



DR. ANNETTE LÖSEKE

# Augmenting Antiquity?

DIE DIGITAL-GESTÜTZTE PANORAMA-AUSSTELLUNG IM BERLINER PERGAMONMUSEUM: HERAUSFORDERUNGEN FÜR EMPIRISCHE FORSCHUNG UND KULTURELLE VERMITTLUNG

Der Beitrag beschäftigt sich mit möglichen Auswirkungen digitaler Technologien in den Bereichen Ausstellungsentwicklung, Besucherforschung und Vermittlung in musealen und akademischen Kontexten. Am Beispiel der digital-basierten Panorama-Ausstellung im Berliner Pergamonmuseum wird erörtert, inwiefern die Digitalisierung nicht nur als Technik, sondern auch als kulturelle, historisch zu kontextualisierende Praxis zu sehen ist. Vorgestellt werden Ansätze, wie sich die Produktion von <i>Wissen</i> im post-digitalen Zeitalter als Forschungsfeld in der Besucherforschung und Vermittlung lokalisieren lässt.	<b>1. Einführung</b> .....	14
	<b>2. Pergamonmuseum</b> .....	15
	<b>3. Panorama-Ausstellung</b> .....	18
	<b>4. Blinde Flecken</b> .....	22
	<b>5. Implikationen für Forschung und Vermittlung in musealen und akademischen Kontexten</b> .....	24
	<b>Literatur</b> .....	27
	<b>Endnoten</b> .....	29

## Einordnung des Beitrags auf der Webseite und für die weitere Nutzung des Loseblattwerks

**Signatur: X Nr.Nr**

**Hauptkapitel X: Name Hauptkapitel | Unterkapitel X: Name Unterkapitel**

Die PDF-Fassung des Beitrags finden Sie mit Hilfe dieser Angaben auf [www.kulturmanagement-portal.de](http://www.kulturmanagement-portal.de) unter Inhalte. Kundinnen und Kunden, die das Handbuch weiterhin in den zugehörigen Ordnern pflegen, entnehmen bitte den kompletten Beitrag und fügen ihn unter den oben genannten Angaben ein.

---

## 1. Einführung

Dass weder Displays noch Coding wertfrei oder neutral sind, muss wohl nicht mehr eigens betont werden (Macdonald 2006, 3–4; Bennett 2006, 413; Karp/Kratz 2006, 23; Macdonald 1998, 1–3; Angwin et al 2016, n.p.; Losse 2014, n.p.). Welche Auswirkungen digitaler Technologien wären aber etwa im Bereich der Ausstellungsentwicklung, Kulturvermittlung und ihrer empirischen Erforschung zu diskutieren? Ausgehend von der Prämisse, dass sich der digitale Wandel nicht nur auf die Implementierung neuer Technologien beschränken lässt, sondern vielmehr auch im Kontext kultureller und sozialer Praxis zu betrachten ist, untersucht der Beitrag am Beispiel der Dauerausstellung im Berliner Pergamonmuseum und der temporären digital-basierten Pergamon-Panorama-Ausstellung<sup>1</sup> von Yadegar Asisi, inwiefern etwa historische konzeptuelle Rahmen und Narrative aus der Dauerausstellung des Museums durch den unkritischen, technisch fokussierten Einsatz digitaler Technologien eher fortgeschrieben statt hinterfragt werden.

In Anbetracht der Komplexität unseres Themas beginnt der Beitrag mit einer kompakten Beschreibung der hier relevanten Bereiche der Dauerausstellung im Pergamonmuseum, in deren Kontext die Panorama-Ausstellung zur antiken Stadt Pergamon zu sehen ist. Anschließend werden für unser Thema relevante konzeptuelle Leerstellen in der kuratorischen Umsetzung sowie „blinde Flecken“ der kulturwissenschaftlichen und -managerialen Forschung zur Digitalisierung im Kultursektor identifiziert. Abschließend wird diskutiert, wie die Ergebnisse dieser spezifischen, in vielen Punkten m. E. aber prototypischen Fallstudie fruchtbar gemacht werden können für die digital-zentrierte empirische Besucher\*innen- und Rezeptionsforschung und die Vermittlungspraxis in musealen und universitären Kontexten.

Die Analyse ist insgesamt vor dem Hintergrund aktueller museumspolitischer Debatten um zweifelhafte Akquisepolitiken, Restitutionspolitiken und Fragen der kulturellen und konzeptuellen Aneignung zu sehen – und zur Frage, wie diese im Museum vermittelt werden (Hicks 2020; McCarthy 2019; Reeve 2019; Mbembe 2018; Opoku 2015; Bilsel 2012; Bilsel 2005).

## 2. Pergamonmuseum

1930 nach langjähriger Bauzeit eröffnet, beherbergt das Pergamonmuseum bis heute Teile der Antikensammlung mit dem sog. Pergamon-Altar und dem römischen Markttor von Milet, die Sammlungen des Vorderasiatischen Museums mit dem Babylonischen Ishtar-Tor und der Prozessionsstraße, und das Museum für Islamische Kunst im Obergeschoss, das u. a. Teile der Mschatta-Fassade aus Jordanien ausstellt. Die ausgestellten Fassaden antiker monumentaler Gebäude sind Rekonstruktionen aus antiken Fragmenten, die seit dem 19. und frühen 20. Jahrhundert im Zuge von Ausgrabungen im sog. Nahen Osten nach Berlin verbracht und dort zu den bekannten Monumentalfassaden zusammengesetzt wurden (Taschner 2019, 98–101; Bilsel 2012, 89–124; Gaetgens 1996, 64–74). Bei der Rekonstruktion aus Fragmenten verbleibende Lücken, beispielsweise am Ishtar-Tor, wurden mit modernem Material gefüllt.

### Pergamonmuseum

Der sog. Pergamonaltar, der im Mittelpunkt der Panorama-Ausstellung steht, bestand nur noch aus den Grundmauern, die im Zuge der Ausgrabungen seit 1878 freigelegt wurden, nachdem der deutsche Ingenieur Carl Humann im Winter 1864/65 auf Fragmente antiker Hochreliefs des sog. Großen Frieses in den Ruinen stieß (Kunze 1995, 5–6). Das Exponat, das heute als Pergamonaltar ausgestellt wird, ist die gänzlich moderne Rekonstruktion der Westseite des nicht erhaltenen antiken Altars mit der breiten Freitreppe, die ursprünglich vermutlich zum nicht rekonstruierten oberen Altarhof führte, in dem der Opferherd stand (Kunze 1995, 19–20).<sup>2</sup> Das aktuelle, seit 1930 präsentierte Exponat ist die zweite Version der Rekonstruktion, deren Freitreppenkonstruktion von der ersten Version abweicht (Bilsel 2012, 117–124).<sup>3</sup> Weder die Gottheit, dem der Altar gewidmet war, noch dessen kultische Funktion sind bekannt (Kunze 1995, 19–20). Im selben Raum ausgestellt sind die originalen Fragmente des sog. Großen Frieses (Giganten-Fries) vom Sockelbereich des Monumentalaltars und des sog. Kleinen Frieses (Telephos-Fries) aus dem inneren Altarhof des Oberbaus. Die über zwei Meter hohen, monochrom überlieferten, in der Antike vermutlich polychrom gefassten Hochreliefs aus Marmor zeigen Szenen der „Gigantomachie“, einer mythischen Schlacht zwischen den olympischen Göttern und den Giganten, die u.a. bei Homer und Hesiod erwähnt wird. Anders als in der Antike, ist der Große Fries im Ausstellungssaal des Pergamonmuseums invers, d. h. teils im Originalzustand an den Außenwänden des rekonstruierten Westteils des Altargebäudes, teils an den umliegenden Museumswänden angebracht, um die vollständige Betrachtung des Frieses zu erleichtern (Bilsel 2012, 124; Kunze 1995, 21).<sup>4</sup>

