



ULRICH BORS DORF,
HEINRICH THEODOR GRÜTTER,
JÖRN RÜSEN (Hg.)

Die Aneignung der Vergangenheit

Musealisierung und Geschichte

Ulrich Borsdorf, Heinrich Theodor Grütter, Jörn Rüsen (Hg.)
Die Aneignung der Vergangenheit

Herausgegeben von Egon Flaig, Daniel Fulda, Petra Gehring,
Friedrich Jaeger, Jörn Rüsen und Jürgen Straub

Editorial

Die drei Schlüsselbegriffe ›Zeit‹, ›Sinn‹ und ›Kultur‹ bezeichnen ein Feld der kulturwissenschaftlichen Erkenntnis, das unterschiedliche Disziplinen der Humanwissenschaften umgreift und ihnen zugleich ein thematisches Profil gibt. Es geht um Sinnbildung über Zeiterfahrung und das gesamte Spektrum ihrer theoretischen, methodischen und pragmatisch-funktionalen Ausrichtung. Im Zentrum steht die Geschichtskultur in allen ihren Dimensionen und Ausprägungen. Dabei sollen weniger Einzelthemen der Fachdisziplinen behandelt werden als vielmehr die Grundlagen des historischen Denkens, seine Rolle in der menschlichen Lebenspraxis und seine diachron und synchron unterschiedlichen kulturellen Gestaltungen. Die Grenzen des Eurozentrismus überschreitend, können so neue Perspektiven der kulturellen Differenz wie der Interkulturalität im Bereich der Geschichtskultur eröffnet werden.

Die Herausgeber dieses Bandes:

Prof. Dr. Ulrich Borsdorf ist Direktor des Essener Ruhrlandmuseums und Gründungsbeauftragter des zukünftigen RuhrMuseums im Weltkulturerbe Zollverein in Essen. **Heinrich Theodor Grütter** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter des Ruhrlandmuseums Essen und Mitglied des Aufbaustabes RuhrMuseum. **Prof. Dr. Jörn Rüsen** ist Präsident des Kulturwissenschaftlichen Instituts in Essen und Professor für Allgemeine Geschichte und Geschichtskultur an der Universität Witten/Herdecke.

ULRICH BORS DORF, HEINRICH THEODOR GRÜTTER,
JÖRN RÜSEN (Hg.)

Die Aneignung der Vergangenheit

Musealisierung und Geschichte

[transcript] | | | | | **Zeit | Sinn | Kultur**

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2004 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung und Innenlayout:

Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Palast der Projekte von Ilya und Emilia

Kabakov im Salzlager der Kokerei Zollverein, Essen

(Veranstaltungsort der Vortragsreihe »Deponieren und
Exponieren. Musealisierung und Geschichte«, 19. Mai –

14. Juli 2004); © Wolfgang Golz, projektpalast

Satz: more! than words, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 3-89942-321-6

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere
Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

Einleitung	7
HERMANN LÜBBE	
Der Fortschritt von gestern.	
Über Musealisierung als Modernisierung	13
BORIS GROYS	
Archiv der Zukunft. Das Museum nach seinem Tod	39
LUTZ NIETHAMMER	
Das Museum als Gedächtnis.	
Fragen für ein RuhrMuseum jenseits von Rostalgie	53
GOTTFRIED KORFF	
Vom Verlangen, Bedeutungen zu sehen	81
ULRICH RAULFF	
Geschichte und die Erziehung des Gefühls	105
Literaturhinweise	125
Die Autoren	129

Einleitung

Musealisierung und Geschichte sind zwei Modi der Vergangenheitsvergegenwärtigung, die in engem Zusammenhang stehen und in komplexer Weise aufeinander bezogen sind. So setzt die Musealisierung der Vergangenheit ein entwickeltes historisches Bewusstsein voraus, während die Geschichte einen gewissen Grad an Konservierung der Vergangenheit benötigt, um zu plausiblen und anschaulichen Deutungen zu kommen. Während es historische Museen vorwiegend mit Objekten zu tun haben, die sie sammeln, bewahren und zeigen, widmet sich Geschichte im weitesten Sinne der schriftlichen Überlieferung. Heuristisch sind das zwei unterschiedliche geistige Operationen, die auf der Seite der Museen auch ästhetische Aspekte der Dinge einschließt, was der Quellenkritik eine andere Farbe verleiht. Die Fragmentarität dinglicher und schriftlicher Überlieferung mag auf beiden Seiten ein Merkmal sein, im Reich der Dinge ist es vorherrschend. Dies wirkt sich auf die Formen und Qualitäten der Darstellung von Geschichte aus; beim kognitiven Ertrag, den beide anstreben, ist die ästhetisch-affektive Komponente des Zeigens von Dingen mitzudenken. Insofern erscheinen Musealisierung

rung und Geschichte zunächst als zwei komplementäre Phänomene, die das Verhältnis einer jeweiligen Gegenwart zu ihrer Vergangenheit beschreiben.

