die Verfügungsmöglichkeit über Menschen, z.B. die Sklaverei zu zeigen. Dieser Vorschlag dient besonders als Argument gegen die Behauptung, die Objekte würden Ausstellungs- und Ausagemöglichkeiten bestimmen. Wieviele Bedeutungsebenen die erschöpfende Interpretation eines einzigen Objekts erschließen kann und berücksichtigen muß, hat W. Hofmann in der Nana-Ausstellung gezeigt: W. Hofmann, Nana: Mythos und Wirklichkeit, Ausst. Hamburger Kunsthalle 1973. Zu den didaktischen Problemen eines solchen Ansatzes vgl. G. Otto, Didaktik der ästhetischen Erziehung. Ansätze, Materialien, Verfahren. Braunschweig 1974, 179 ff.
- 20 Zur Tradition der erzieherischen Funktion des Museums seit der Französischen Revolution vgl. K. Scheinfuß, Von Brutus zu Marat. Kunst im Nationalkonvent, Dresden 1973, 117 ff. P. Schirmbeck, Zur Museumsdidaktik, in: D. Hoffmann/A. Junker/P. Schirmbeck, Geschichte als öffentliches Ärgernis oder: ein Museum für die demokratische Gesellschaft, Gießen 1974, 283 ff.
- 21 Die RI spricht von der kulturhistorischen "Fundgrube" (RI, 161); Bracker 1976, 92: "Das auf ständige Ergänzung abzielende Ausstellungsprinzip des Römisch-Germanischen Museums ist als eine monumentale Statistik aufzufassen ...".
- 22 Sollte er die RI aufschlagen, so findet er hierfür Unterstützung: "... hier stoßen sie überall auf Bekanntes oder Wiedererkennbares: ... kurz auf alles, was man in römischer Zeit benutzte und zum großen Teil noch heute, nur in anderer Form." (RI, 161).
- 23 Zu den Angaben in der RI vgl. hier Anm. 14.
- 24 Trotz intensiven Blätterns in der RI fanden wir zu diesem Kopf keine Angaben.
- 25 Als Beispiel sei hier nur die Werbung für 'Pilz-Kaffee' genannt.
- 26 Vgl. den analogen Eindruck bei der Vitrine 'Mann - Frau' hier 125.
- 27 RI, 196.
- 28 Ebd.
- 29 Ebd.
- 30 Ebd.
- 31 Der klassische Kritiker der Warenästhetik, Vance Packard, schreibt zu diesem Phänomen: "Der Leiter eines Selbstbedienungsladens in Indiana, der in ganz Amerika für seine fortschrittliche psychologische Verkaufstechnik bekannt ist, erzählte mir, daß er einmal in wenigen Stunden eine halbe Tonne Käse verkauft habe, indem er einfach einen zehn Zentner schweren Käse laib auslegte und die Kunden einlud, 'Kosthäppchen davon abzuschneipeln und dann das Stück, das sie kaufen wollten, selbst abzuschneiden. Sie erhielten das abgeschnittene Stück umsonst, wenn sie dessen Gewicht bis auf eine Unze (28 Gramm) genau schätzen konnten.' Er meint, daß schon die bloße Massigkeit des Käse laibs den Verkauf beeinflußt hat. 'Die Leute sehen gern viel Ware', erklärt er. 'Wenn nur drei oder vier Dosen von einem Artikel im Regal stehen, sind sie einfach nicht loszuwerden'. Die letzte Packung mögen die Leute eben nicht. Ein Test der Zeitschrift The Progressive Grocer ergab, daß die Kunden bei gefüllten Regalen 22 Prozent mehr kaufen.": V. Packard, Die geheimen Verführer. Der Griff nach dem Unbewußten in jedermann, dt. Düsseldorf 1973, 83. Für den

- hier angesprochenen Rekonstruktionszusammenhang spielen die Vitrinen 'Glas- und Tongeschirr', 'feines Geschirr' und 'kostbares Tafelgeschirr' keine Rolle.
- 32 Vgl. Borger 1977, 88 Abb. 25.
- 33 Vgl. hier Anm. 30.