### Pergamonaltar

Als sog. Pergamonaltar wird also die – aus wissenschaftshistorischer Perspektive durchaus interessante – moderne Rekonstruktion präsentiert, die den kuratorischen Kontext für die ebenfalls ausgestellten Originalfragmente der beiden antiken Friese liefert und die Grabungsfunde – die Fragmente antiker Bauwerke – zu Museumsexponaten transformiert. Oder wie es einer der Studierenden in meiner Veranstaltung einmal während des Museumsbesuchs ausdrückte: Die monumentalen Rekonstruktionen im Pergamonmuseum „kontextualisieren sich selbst“. Die Ausstellung der monumentalen Rekonstruktionen ist, bis auf wenige Details, seit der Installierung und Eröffnung des Museums im Jahr 1930 nahezu unverändert erhalten.

Während die Ausgrabungen und teils kritikwürdigen Umstände, unter denen die antiken Fragmente nach Berlin verbracht wurden, hinlänglich bekannt, erforscht und publiziert sind (Bilsel 2012, 89–124; 159–188), werden sie, anders als es im Zuge aktuell geführter Debatten um Akquisepraktiken in kolonialen oder imperialen Kontexten zu erwarten wäre, in der Ausstellung jedoch nicht transparent oder gar kritisch vermittelt. Das kuratorische Team setzt sich zum Beispiel nicht kritisch mit historischen Quellen – wie zum Beispiel dem Briefwechsel zwischen an den Ausgrabungen beteiligten Archäolog\*innen und Museumsfachleuten in Berlin – auseinander, die belegen, dass einige ihrer Vorgänger\*innen versuchten, den von ihnen vermuteten archäologischen Wert der antiken Grabungsfunde möglichst unerwähnt zu lassen oder herunterzuspielen, um bei den Verhandlungen der verschiedenen, an den Ausgrabungen beteiligten Kolonialmächte sowie dem Osmanischen Reich, der sog. Fundteilung, möglichst wenig Aufmerksamkeit auf die Funde zu lenken (Bilsel 2012, 98).

### Image als Forschungseinrichtung

Stattdessen werden auf Texttafeln, Reproduktionen historischer Fotografien und großformatigen, wand-füllenden Gemälden nach historischen Fotografien die Grabungsstätten und Forschungstätigkeiten des Museums aus dem frühen 20. Jahrhundert veranschaulicht.<sup>5</sup> Hervorgehoben wird damit der Beitrag des Museums zur Forschung und zur Bildung neuer akademischer Disziplinen seit dem 19. Jahrhundert. Das Museum pflegt, mit anderen Worten, seit den 1930er-Jahren das Selbstbild einer Forschungseinrichtung, das auch die aktuelle Dauerausstellung nicht infrage stellt (Löseke 2020, 272). Vielmehr beziehen sich ausliegende Informationsblätter und Wandtexte vorzugsweise auf die von den ausgestellten Exponaten vermeintlich symbolisierten antiken Kulturen und deren mithilfe der Forschungstätigkeit und Expertise des Museums erhaltene Bauwerke. Zugleich werden die Exponate als zeitlose architektonische „Meisterwerke“ präsentiert. Die Museumswebsite stellt zudem die immersiven Qualitäten sowohl der vermeintlich antiken rekonstruierten Monumente als auch der monumentalen Rekonstruktionen der Fassaden in der Dauerausstellung heraus (Hervorhebungen durch Autorin):

*„Aus den [...] Originalziegeln, die aus zehntausenden Bruchstücken zusammengesetzt wurden, konnten Teile der Anlage in annähernd originaler Größe nachgebaut werden, sodass die Besucher sie **durchwandeln** können.“<sup>6</sup>*

*„Bei uns lässt sich ein antikes **Weltwunder** mit **eigenen Augen** betrachten: das farbenprächtige Ishtar-Tor und die Prozessionsstraße von Babylon. Das Vorderasiatische Museum lädt dazu ein, die Rekonstruktion dieser ikonischen Architektur der alten Weltstadt Babylon und viele andere Zeugen der Kulturen des alten Vorderasien zu **erleben**.“<sup>7</sup>*

*„Im Jahre 1899, nach der **spektakulären** Entdeckung der farbigen Ziegel des Ishtar-Tores und der Prozessionsstraße von Babylon, wurde die ‚Vorderasiatische Abteilung‘ in Berlin gegründet. Die herausragende Qualität ihrer Sammlung geht vor allem auf die wissenschaftlichen Ausgrabungen zwischen 1888 und 1939 zurück. Nachdem die Bestände zunächst provisorisch untergebracht waren, zogen sie 1929 in den Südflügel des Pergamonmuseums um. Zu dessen Eröffnung im folgenden Jahr konnten schließlich die Besucher zum ersten Mal die Rekonstruktionen*

*der heute weltberühmten Baudenkmale, die Prozessionsstraße und das Ischtar-Tor, **bewundern** und studieren.“<sup>8</sup>*

*„Die Objekte in der Sammlung **repräsentieren** 6.000 Jahre Kunst- und Kulturgeschichte in Mesopotamien, Syrien und Anatolien.“<sup>9</sup>*

*„So werden 6.000 Jahre Kulturgeschichte **sichtbar** [...]“<sup>10</sup>*

Die Transformation von politisch und kultisch bedeutenden antiken Monumenten in ikonische Ausstellungsstücke wird nicht kritisch thematisiert. Welche aktive Rolle Wissenschaftler\*innen und Museumsfachleute also im Kontext des Deutschen Reichs und der Weimarer Republik bei den materiellen und konzeptuellen Aneignungsprozessen, der Ausformulierung neuer akademischer Disziplinen, der historiografisch bedeutsamen Genese fachlich wirksamer Narrative zu „antiken Kulturen“, deren Vermittlung an ein nationales wie internationales Publikum und bei der Etablierung des Museums als akademische Forschungs- und öffentliche Vermittlungseinrichtung gespielt haben (Kirshenblatt-Gimblett 2006, 204), ist als institutionenkritisches Thema der Dauerausstellung nicht erkennbar.