Bei näherem Hinsehen stellt sich der Sachverhalt aber komplizierter dar. Denn bei aller kategorialen Gemeinsamkeit handelt es sich bei dem Begriffspaar doch um sehr unterschiedliche, sich teilweise sogar widersprechende Zugänge zur Vergangenheit. Vollzieht sich dieser im Fall der Musealisierung eher im bewahrenden Gestus, verallgemeinernd gesagt in modo nostalgico, so verfährt die Geschichte doch viel kritischer forschend und erklärend, gleichsam in modo analytico. Und im selben Maße, wie die Nostalgie einer vernünftigen historischen Erklärung im Wege stehen kann, vermag es die Analyse, die musealisierte Vergangenheit zu entzaubern und jeden nostalgischen Eindruck zu zerstören.

Ähnlich widersprüchlich verhält es sich mit der Tauglichkeit der beiden Begriffe für eine adäquate Zeit(geist)analyse. Ohne jeden Zweifel gab es niemals so viele Museen wie heute, allein in Deutschland sind es mehrere Tausend. Und die überwiegende Mehrzahl beschäftigt sich nicht mit der zeitgenössischen Kunst, sondern mit den unterschiedlichsten Aspekten der Vergangenheit. Aber trotzdem wird immer wieder eine Krise des Museums und das Ende der klassischen musealen Präsentation im Medienzeitalter apostrophiert. Gleiches gilt für den Stellenwert der Geschichte in der modernen Gesellschaft. Auf der einen Seite haben historische Stoffe eine vorher nie gekannte Medienpräsenz und publizistische Behandlung, so dass man von einer gewissen Geschichtsversessenheit in der Unterhaltungsindustrie sprechen kann, auf der anderen Seite wird zum Beispiel bei Jugendlichen eine weit verbreitete Geschichtsvergessenheit und ein Desinteresse vor allem an den älteren Epochen beklagt.

Eine gewisse Klärung kann hier die Präzisierung der Begriffe bringen. So meint Musealisierung, wie es Gottfried Korff formu-

liert hat, »einen Trend, der die Institution, nach der er benannt ist, längst verlassen hat«. Demnach beschreibt Musealisierung weniger die Gründung und Einrichtungen von Museen und schon gar nicht deren konkrete Arbeit, sondern vielmehr ein Bemühen um Traditionen und die Erhaltung des kulturellen Erbes, das eher mit Vorstellungen und Kategorien der Denkmalpflege zu fassen ist, selbst wenn eine ernsthafte Museumspraxis den reinen Zeigegestus interpretierend zu transzendieren versucht. Und Geschichte bezeichnet im modernen historischen Denken weniger die ›res gestae‹, die Ereignisse und Entwicklungen der Vergangenheit, als vielmehr die ›historia rerum gestarum‹, die immer wieder neue Aneignung der Vergangenheit für die jeweilige Gegenwart. Erst in dieser Präzisierung und Zuspitzung gibt das Begriffspaar Musealisierung und Geschichte Aufschluss über unser Verhältnis zu Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und über die komplexen Bemühungen um die Deutung von Zeit.

Die vorliegenden Beiträge beleuchten unterschiedliche Aspekte dieses Verhältnisses aus interdisziplinärer kulturwissenschaftlicher Perspektive und fokussieren sie auf die Institution Museum: Hermann Lübke synthetisiert die Musealisierungstendenzen und das verstärkte historische Bewusstsein als Kompensation von Beschleunigungserfahrungen und dem damit verbundenen Vertrautheitsschwund in der modernen Gesellschaft. Boris Groys kommt bei ähnlicher Analyse zu ganz unterschiedlichen Schlüssen. Er diagnostiziert das Ende des klassischen Museums im Medienzeitalter und propagiert zugleich seine neue Rolle als Ort der Heterochronie und der utopischen Zukunftsentwürfe. Auch Lutz Niethammer definiert die im Museum versammelten Informationen und Erinnerungen nicht als Bestätigung einer bestimmten Identität, sondern als Formierung eines in der Zukunft anzusiedelnden kollektiven Gedächtnisses. Gottfried Korff richtet den Blick auf die im Museum versammelten