- 34 Der Begriff 'Kaffeehausstil' (Hoffmann 1976, 105) trifft die räumliche Verteilung der Tische, jedoch nicht den Eindruck klinischer Unbenutztheit, der das Kompartiment auszeichnet.
- 35 RI, 196.
- 36 Zur Authentizität, die auch im modernen technischen Wiederherstellungsprozeß gewahrt wurde, vgl. RI, 196, 237.
- 37 RI, 196.
- 38 Auch hier leisten die Informationen der (kleinen) Schrifttafel keinen Ersatz für die fehlende Visualisierung.
- 39 Vgl. Borger 1977, 87, Abb. 20.
- 40 RI, 196.
- 41 Es wäre verfehlt, diese Massenhaftigkeit in Beziehung zu einer ebenso unangebrachten Vereinzelung der Objekte in herkömmlichen Museen zu setzen und die hier gezeigte Präsentation für fortschrittlicher zu halten: Der angesprochene Besucher ist eben nicht der 'normale' Museumsgänger, der dies als wohltuend empfinden könnte, sondern der Betrachter, dem diese Präsentationsform aus dem Bereich seiner Alltagswelt vertraut ist.
- 42 Der Begriff 'Environment' wird von den Museumsplanern selbst gebraucht: Bracker 1976, 92.
- 43 Schlägt man das Lexikon auf, so bedeutet 'Environment' zunächst 'Umwelt, Umgebung'. Mit der obengeschilderten Präsentation stellt man die diesem Begriff implizite Breite auf den Kopf.
- 44 Interessant die Begründung für die gemeinsame Unterbringung von 'Alltag' und 'Totenkult' auf einem Geschoß. RI, 161: "Da der Tod zum Leben gehört, ist er ihm räumlich eng benachbart ausgestellt." Wir vermuten ein Präsentationsprinzip, das im RGM häufiger Anwendung findet - auf der Ebene szenischer Effekte Kontraste zu schaffen. Vgl. hier 142.
- 45 RI, 161: "Die Angst vor dem Tode, das Bemühen, im Leben nicht an ihn zu denken, war in römischer Zeit wie heute vorhanden; nur die Formen, wie man ihn zu überwinden suchte und wie sich die noch Lebenden über den Tod eines Menschen hinwegzutrusten trachteten, waren andere." Borger 1977, 39: "Ein wenig von der Furcht, die auch der Mensch der römischen Welt in der Regel vor dem Tode hatte, sollte spürbar werden." Der Gedanke, daß mit den anderen Formen möglicherweise auch andere Inhalte in der Auseinandersetzung mit dem Todesproblem verbunden sein könnten, kommt den Autoren nicht; stattdessen wird an die scheinbar überzeitliche Gemeinsamkeit angeknüpft - die Angst und die Verdrängung. Zur historisch gebundenen Spezifik der Todesproblematik vgl. z.B. Ph. Ariès, Studien zur Geschichte des Todes im Abendland, dt. München 1976.
- 46 Das Symmetrieprinzip geht soweit, daß zwei unterschiedlich hohe Objekte der Insel 016 der gleichen Abteilung durch unterschiedlich hohe Sockel auf gleiche Höhe gebracht werden.
- 47 Vgl. die Beschreibung der Sphinx RI, 170, 240 und die Schrifttafel am Objekt.
- 48 RI, 1.
- 49 Der informative Bezug der Dia-Boxen mit ihren sehr ausführlichen und z.T. zu langen Programmen zu den Inseln und deren Objekten erscheint uns häufig zu locker: Die Verselbständigung der AV-Programme macht überspitzt gesagt die gesamte Präsentation der Objekte fast überflüssig. Unserer Ansicht nach müßte eine enge, vom Vermittlungsziel des jeweiligen Bereichs abhängende didaktische Verknüpfung zwischen den Objekten und den AV-Programmen hergestellt werden.
- 50 RI, 1. - Bracker 1976, 92.
- 51 Vgl. auch hier 136 f.
- 52 Bracker 1976, 91. Vgl. Hoffmann 1976, 101 ff. und hier 138 f.