Reflektiert wird in der Dauerausstellung also weder, in welchen historischen und aktuellen Kontexten Museen und museale wie universitäre Forschungseinrichtungen **Wissen** generiert haben und weiterhin generieren, noch inwiefern Museen selbst an der Etablierung interpretativer Rahmen zur Produktion dessen beteiligt waren und sind, was dann jeweils als **Wissen** gilt. Es wird nicht zur Diskussion gestellt, wie wir alle – als global vernetzte, super-diverse Gesellschaft – heute mit der historischen Genese von **Wissen** umgehen könnten, wer nicht nur die historischen, sondern auch die aktuellen Adressat\*innen sein könnten und wie diese die historischen und aktuellen Displays und (nicht nur visuellen) Narrative im Kontext aktueller museumspolitischer Debatten zu kulturellen Aneignungspraktiken und Restitutionsforderungen interpretieren mögen.

Vor dem Hintergrund dieser aktuellen Debatten ist nun nicht nur die Dauerausstellung im Pergamonmuseum zu betrachten, sondern auch die großteils digital-basierte temporäre Pergamon-Panorama-Ausstellung.

### 3. Panorama-Ausstellung

**Panorama-Ausstellung** Wegen aufwendiger Sanierungs- und Erweiterungsarbeiten am Pergamonmuseum ist der Pergamonsaal seit 2014 nicht mehr für das Publikum zugänglich.<sup>11</sup> Da die Wiedereröffnung des Museums voraussichtlich erst 2024 erfolgen wird, wurde 2018 die temporäre Ausstellung mit dem Titel „Pergamon. Meisterwerke der Antiken Metropole und 360°-Panorama von Yadegar Asisi“ eröffnet. Die Ausstellung wird in einem extra errichteten temporären Gebäude gegenüber dem Pergamonmuseum und Bodemuseum am Kupfergraben gezeigt.

In der Ausstellung werden rund 80 Exponate, zumeist Statuen, aus der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin in kuratorisch exponierter Weise präsentiert. Mittels digitaler Lichtprojektionen werden ausgewählte Exponate in wechselnden Farben angestrahlt, wohl um die originale polychrome Bemalung der monochrom überlieferten Skulpturen zu evozieren. Die sog. Prometheus-Gruppe aus dem Athena-Heiligtum zum Beispiel ist vor einem abstrakt geformten Hintergrund in Gold in Szene gesetzt, das Papageienmosaik aus dem Palastbezirk vor einer roten Wand ausgestellt. Die Originaltafeln des Telephos-Frieses, des kleineren der beiden Frieße des Pergamonaltars, werden in einem Raum mit wechselnder Tages- und Nachtbeleuchtung inszeniert; der größere Giganten-Fries des Pergamonaltars wird im Rahmen einer digitalen Projektion gezeigt, da er aus konservatorischen Gründen nicht in der temporären Ausstellung gezeigt wird.<sup>12</sup>

Während sich kleinere Ausstellungsbereiche zudem der Stadtgeschichte des antiken Pergamons oder der Ausgrabungs- und Museumsgeschichte widmen, nimmt der zentrale Raum mit dem Panorama fast die Hälfte der gesamten Ausstellungsfläche ein. Die rund 3.100 m<sup>2</sup> große textile Bildfläche erstreckt sich als 360°-Rundbild über einen Umfang von 104 Metern und eine Höhe von 30 Metern. In der Mitte des Raums steht ein 15 Meter hoher begehbare Turm, von dessen drei Aussichtsplattformen die Ausstellungsbesucher\*innen aus dem Zentrum heraus das gesamte Rundbild auf verschiedenen Höhen betrachten können.

#### **Digital-basiertes Panorama-Rundbild**

Gezeigt werden die Akropolis der antiken griechisch-römischen Stadt Pergamon, die römische Unterstadt und die umgebende Landschaft. In einer statischen Montage sind unzählige Fotografien von Kompar\*innen in antikisierenden Kostümen mittels Green-Screen-Verfahren in die bildlich rekonstruierte Architektur montiert. In einer dichten Fülle fiktionalisierter Alltagsszenen, die laut ausliegendem Informationsblatt auf dem aktuellen Stand der Forschung basieren, wird der Festtag zu Ehren des Gottes Dionysos im Jahr 129 CE veranschaulicht.<sup>13</sup> Eine Lichtinstallation simuliert den gesamten Tages- und Nachtlauf. Eine Klanginstallation erzeugt einen durchgehenden Sound aus sanften Melodien im Wechsel mit Stimmengewirr, das das Treiben in der Stadt simuliert. In der Ausstellungshalle des Panoramas werden auf wenigen Labels nur grundlegende Informationen zur großformatigen Zeichnung des Giganten-Frieses durch Yadegar Asisi geteilt, der im unteren Bereich des Aussichtsturms zu sehen ist. Weiterführende Informationen zur Geschichte, Architektur, Funktion und Nutzung der im Panorama bildlich rekonstruierten antiken Bauwerke und der kleinteiligen, detailzentrierten fiktiven Szenerie werden auf einem im Eingangsbereich

ausliegenden Informationsblatt in deutscher bzw. englischer Sprache knapp zusammengefasst. Die Panorama-Ausstellung stelle „antike Lebenswirklichkeit“ dar und erzähle „in großen und kleinen Geschichten, wie die Bewohner [sic] Pergamons vor 2000 Jahren ihre Stadt erlebten.“<sup>14</sup>

Obgleich die Panorama-Installation einen vollständigen Rundum-Überblick über die Stadt und umgebende Landschaft auffächert, werden mittels Fotomontagetechnik und Green-Screen-Verfahren auch detaillierte Einblicke in einzelne Szenen des Dionysos-Festtagsgeschehens gegeben, die teilweise sensationsheischend sind. Zu sehen sind zum Beispiel die Zuschauermengen im rund 10.000 Personen Platz bietenden „Griechischen Theater“ an einem steilen Hang des Stadtbergs unterhalb des „Heiligtums der Athene“. In der „Bildhauerwerkstatt“ werden Szenen schwerer körperlicher Arbeit inszeniert, die mit der Erläuterung im Informationsblatt kontrastieren, das die „nahezu unerschöpflichen Geldmittel“ der antiken Herrscher von Pergamon und die „zahlreichen Bildwerke[n] von höchster Qualität“ hervorhebt, mit denen die Hauptstadt ausgestattet war.<sup>15</sup>

Der Pergamonaltar ist mit dem in der Antike vermutlich polychromen Großen Fries (Giganten-Fries) an den Außenseiten und dem Kleinen Fries (Telephos-Fries) an den oberen Innenwänden zu sehen. Obwohl sich von beiden Friesen jeweils eine große Anzahl originaler, monochrom erhaltener Fragmente in der Antikensammlung im Pergamonmuseum befindet, wird weder in der Panorama-Ausstellungshalle noch auf dem ausliegenden Informationsblatt auf die Verbindung zwischen digital-basierter bildlicher Darstellung und Ausstellung der Originalfragmente in derselben Ausstellung oder der Dauerausstellung im Pergamonmuseum hingewiesen.

Doch neben diesen vermeintlichen Alltagsszenen und architektonisch-bildhauerischen Details werden auch drastischere Szenen einer als „authentisch“ – und laut Informationsblatt nach dem aktuellen Stand archäologischer Forschung – präsentierten Lebens- und Arbeitswirklichkeit in der Antike dargestellt, die im Ausstellungskontext eines Museums im 21. Jahrhundert als sensationsheischend oder diskriminierend zu interpretieren sind, aber in der Ausstellung nicht weiter kommentiert werden. Im oberen Innenhof des „Pergamonaltars“ sind rund um den im Pergamonmuseum nicht rekonstruierten Opferherd und am Fuße der Freitreppe etwa Personen bei den Vorbereitungen zur rituellen Schlachtung von Tieren zu erkennen. Rauchschwaden steigen über dem Opferherd auf; die breiten Stufen des Altars sind getränkt vom Blut der Opfertiere. Tatsächlich ist aber, wie erwähnt, die kultische Funktion des Altars gar nicht genau zu belegen (Kunze 1995, 20). Weder ist überliefert, welcher Gottheit der Altar gewidmet ist, noch welche Opfer dort dargebracht wurden, ob Tiere geschlachtet und verbrannt oder Früchte und Weihrauch als Gaben überreicht wurden (Kunze 1995, 19). Anders als auf dem ausliegenden Informationsblatt versichert, können diese visuell dramatisierenden Details sich nicht auf historische Quellen oder den aktuellen Stand der Forschung berufen. Um des spektakulären Effekts willen wird die Ausstellung hier spekulativ.

### Drastische Szenen-Darstellung

Auch zu – in heutigen Museumskontexten – so hochpolitischen Themen wie dem sog. Sklavenmarkt vermerkt das Informationsblatt lediglich: „Die Sklaverei und eine gewisse Ausbeutung zahlloser Unfreier ist

der negativste, oft übersehene Aspekt der antiken griechischen Kultur. Selbst für den großen Philosophen Aristoteles waren Sklaven lediglich ‚Menschenfüßler‘ und sie wurden wie Waren gehandelt.“<sup>16</sup> Auch wenn das Geschehen im Hintergrund des Panorama-Rundbildes, hinter dem Pergamonaltar, dargestellt wird, ist doch deutlich zu erkennen, wie versklavte Menschen behandelt werden, als wären sie ausgestellte Waren. Eine historische sowie kuratorische Einordnung sowohl des antiken Themas als auch der bildlichen Umsetzung sucht man vergeblich.

Während Details wie die aus dem Bild gleichsam auf die Zuschauer\*innen zulaufende Katze im Vordergrund noch als augenzwinkerndes Detail interpretiert werden können, fallen einige Darstellungen von Personen bzw. Personengruppen in der Umsetzung negativ auf. Die sexistische, orientalisierende Stereotype assoziierende detailreiche Darstellung von Frauen- wie Männerfiguren im Vordergrund und in Bodennähe des Rundbildes sollten auch in immersiv angelegten Ausstellungen, die vorgeben, nachvollziehbare Erlebniswelten zu evozieren, nicht unkommentiert bleiben, auch wenn – oder vielmehr: gerade weil – die dargestellten Sachverhalte historisch zutreffend sein mögen, wie auf dem ausliegenden Informationsblatt versichert wird.

### Ausstellungshistorischer Kontext

Mehr noch: Angesichts der aktuellen museums- und gesellschaftspolitischen Debatten hätte man erwarten können, dass die Pergamon-Panorama-Inszenierung auch ausstellungshistorisch reflektiert wird und sich kritisch etwa mit ihrer Vorläufer-Ausstellung zum 100. Geburtstag der Kunstakademie im Jahr 1886 auseinandersetzt (Bilsel 2012, 108–117). Diese präsentierte nicht nur Nachbildungen der beiden Pergamon-Friese, sondern auch ein großes halbrundes Panorama mit der rekonstruierten Akropolis von Pergamon. Während eines „pergamenischen Festes“ traten 1500 Künstler\*innen in historisierenden Kostümen auf, um einen Triumphzug des Königs von Pergamon darzustellen (Kunze 1995, 15). Mit einem in „ägyptischem Stil“ gebauten Diorama-Bau wurde nicht nur die deutsche Kolonialpolitik glorifiziert; die spektakuläre Live-Inszenierung und Panorama-Ausstellung feierte auch die Grabungs- und Forschungserfolge der Kultur- und Wissenschaftspolitik (Kunze 1995, 16; Gaehtgens 1996, 73–74).

Der Ausstellungskünstler Yadegar Asisi selbst spricht von einem „monumental-immersiven“ Panorama, das er, für Museumsausstellungen ungewöhnlich, auf einer großen, zentral in der Mitte der Ausstellungshalle platzierten Wand in den Kontext seiner weiteren Panorama-Arbeiten stellt, die so weit streuende Themen behandeln wie das **Great Barrier Reef**, den tropischen Regenwald in **Amazonia**, die Berliner Mauer (**The Wall**), das barocke Dresden, **Dresden 1945** oder **New York 9/11** und auf der Werbewand vollständig aufgelistet werden. In einem in Endlosschleife laufenden Imagefilm inszeniert sich Asisi als Schöpfer des Pergamon-Panoramas beim Aquarellzeichnen am Rand des Ruinenfeldes in Pergamon und während der Green-Screen-gestützten Fotoaufnahmen mit den Kompar\*innen. Asisi bettet das Pergamon-Panorama also zusätzlich in den Kontext sowohl seines zeichnerisch und digital-gestützten Arbeitsprozesses als auch seines gesamten spektakulären Ausstellungserlebnisse versprechenden Oeuvres. Auch dieser von Asisi evozierte weitere Rezeptionskontext, der den Ausstellungskontext des Pergamonmuseums ergänzt oder mit diesem um die Assoziationserfahrungen der Ausstellungsbesucher\*innen konkurriert, wird von den

Kurator\*innen der Ausstellung und der Antikensammlung nicht weiter kommentiert oder gar kritisch eingeordnet.