- 53 Belege für diese eingestandene Absicht des RGM sind zahllos, die Terminologie der Theatersprache entlehnt ('bühnenhafte Inseln', 'bühnenmäßig gezielte Effektbeleuchtung', 'bühnenmäßig ausgestattetes Beleuchtungssystem', 'Dramatik', 'Inszenierung' etc.).
- 54 RI, 198, vgl. hier 129 f.
- 55 RI, 206. - Borger 1977, 103 Abb. 62.
- 56 Vgl. den Plan des Obergeschosses: RI, 259, Insel 101.
- 57 Vgl. Borger 1977, 41, 102 Abb. 58.
- 58 RI, 198.
- 59 Der Besucher sieht, ob er will oder nicht, nebeneinander stehende Objekte in einem wie auch immer gearteten Zusammenhang. Da dieser Eindruck hier sogar intendiert ist, ist es unerläßlich, über solch verdeckte Zusammenhänge Rechenschaft abzulegen, statt "das zarte Lineament der zwischen den Denkmälern bestehenden Beziehungen" (Bracker 1976, 93) nur auf museumsdidaktischen Tagungen zu explizieren.
- 60 Auf den didaktischen Gehalt dieser Arbeitsbögen ("Aus wieviel Steinchen besteht wohl dieser Mosaikfußboden?") können wir hier nicht eingehen.
- 61 RI, 198.

- 62 Schneider 1975, 40. Dabei gibt es gerade zu diesen Fragen aufschlußreiche zeitgenössische Quellen, von denen hier nur Tacitus, Agricola 21, 1-2 genannt werden soll.
- 63 Der Bataveraufstand wird in der RI in zwei Zeilen behandelt: RI, 207.
- 64 S. Anm. 58.
- 65 Die Vokabel 'Dokument' scheint uns ein Beleg für die obenbeschriebene Geschichtsauffassung zu sein: Das Dokument ist vermeintlich sachlich und wertfrei, es scheint für sich zu sprechen und bedarf keiner Interpretation.
- 66 Gerade die künstlichen "Pilasteransätze mit den Kämpfern", die als Sockel dienen, tragen auch dazu bei, daß der Mittelbogen "nur als ein abstraktes Relikt" erscheint, entgegen Borgers Meinung (Borger 1977, 42): Vgl. Borger 1977, 102-3 Abb. 59.
- 67 'Römer am Rhein'. Ausstellung des Römisch-Germanischen Museums Köln, Kunsthalle Köln, 15. April bis 30 Juni 1967, Kat. Nr. 15. Hier liegt ein Widerspruch zur Behauptung der RI, Modelle würden "geschichtliche Tatbestände verharmlosen und verniedlichen" (RI, 193); vgl. dazu hier 139.
- 68 Dieser Eindruck ist gewollt: "Abgesehen davon, daß sich der Innenraum ... als Platz für die Besucher der Handbibliothek gerade anbot, gibt das Maueräußere in schöner Weise den sprechenden Hintergrund für den mittleren Torbogen des römischen Nordtores ..." (RI, 194): Vgl. RI, 194 Abb. 368.
- 69 RI, 194.
- 70 Die Einrichtung einer Handbibliothek für den Besucher ist grundsätzlich zu begrüßen; sie wird nur in dieser Form zu einem integrierten Teil der Ausstellung, sodaß eine sachgerechte Rezeption der historischen Zusammenhänge durch sie unmöglich wird.
- 71 RI, 194. Im Text wird das Dilemma zwischen Formalästhetik, Ideologie und 'praktischer' Funktion besonders deutlich.
- 72 Vgl. hier 139, 142 zu Teilrekonstruktionen und assoziativem Kontext.
- 73 Bracker 1976, 91.
- 74 Eine ausgezeichnete Objektanalyse dieser Insel gibt Schneider 1975, 40 f., sodaß wir hier darauf verzichten können.
- 75 RI, 199.
- 76 Vgl. Anm. 112.
- 77 Alle Zitate: RI, 30-31.
- 78 RI, 197.
- 79 RI, 191.
- 80 I. Linfert-Reich, Römisches Alltagsleben in Köln, Köln 1975, 11.