Zusätzlich zum zentralen digital-basierten Panorama-Rundbild präsentiert die Ausstellung noch eine weitere digital-basierte Projektion des Tempelbezirks mit dem Pergamonaltar im Mittelpunkt. Diese zweite Projektion setzt sich einerseits deutlich von der Panorama-Inszenierung im Nebensaal ab, indem sie den Pergamonaltar nicht als lebensnahes antikes Bauwerk zeigt, sondern als digital verfeinertes Modell des im Pergamonmuseum rekonstruierten ikonischen Welt-Kulturerbes. Andererseits spinnt auch diese digitale Version des Themas bestehende Narrative unkritisch fort. Da die Originale des Großen Giganten-Frieses aus konservatorischen Gründen nicht in der Ausstellung gezeigt werden können, werden deren digitale Rekonstruktionen in einer dynamischen, video-ähnlichen wand-füllenden Projektion eines digital rekonstruierten Pergamonaltar-Modells gezeigt. Während das Panorama-Rundbild die vermeintliche „Lebenswirklichkeit“ der antiken Stadt Pergamon in fiktiven Alltagsszenen anschaulich heraufzubeschwören versucht, konzentriert sich diese zweite, weniger spektakulär inszenierte Projektion auf das digitale Modell des Pergamonaltars, der aus verschiedenen Perspektiven und Entfernungen sowie aus unmittelbarer Nähe dargestellt wird. Auf szenische Darstellungen von Alltagsgeschehen mittels Kompar\*innen wurde zugunsten einer Fokussierung auf das digital rekonstruierte architektonische Modell verzichtet. Die Hochreliefs des Frieses werden zudem in der überlieferten monochromen statt der ursprünglich vermutlich polychromen Fassung gezeigt. Die digitale Modellrekonstruktion bezieht sich also nicht, wie im Panorama, auf das antike polychrome Bauwerk, sondern auf die moderne monochrome Museumsversion des Altars aus dem frühen 20. Jahrhundert. Damit bezieht sich diese zweite digitale Projektion auf diejenige Version des Pergamonaltars, die das Ergebnis aufwendiger Forschungs- und Rekonstruktionsarbeiten des Museums ist. Gegen Ende der animierten Projektion wird das digitale Modell der Altarrekonstruktion in fotografische Aufnahmen der heutigen Umgebung Pergamons überblendet, deren Kontext aus Landschaft und Lichtern der Stadt zu verschiedenen Tages- und Nachtzeiten das Modell als ikonisches, ausgestelltes Kulturerbe im Jetzt einrahmt statt als antikes Bauwerk in einem als lebensnah beschworenen Damals wie im Panoramasaal. Diese zweite Projektion setzt damit vor allem die technischen Möglichkeiten und den Nutzen digitaler Technologien für die archäologische Erforschung und Rekonstruktion antiker Grabungsfunde mittels digital konstruierter Modelle in Szene. Das seit dem späten 19. Jahrhundert entworfene und in der Dauerausstellung seit 1930 manifestierte Selbstbild des Museums als Ort der Wissensproduktion wird damit implizit ebenso ins digitale 21. Jahrhundert fortgeschrieben, wie die entsprechenden, auf Überwältigung und Staunen zielenden kuratorischen Strategien (historischer) immersiver Ausstellungen.

## Digitale Projektion

## 4. Blinde Flecken

Am Beispiel einer Lehrveranstaltung im Rahmen eines Seminars im Bereich Museum Studies wird im Folgenden erörtert, inwiefern die Erfahrungen und Interpretationen der Studierenden während des Ausstellungsbesuchs fruchtbar gemacht werden können für die empirische Besucher\*innen- und Rezeptionsforschung und die Vermittlungspraxis in musealen und universitären Kontexten. Sowohl die Dauerausstellung im Pergamonmuseum als auch die temporäre Panorama-Ausstellung habe ich mit Studierenden besucht. Der Besuch war Teil einer gemeinsam mit zwei Kolleg\*innen durchgeführten dreiteiligen Lehrveranstaltung zum Thema „Augmenting the Pergamon? Interactive Media Arts and the Museum“. Im Anschluss an die Ausstellungsbesuche fand eine Seminarsitzung zum Thema „The Politics of Code“ statt, in der wir die Produktion digital-basierter Displays, Projektionen und anderer Angebote nicht nur unter technischen Gesichtspunkten, sondern als kulturelle und historisch zu kontextualisierende Praxis erörtert haben. Ziel der dreiteiligen Veranstaltung war es, die Studierenden für das Thema zu sensibilisieren und Risiken, aber auch das kritische Potenzial von digitalen Medien im Museumskontext zu analysieren. Erörtert werden sollten insbesondere die folgenden ineinandergreifenden Punkte.

### Perpetuierung von Stereotypen

Erstens zum Versuch, die „antike Lebenswirklichkeit“ der Stadtbewohner\*innen zu fiktionalisieren: Inwiefern werden bestehende Stereotype reproduziert, wenn sie in einer vermeintlich authentischen Inszenierung antiker Kulturen und Alltagsszenen unkommentiert bleiben? Achten sollten die Studierenden zum Beispiel auf die Darstellung stereotyper Gender-Rollen oder exotisierende, orientalisierende, rassistische Perspektiven. Diskutiert werden sollte, inwiefern der kurze Verweis, die Ausstellung stütze sich auf den aktuellen archäologischen Wissensstand, ausreicht, um historisch kontextualisierte Stereotype im Kontext einer aktuellen Ausstellung zu erläutern. Sind Stereotype nicht vielmehr zu hinterfragen, statt zu perpetuieren, gerade weil vermeintlich authentische, inzwischen aber umstrittene „Lebenswirklichkeiten“ dargestellt werden sollen?

### Umstrittenes Kulturerbe: Akquisepraktiken in imperialen Kontexten

Der zweite Punkt bezieht sich auf den kuratorischen Ansatz, sowohl im Pergamonmuseum als auch in der Ausstellung vermeintliche „antike Kulturen“ auszustellen und dazu teils digital-basierte immersive Inszenierungsstrategien einzusetzen, um den vermeintlichen Originalkontext authentisch erlebbar zu machen: Auseinandersetzen sollten sich die Studierenden mit der Frage, inwiefern es die disziplinäre archäologische Perspektive auf einen vermeintlichen Originalkontext erlaubt, über zweifelhafte historische Akquisepraktiken und materielle wie konzeptuelle Aneignungen hinwegzusehen. Auch wenn in beiden Ausstellungen die Ausgrabungen und Rekonstruktionsarbeiten in kolonialen bzw. imperialen Kontexten zu den Monumentalarchitekturen kurz angerissen

werden, geschieht dies kaum in erkennbar institutionenkritischer Absicht statt vielmehr auf Image-bildende, teils glorifizierende Weise.

### Produktion von Wissen, Erzeugung von Evidenz

Der dritte Themenkomplex behandelte die historische wie gegenwärtige Produktion von **Wissen** und Herstellung von **Evidenz** (Macdonald 2006, 3–4; Bennett 2006, 413). Es wurde in den vorigen Unterkapiteln in gebotener Kürze erläutert, wie in beiden Ausstellungen der Ausstellungsgegenstand als authentisch und auf jeweils aktueller archäologischer Forschung fußend vermittelt wird und wie dazu jeweils neueste archäologische bzw. digitale Techniken eingesetzt wurden. Ich habe ferner argumentiert, dass die genannten Strategien zur Produktion von **Wissen** einen Vorwand liefern könnten, das Museum in erster Linie als disziplinäre Forschungseinrichtung zu positionieren, um etwa zu vermeiden, es als imperialistisch geprägte Institution zu kontextualisieren. Zu diskutieren war erstens, inwiefern es dem Museum durch solch ein Image-bildendes Framing gelingt, einer kritischen Auseinandersetzung mit aktuellen museumspolitischen Debatten auszuweichen; und zweitens, inwiefern sich das Museum damit einer Auseinandersetzung mit seiner Rolle und Verantwortung in heutigen super-diversen Gesellschaften gleichsam entzieht.

### Produktion von Wissen

### Displays als hybride Interplays

Viertens: Beide Ausstellungen erzeugen ihren als authentisch vermittelten, analog bzw. digital rekonstruierten Ausstellungsgegenstand im Zusammenspiel verschiedener Medien: Rekonstruktionen aus Fragmenten und modernen Füllungen, Wanddekorationen, großformatige Gemälde und Fotografien in der Dauerausstellung im Pergamonmuseum; originale antike Fragmente und Statuen, digitale Abbildungen von historischen Fotografien, digital-basiertes Panorama und digitale Projektionen digital rekonstruierter Modelle in der Panorama-Ausstellung. Ähnlich wie für die Dauerausstellung im Pergamonmuseum beschrieben, erfolgt der Einsatz verschiedener Medien zur Evidenz-Erzeugung auch in der Panorama-Ausstellung also nicht auf binäre Weise – analog oder digital –, sondern als komplexes, hybrides Interplay.

Zusammenfassend lässt sich hier festhalten, dass in der Panorama-Ausstellung tradierte, auf jeweils aktuellstem Forschungsstand basierende und auf Überwältigung zielende immersive Inszenierungsstrategien und etablierte Narrative zum Museum als zeitloser Forschungseinrichtung – statt historisch zu kontextualisierender Institution – mittels neuester – eben digitaler – Technologien eher fortgeschrieben statt herausgefordert und infrage gestellt werden (Löseke 2020, 269). Dies erscheint umso bedenklicher, als die Ausstellungen vor dem Hintergrund der erwähnten museums- und gesellschaftspolitischen Diskussionen zur Rolle von Museen in heutigen komplexen Gesellschaften zu sehen sind.

Die Einschätzung der Studierenden, die mit den besagten Debatten zur Museumspolitik aus dem Seminar bereits vertraut waren, aber auch die breiteren aktuellen gesellschaftlichen Auseinandersetzungen verfolgen und erleben, war durchaus ambivalent. Während der Diskussionen

kritisierten einige Studierende in der Tat den wenig kritischen Umgang der Ausstellung mit der zweifelhaften, nicht transparent vermittelten Akquisegeschichte der Sammlung. Eine zentrale Erkenntnis aus den Diskussionen mit den Studierenden war jedoch, dass nicht wenige Studierende insbesondere das digital-basierte Format des Panoramas äußerst positiv bewerteten. Hervorgehoben wurde v. a., dass das Panorama erlebnisorientiert sei und das Thema anschaulich vermittelt werde. Der Zugang zum (vermeintlichen) Gegenstand – „antike Kultur“ – sei ihnen durch das spezifische immersive Format deutlich leichter gefallen als durch die objektzentrierte Präsentation im Pergamonmuseum. Dabei werde durchaus klar, dass die Inszenierung übertrieben und „over the top“ sei und als fiktiv – eben als Inszenierung – interpretiert werden müsse. Die Zustimmung der Studierenden bezog sich dabei sowohl auf das digital-basierte Panorama-Format als auch auf die auffällige Ausstellungsgestaltung zur Inszenierung der Originale aus der Sammlung, also insgesamt auf eine dramaturgisch anregende Inszenierung aus digitalen und analogen Elementen. Diese ausgesprochen positive Einschätzung behielten die betreffenden Studierenden selbst dann bei, nachdem wir die vorhin genannten problematischen Punkte diskutiert hatten.

---

## 5. Implikationen für Forschung und Vermittlung in musealen und akademischen Kontexten

Welche weiterführenden Schlussfolgerungen sind aus dieser Fallstudie nun zu ziehen? Wie ist den hier beschriebenen blinden Flecken bezüglich der Verwendung digitaler Technologien und den erkennbaren Unstimmigkeiten in der Ausstellungspolitik mancher Museen zu begegnen? Wie lassen sich potenzielle Defizite in der kulturwissenschaftlichen und -managerialen Debatte zur Digitalisierung identifizieren? Und welche Implikationen lassen sich ableiten für die Erweiterung bestehender oder Erschließung neuer Forschungsbereiche in der empirischen Besucher\*innenforschung, kulturellen Vermittlung und akademischen Lehre?

### (1) Empirische Forschung als Gesellschaftskritik

Vor dem Hintergrund der erwähnten Debatten zu institutionellen (post-)kolonialen bzw. -imperialen Verflechtungen einerseits und zu stereotypen, herabsetzenden Polemiken rund um **identity politics**, **culture wars** und **fake news** andererseits, erscheint es erstens dringend geboten, das Feld der empirischen Besucher\*innenforschung nicht nur vermehrt

um qualitative Methoden zu ergänzen, sondern auch stets als gesellschaftskritische Forschung zu praktizieren. Solange die umstrittenen, zu kritisierenden Museumsdisplays in den Ausstellungsräumen unverändert bzw. unkommentiert bleiben, erscheint empirische Besucher\*innenforschung zum Beispiel dann als unzureichend, wenn sie sich darauf beschränkt, sich im Zuge der Digitalisierung wandelnde Nutzungspraktiken oder Erwartungshaltungen rund um das Ausstellungserlebnis zu erforschen, um etwa Apps zu entwickeln, die auf ein verändertes Nutzungsverhalten nicht nur jüngerer Generationen eingehen oder zusätzliche disziplinäre Informationen bereitstellen. Da etablierte Methoden zur Erforschung etwa von soziodemografischen oder lifestyle-zentrierten Profilen hier allein kaum aussagekräftig sind, wäre eine gezielte Erforschung der Publikumsinterpretationen von „schwierigen“, in der öffentlichen Debatte zunehmend emotional aufgeladenen und umstrittenen Themen erforderlich im Sinne einer aktuell zu reaktivierenden zivilen Verantwortung von Kultureinrichtungen. Aufgrund der komplexen kulturhistorischen Verflechtungen der Debatten erscheinen – neben Methodenkenntnissen zur Datenerhebung und -analyse – profunde Kenntnisse des kulturwissenschaftlichen Kontextes für die Konzeptionierung, Durchführung und Interpretation museums- und gesellschaftskritischer empirischer Studien unerlässlich.