- 81 Die folgenden Bemerkungen stammen aus dem im WS 1976 am Archäologischen Institut in Hamburg durchgeführten Projekt für Lehrerfortbildung 'Die antike Stadt'; ihre Wiedergabe erfolgt mit freundlicher Erlaubnis von L. Schneider. Zum Projekt vgl. Mitteilungen des Deutschen Archäologen-Verbandes e.V., 9. Jahrgang, Heft 1 1978, 24 ff. - Schule und Museum. Das Museum in Unterricht und Wissenschaft, 1978/8, 13 ff.
- 82 Es wäre beispielsweise möglich, durch Fotowände bis heute sichtbare Spuren der Centuriatio in der Landschaft zu zeigen.
- 83 104, Nr. 3: RI, 201.
- 84 104, Nr. 5: ebd.
- 85 104, Nr. 1: RI, 201-202.
- 86 104, Nr. 4: RI, 201.
- 87 104, Nr. 6 und 7: ebd.
- 88 104, Nr. 2: ebd.
- 89 Vgl. dazu RI, 30, 201.
- 90 RI, 201: Aiacus verstarb in Köln vermutlich auf einer Geschäftsreise, vielleicht um neue Sklaven einzukaufen."
- 91 RI, 201: "Diese Familie aus der Gegend von Reims war in der jüngeren Generation schon etwas romanisiert, wie die Namen Bella und Longinus zeigen. Bellas Vater trug noch einen gallischen Namen, Vonucus."
- 92 RI, 204. Die folgenden Zitate stammen ebenfalls von dort.
- 93 Vgl. hier Anm. 65.
- 94 106, Nr. 6.
- 95 RI, 78.
- 96 RI, 206.
- 97 Wie schon bei anderen Inseln kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß auch hier wieder einige Objekte nur als dekorative Füllsel fungieren: Nr. 4, 6, 8, 9, 20. Warum wird Nr. 2 nicht auf der Insel 111 untergebracht?
- 98 108, Nr. 7
- 99 Dieser Sachverhalt wird an anderer Stelle in der RI angedeutet: RI, 209, Text zu 109, Nr. 2.
- 100 RI, 48
- 101 109, Nr. 4: Weihstein für Liber Pater und Hercules. Sarg der Deccia Materna, Tochter eines Stadtrats (Inv. 29,1701 = Nr. 234, in der RI nicht genannt).
- 102 Insel 5, Nr. 4 (Grabinschrift eines Kölner Ratsherrn).



- 103 z.B. RI, 48, 73, 78, 208.
- 104 122, Nr. 18.
- 105 106, Nr. 5.
- 106 Die Tatsache, daß Merkur der Gott der Händler und Kaufleute war, scheint uns auf der Insel allerdings im Objektbestand völlig überbetont: Von achtzehn Objekten sind allein sechs auf Merkur bezogen, wobei der Zusammenhang mit Gewerbe und Handel z.T. mehr als dünn ist (Nr. 4, Nr. 6).
- 107 Öllampe mit Glasbläsern: D. Strong/D. Brown (Hrsg.) Roman Crafts, London 1976, 115 Abb. 205.
- 108 Strong/Brown 1976 (s. vor. Anm.) 159 Abb. 265
- 109 Je nach Größe der Karte wäre auch eine Kombination mit Werkstücken und Objekten möglich, die auf Konsolen vor der Karte stehen könnten.
- 110 Strong/Brown 1976 (s. Anm. 107), 164 Abb. 273.
- 111 Vgl. dazu die Präsentationsform des Museums Xanten: hier 124 f.