## **(2) Rezeption als Prozess und Praxis**

Zweitens ist die Rezeption der Ausstellung durch Besuchende nicht nur in Bezug auf Voraussetzungen, Umstände oder Ergebnisse von Interpretationsprozessen und Nutzungspraktiken, sondern in ihrem Verlauf als Prozess und in wechselnden, intersektionalen Kontexten als Praxis näher zu erforschen. Forschungsansätze ausbauend, die Lernprozesse in informellen Lernumgebungen erforschen (Falk 2009, 34–37), ist der Verlauf des Erlebens, Lernens und Interpretierens als Prozessentfaltung und dynamische, rückkoppelnde – statt lineare – Aktivität zu erkunden, bestehend aus unterschiedlichen Phasen und Modi des Lernens, Assoziierens, Erinnerens und Verarbeitens, und der Aufmerksamkeitsfokussierung, -defokussierung und -refokussierung (Löseke 2018, 127–128). Wie sind diese Phasen und Modi im Kontext vielfältiger Praktiken zu verankern, die die Ausstellung bzw. den Museumsraum als einen von vielen Kontexten erkennen lassen? Wie werden wechselnde, intersektionale Kontexte von unterschiedlichen Interpret\*innen assoziiert? Wie erlebt jemand etwas in welcher Weise? Warum wird etwas als anregend empfunden? Wie strukturiert etwa die Ausstellungsgestaltung den Rezeptionsprozess mit? Aber auch: Inwiefern mögen Ausstellungskonzeption und -gestaltung es etwa Kurator\*innen ermöglichen, von missliebigen Faktoren abzulenken, bestimmte Fragen nicht stellen zu lassen und Zweifel am präsentierten Narrativ zu zerstreuen oder gar nicht erst aufkommen zu lassen?

## **(3) Hybrides Interplay**

Statt, drittens, vorrangig die Nutzung digital-basierter Ausstellungselemente oder digitaler Angebote wie Apps in den Blick zu nehmen, wäre vielmehr das hybride Interplay von analogen und digitalen Elementen zu erforschen, aus denen sich Displays und Ausstellungen vor Ort und

### **Hybrides Interplay**

im virtuellen Raum gegebenenfalls zusammensetzen. Um das Erfahrungsumfeld und Nutzungsverhalten insbesondere jüngerer Generationen („digital natives“) eingehend analysieren zu können, sind digital-basierte Ausstellungselemente nicht als Ersatz für originale Exponate oder Rekonstruktionen oder als zusätzliches, sekundäres Informationsangebot misszuverstehen. Stattdessen sind die Rezeptions- und Nutzungserfahrungen nicht nur jüngerer Museumsbesucher\*innen als post-digitale Erfahrungen zu analysieren, die die Nutzung digitaler Anwendungen als integralen Bestandteil hier des Ausstellungserlebens einschließen. Ausstellungsbesuche sind dann eher als das Navigieren durch post-virtuelle Räume und Infrastrukturen im Umfeld von Museen und Ausstellungen zu deuten. Das schließt auch die Nutzung von unter Umständen politisch instrumentalisierten Social-Media-Kanälen ein, die von Museen selbst oder anderweitigen Betreiber\*innen angeboten werden.

#### **(4) Historische Kontextualisierung von digitalen Konstrukten**

Der vierte Vorschlag bezieht sich auf die Vermittlung in musealen und akademischen Kontexten. Wie in der Fallstudie erläutert, sind digital-basierte Exponate nicht nur nach ihren technischen Möglichkeiten, sondern in ihrer historisch-kulturellen Verfasstheit zu interpretieren. Entsprechend böte es sich dringend an, in Ausstellungen zum Einsatz kommende digitale Technologien nicht zuvörderst als technikbasiert, neutral und, wie im Fallbeispiel, die archäologische Forschung vorantreibend darzustellen, sondern in kritisch-historischer Perspektive als politisch-kulturell geprägt zu vermitteln.

#### **(5) Produktion von *Wissen* und Herstellung von *Evidenz***

Fünftens ist die Produktion von **Wissen** und die Herstellung von **Evidenz** – und insbesondere die epistemischen Rahmungen und konzeptuellen Aneignungen und Neu-Interpretationen in (post-)kolonialen oder (post-)imperialen Kontexten – in historischer Perspektive und in Bezug auf ihre materiellen Infrastrukturen vermehrt zu erforschen und zu vermitteln. Wie sich Wissenssysteme, gerade auch in post-digitalen Zeiten, verändern und welche Akteur\*innen, Räume, Netzwerke etc. auszumachen sind, ist ein Thema, das derzeit zweifellos an gesellschaftlicher Relevanz zunimmt. Möglichkeiten, wie der kulturell zu kontextualisierenden Produktion von Wissen, gerade in post-digitalen Zeiten, mehr Platz in Forschung, Vermittlung und Lehre eingeräumt werden könnte, sind in dieser Fallstudie vorgestellt worden.

Für die Panorama-Ausstellung wurden mit einigem technischen Aufwand fiktionale, digital-basierte Räume erschaffen, die sich in die Tradition immersiver, auf Überwältigung angelegter Inszenierungen aus dem 19. Jahrhundert stützen und etablierte, verschleiernde, überkommene Narrative fortspinnen, statt diese kritisch zu hinterfragen und herauszufordern. Aus akademischer Sicht ist die Panorama-Ausstellung eine interessante Fallstudie dazu, wie digitale Ansätze an etablierten Begriffen, Konzepten und Narrativen festhalten – oder festhalten können –, statt post-digitale Infrastrukturen als kulturelles Feld mit seinen Risiken und Möglichkeiten zu erforschen. Empirische Forschung und kulturelle Vermittlung werden angesichts der aktuellen museumspolitischen

Debatten jedoch nur dann gesellschaftlich relevant bleiben, wenn wir sie in Bezug auf die Produktion und dynamische (Re-)Interpretation von **Wissen** und **Evidenz** in post-digitalen Zeiten kritisch neu denken.

---

## Literatur

- [1] **Angwin, J. et al (2016):** Machine Bias: There's software used across the country to predict future criminals. And it's biased against blacks. In: ProPublica, May 23, 2016. URL: <https://www.propublica.org/article/machine-bias-risk-assessments-in-criminal-sentencing>. Abgerufen am 27. Mai 2019.
- [2] **Bennett, T. (2006):** The Exhibitionary Complex. In: Preziosi, D. und C. Farago (Hrsg.): Grasping the World: The Idea of the Museum. Aldershot.
- [3] **Bilsel, C. (2005):** The Undoing of a Monument: Preservation as Critical Engagement with Pergamon's Heritage. In: Future Anterior: Journal of Historic Preservation History, Theory, and Criticism 2 (1), S. 12-21.
- [4] **Bilsel, C. (2012):** Antiquity on Display: Regimes of the Authentic in Berlin's Pergamon Museum. Oxford.
- [5] **Falk, J. (2009):** Identity and the Museum Visitor Experience. Walnut Creek, CA.
- [6] **Gaetgens, Th. (1996):** The Museum Island in Berlin. In: Wright, G. (Hrsg.): The Formation of National Collections of Art and Archaeology. Hanover und London, S. 53-77.
- [7] **Hicks, D. (2020):** The Brutish Museums. The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution. London.
- [8] **Karp, I. und Corinne A. Kratz (2006):** Introduction: Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations. In: Karp, I. et al (Hrsg.): Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations. Durham and London, S. 1-31.
- [9] **Kirshenblatt-Gimblett, B. (2012):** From Ethnology to Heritage: The Role of the Museum. In: Carbonell, B. M. (Hrsg.): Museum Studies. An Anthology of Contexts. Malden/Oxford, S. 199-205.
- [10] **Kunze, M. (1995):** Der Pergamonaltar. Seine Geschichte, Entdeckung und Rekonstruktion. Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Mainz.
- [11] **Löseke, A. (2020):** Producing 'Cultural Heritage' and Framing 'Expertise': Berlin's Pergamon Museum. In: Chen Le Yang, J. und J. Cai (Hrsg.): New Approach to Cultural Heritage: Profiling Discourse Across Borders. Hangzhou: Zhejiang University Press, S. 252-277 (im Erscheinen).
- [12] **Löseke, A. (2018):** Studying International Visitors at Shanghai Museum. In: Lang, C. und J. Reeve (Hrsg.): New Museum Practice in Asia. London, S. 122-130.
- [13] **Losse, K. (2014):** The Male Gazed: Surveillance, Power and Gender. In: Model View Culture, January 13, 2014. URL: <https://modelviewculture.com/pieces/the-male-gazed> (abgerufen am 27. Mai 2019).
- [14] **Macdonald, S. (1998):** Exhibitions of power and powers of exhibition. An introduction to the politics of display. In: dies. (Hrsg.): The Politics of Display. Museums, science, culture. London, S. 1-21.
- [15] **Macdonald, S. (2006):** Expanding Museum Studies. An Introduction. In: dies. (Hrsg.): A Companion to Museum Studies. Oxford, Malden, S. 1-12.
- [16] **Mbembe, A. (2018):** Sie gehören uns allen. Dekolonisation, wie kann das gelingen? Gespräch mit Achille Mbembe. Interview mit Achille Mbembe von Tobias Timm. ZEIT-ONLINE, 7. März 2018. <https://www.zeit.de/2018/11/dekolonisation-achille-mbembe-philosoph/komplettansicht?print>. Abgerufen am 31. Mai 2019.
- [17] **McCarthy, C. (2019):** Indigenisation: Reconceptualising museology. In: Knell, S. (Hrsg.): The Contemporary Museum: Shaping Museums for the Global Now. London, S. 37-54.

- [18] **Opoku, K. (2015):** Looted artefacts now declared a 'shared heritage.' In: Pambazuka News: pambazuka.org, September 9, 2015. <https://www.pambazuka.org/arts/looted-artefacts-now-declared-%E2%80%9Cshared-heritage%E2%80%9D>. Abgerufen am 31. Mai 2019.
- [19] **Reeve, J. (2019):** Islamic Art, the Islamic World – and Museums. In: Knell, S. (Hrsg): The Contemporary Museum: Shaping Museums for the Global Now. London, S. 55-73.
- [20] **Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz und Yadegar Asisi:** Information und Lageplan Pergamonmuseum Das Panorama, Museumsinsel Berlin, Informationsblatt zur Ausstellung, 2018.
- [21] **Staatliche Museen zu Berlin:** [www.smb.museum](http://www.smb.museum). Abgerufen am 27. November 2020.
- [22] **Staatliche Museen zu Berlin:** Pergamonmuseum – Das Panorama. [www.smb.museum/pmp](http://www.smb.museum/pmp). Abgerufen am 27. November 2020.
- [23] **Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (2000):** Vorderasiatisches Museum Berlin: Geschichte und Geschichten zum hundertjährigen Bestehen. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.
- [24] **Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Masterplan Museumsinsel.** <https://www.museumsinsel-berlin.de/gebaeude/pergamonmuseum/>. Abgerufen am 26. November 2020.
- [25] **Taschner, M. (2019):** Ein langer Weg – Der Bau des Pergamonmuseums. In: Zorn, O. und C. Hanus (Hrsg): Die Museumsinsel. Geschichte und Geschichte, herausgegeben von den Staatliche Museen zu Berlin. Berlin, S. 98-101.
- [26] **Zorn, O. und C. Hanus (Hrsg.) (2019):** Die Museumsinsel: Geschichte und Geschichten. Staatliche Museen zu Berlin. Berlin.

---

## Endnoten

- 1 „Pergamon: Meisterwerke der antiken Metropole und 360°-Panorama von Yadegar Asisi“, Pergamonmuseum – Das Panorama, Staatliche Museen zu Berlin. URL: [www.smb.museum/pmp](http://www.smb.museum/pmp).
- 2 Abb. Kunze 1995: 8-9.
- 3 Abb. Kunze 1995: 7; Zorn und Hanus 2019: 79.
- 4 Informationsblatt in der Ausstellung. Kunze 1995 für weitere Informationen und Abbildungen zum Großen Fries (23-43) und Kleinen Fries (44-47).
- 5 Abb. zum Vorderasiatischen Museum: Staatliche Museen zu Berlin 2000: 14, 23, 26, 52.
- 6 <https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/vorderasiatisches-museum/sammeln-forschen/sammlung.html> abgerufen am 16. Januar 2020).
- 7 <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/vorderasiatisches-museum/ueber-uns/profil/> (abgerufen am 27. November 2020).
- 8 <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/vorderasiatisches-museum/sammeln-forschen/sammlung/> (abgerufen am 27. November 2020).
- 9 <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/vorderasiatisches-museum/ueber-uns/profil/> (abgerufen am 27. November 2020).
- 10 <https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/vorderasiatisches-museum/sammeln-forschen/sammlung.html> (abgerufen am 27. November 2020), <https://www.museumsinsel-berlin.de/gebaeude/ Pergamonmuseum/> (abgerufen am 26. November 2020).
- 11 <https://www.museumsinsel-berlin.de/gebaeude/ Pergamonmuseum/> (abgerufen am 26. November 2020).
- 12 Zitate, wenn nicht anders angegeben, stammen aus dem in der Ausstellung ausliegenden Informationsblatt zum Panoramateil der Ausstellung.
- 13 Ebd.
- 14 Ebd.
- 15 Ebd.
- 16 Ebd.

**Autorin**



**Dr. Annette Löseke** ist Lecturer für Museum Studies am Bard College Berlin (2021) und am Berliner Standort der New York University (seit 2015). Von 2014–2018 war sie zudem External Lecturer für Visitor Studies im Master-of-Museology-Programm der Reinwardt Academy an der Amsterdam University of the Arts. Seit 2020 ist sie ehrenamtliches Mitglied im Think Tank „Kultur Politik Bildung“ am Haus Bastian-Zentrum für Kulturelle Bildung der Staatlichen Museen zu Berlin.

**Kontakt:** [anneteloeseke@gmail.com](mailto:anneteloeseke@gmail.com)