- 112 Ohne hier die RI einer detaillierten Kritik zu unterwerfen, einige Anmerkungen zu ihrer Aufmachung unter dem Aspekt der Informationsbeschaffung für den Leser: Das Inhaltsverzeichnis (17) suggeriert unter der Überschrift: "Gewußt, wo ..." (!) auf der formalen Ebene eine klare und durchgängige Systematisierung des Stoffes: Durch Typengröße und -form werden Haupt- und Unterkapitel sowie einzelne Abschnitte in eine deutliche Hierarchie gebracht. Versucht man sich nun anhand dieses Inhaltsverzeichnisses in der RI zu rechtzufinden, stellt man fest, daß die Überschriften im Text nicht logisch mit dem Inhaltsverzeichnis korrespondieren: Für Unterabschnitte werden z.T. größere Typen verwendet als für Hauptkapitel, Überschriften des Inhaltsverzeichnisses fehlen im Text und umgekehrt, häufig ist die Reihenfolge verdreht, inhaltlich zusammenhängende Teile (z.B. 186 ff.) werden durch 'Aufreißer' (189) unterbrochen, und bei der Formwahl für die Typen scheint den Layouter eine chaotische Variationswut befallen zu haben. Dies ist umso mehr zu kritisieren, als im Text wichtige Zusatzinformationen zum Katalogteil (198 ff.) zu finden oder besser gesagt: unauffindbar sind. Daß die RI sich reger Nachfrage erfreut, nimmt nicht wunder, wenn man sie mit anderen Museums- und Ausstellungskatalogen vergleicht; es macht sie aber nicht besser und heißt noch lange nicht, daß sie auch gelesen wird. Sollte dies dennoch der Fall sein, so zeigt sie keinerlei kulturgeschichtliche Zusammenhänge auf, sondern zerstückelt diese unter saloppen Überschriften in kleine und kleinste Portionen. Daß gleichgeordnete Gliederungspunkte auf inhaltlich völlig verschiedenen Ebenen liegen - die Parallele zur Präsentation der Objekte ist deutlich - sei hier nur am Rande erwähnt. Zu den geschichtstheoretischen Voraussetzungen und Erkenntnisfolgen dieser Methode vgl. hier 141 f.
- 113 Zur unterschiedslosen Ausbreitung als Präsentationsprinzip vgl. hier 141 f.
- 114 Der mögliche Einwand, daß diese Objekte in anderen Zusammenhängen ebenfalls über den Bereich 'Kunst und Politik' informieren, ist nicht stichhaltig, da durch die gewählte Präsentationsform die unterschiedlichen Bedeutungsebenen für den Besucher einsichtig sein müssen.
- 115 RI, 218: "Beim Aufstand des Postumus in Köln gegen Kaiser Gallienus wurden im Jahre 260 n.Chr. alle Inschriften und Bildnisse der kaiserlichen Familie zerstört, darunter auch dieser Marmorkopf." Vgl. Bracker 1976, 91. Allgemein: H. Bredekamp, Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution, Frankfurt 1975.
- 116 RI, 223.
- 117 Dies gilt, wie schon andernorts, besonders für die Inschriften, aber auch für das Mosaikfragment: Das Foto eines besser erhaltenen Mosaiks dieser Art würde den erklärenden Text anschaulich unterstützen.
- 118 RI, 223. Daß sie dies bestimmt nicht aus freien Stücken taten, sondern entweder unter Zwang oder weil es ein winziges Stück sozialen Aufstiegs bedeuten konnte, wird verschwiegen.
- 119 Eine treffende Schilderung solcher theatermäßig aufgeführten Hinrichtungen bei: L. Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms II, Leipzig 1922, 50-90.
- 120 Vgl. die 'Küche' und das Kompartiment 'Eßtische mit Eßgeschirr': hier 126 f.
- 121 So ist auf dem Gemälde Max Klingers "Porträt von Elsa Asenijeff im Abendkleid" (ca. 1903-04, Mus. d. bild. Künste Leipzig) im Hintergrund ein Kopf mit Halssockel auf einer Säule dargestellt (Ausst. Kat. Max Klinger 1857-1920. Beeldhouwwerken, Schilderijen, Tekeningen, Grafiek. Museum Boymansvan Beuningen. Rotterdam 1978, Abb. S. 39).
- 122 Vgl. Borger 1977, 152-3 Abb. 168.
- 123 Vgl. Borger 1977, 56. Über Luxus handeln in der RI die Abschnitte 'Das süße Leben in Köln' (RI, 108-111), 'Wände wie in Pompeji' (RI, 112-113), 'Römisches Prunkglas' (RI, 114-119) sowie 'Lebensqualität für den Bürger - Römische Bildung durch griechische Kunst' (RI, 120-129).
- 124 RI, 172 ff.
- 125 In der RI findet sich allerdings ein Hinweis auf diesen Aspekt (RI, 234): "Als blitzschleudernder Himmelsgott und Weltenherrscher verkörpert er auch die weltliche Macht

- des römischen Reiches und Kaisers in den Provinzen, dem die staatstragende Schicht der hohen Beamten und Militärs, aber auch einfache Bürger und Angehörige des Militärs opfern."
- 126 RI, 234. Das Sakralisierungsmoment des symmetrisch-hoheitsvollen Arrangements wird noch durch die Beleuchtungswirkung verstärkt: Die mittlere große Jupiterstatue ist von zwei Strahlern mit warmen Licht übergossen, ein kleiner Spot fällt auf den Opferdiener an der Seite. Zwar befinden sich auf der Insel noch andere Objekte des IOM-Bereiches, sie sind jedoch seitlich gruppiert, sodaß sie die Sphäre unreflektierter Sakralität nicht auflösen vermögen.
- 127 Vgl. hier 128.
- 128 Bracker 1976, 91.
- 129 Bracker 1976, 89: Der Besucher findet "durch die Denkmäler assozierbaren Kontext" vor.
- 130 Hierfür wäre das Grabrelief des Flavius Bassus (124, Nr. 5) geeignet.
- 131 RI, 157 Abb. 304 (Text: RI, 137): 121 Nr. 21
- 132 Nr. 3 dieser Insel.
- 133 Borger 1977, 71.
- 134 Vgl. hier Anm. 128.
- 135 Borger 1977, 73.
- 136 Diese Absicht wird in der RI, 191 genannt. Vgl. auch Bracker 1976, 90 f. und die Existenz des Studienkabinetts im RGM.
- 137 RI, 190.
- 138 Bracker 1976, 90.
- 139 Vgl. hier 131, 133 Anm. 97.
- 140 Bracker 1976, 91. - RI, 188.
- 141 Vgl. Borger 1977, 103 Abb. 61; 129 Abb. 114; 150 Abb. 162.
- 142 Vgl. hier 136 f.
- 143 Vgl. hier 128.
- 144 Bracker 1976, 89: "Er (der Besucher) sucht den Zusammenhang einer Gesamtdarstellung und ist, da ihm nicht mehr versprochen wurde als er sieht, auch nicht enttäuscht, mehr durch die Denkmäler assozierbaren Kontext denn Höhepunkte unmittelbar ausgesagter, großer Geschichte vorzufinden".
- 145 Vgl. hier Anm. 21.
- 146 RI, 193.
- 147 Bracker 1976, 93: "Geht der Betrachter jeweils vom Leitdenkmal aus und studiert danach alle weiteren hierzu sprechenden Stücke, verbreitert er sein Wissen kegelförmig. Und eignet er sich auf gleiche Weise mehrere Ausstellungsgruppen an, so wachsen schließlich auf einer Ebene alle Informationskegel zu einer durchgehenden Wissensschicht zusammen".
- 148 Die Lücken sind durch den aktuellen Forschungsstand ausgewiesen.
- 149 RI, 188.
- 150 Vgl. Borger 1977, 105 Abb. 65.
- 151 RI, 196.
- 152 Aufschlußreich die Bemerkung eines Kindes vor diesen Sockeln: "Das sieht aus wie bei uns in Kiel auf der Werft."
- 153 Vgl. hier Anm. 2.
- 154 Schneider 1975, 41.
- 155 Aus der Fülle diesbezüglicher Äußerungen sei hier nur auf RI, 190, Bracker 1976, 92 f. und Borger 1977, 75 verwiesen.
- 156 Vgl. hier 135 f.
- 157 Vgl. hier 129 f.
- 158 RI, 239 (Insel 08)
- 159 Vgl. hier Anm. 141
- 160 Vgl. z.B. Borger 1977, 87, Abb. 20; 88 Abb. 25.
- 161 Vgl. ebd. 213 Abb. 317; 214 Abb. 319
- 162 Vgl. hier 129.
- 163 Schneider 1975, 37, 40.

*Anschrift der Verfasser:*