materiellen Hinterlassenschaften der Vergangenheit und weist ihnen neben ihrer kompensatorischen und semiotischen Qualität vor allem eine Erkenntnis generierende Funktion zu. Ulrich Raulff beschreibt diese Erkenntnis im Anschluss an die Geschichtsphilosophie seit der Aufklärung als Emotionalisierung: das Museum als Bildungsanstalt nicht nur des Verstandes, sondern auch des Gefühls.

Kommen die Beiträge somit zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen, so ist ihnen doch eines gemeinsam: Sie alle definieren die Aufgabe des Museums nicht in der Vergangenheitsbewältigung, sondern in der Gegenwartserkenntnis und vor allem in der Zukunftsorientierung. Insofern sind sie das sehr erfreuliche und Mut machende Ergebnis einer Vortragsreihe, die das RuhrMuseum auf Zollverein und das Kulturwissenschaftliche Institut im Sommer 2004 in der Essener Zeche Zollverein veranstaltet haben.

Anliegen der Reihe war es, zusammen mit anderen Veranstaltungen die konzeptionelle Vorbereitung und die theoretische Selbstvergewisserung eines künftigen Museums für das Ruhrgebiet zu betreiben, das es sich zum Ziel gesetzt hat, eine integrierte Natur- und Kulturgeschichte der größten Industrieregion Europas darzustellen. Sie fand im ehemaligen Salzlager der Kokerei Zollverein statt, die als ›Palast der Projekte‹ die utopischen Modelle Ilya und Emilia Kabakovs aufgenommen hat – einen kongenialeren Ort für die Visionen eines künftigen Museums hätte es nicht geben können. Hierfür sei Reinhard Wiesemann und Elvira Sürig herzlich gedankt. Dem Charakter der außerordentlich gut besuchten Reihe entsprechend, wurde der Vortragsstil bei der Publikation beibehalten, das heißt auf einen wissenschaftlichen Anmerungsapparat wurde verzichtet, es wurden nur einige weiterführende Literaturangaben aufgenommen.

Die Vortragsreihe erfolgte wie der gesamte Planungsprozess des RuhrMuseums im Auftrag der Entwicklungsgesellschaft

Zollverein, deren Geschäftsführer Wolfgang Roters sie mit großem Interesse und Engagement begleitet hat. Sie konnte mit Hilfe der Stiftung Zollverein realisiert werden durch die großzügige Unterstützung der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien. Sabine Quabeck hat die Vortragsmitschnitte transkribiert. Unser besonderer Dank gilt Magdalena Drexler, die nicht nur die Vorträge mitorganisiert, sondern auch die Überarbeitung der Transkripte und die Redaktion dieses Bandes übernommen hat. Danken möchten wir auch den Herausgebern von »Zeit – Sinn – Kultur«, die das Buch in ihre Reihe aufgenommen haben, ebenso wie dem transcript Verlag, der es in der Rekordzeit von wenigen Wochen publiziert hat.

Die Herausgeber

Der Fortschritt von gestern.

Über Musealisierung als

Modernisierung*

HERMANN LÜBBE

Es hat noch niemals eine Zivilisationsepoche gegeben, die so sehr vergangenheitsbezogen gewesen wäre wie unsere eigene oder anders ausgedrückt: Keine Zivilisationsepoche zuvor hat solche Anstrengungen intellektueller, auch materieller Art unternommen wie unsere gegenwärtige Epoche, Vergangenes gegenwärtig zu erhalten. Dieses noch ›nie zuvor‹ ist keine rhetorische Hyperbel, es ist vielmehr ein harter, kultursoziologisch vermessener Befund, und ich werde ein paar Bestandteile dieses Befundes erwähnen, die die Experten und Professionellen alle gut kennen, die aber, wenn man daraus eine kleine Reihe bildet, sehr eindrucksvoll werden und ein Bild der Geschichtsverfasstheit unserer gegenwärtigen Zivilisation bieten. Der erste Be-

* Text eines frei gehaltenen Vortrags.

standteil, auf den ich aufmerksam machen möchte, ist natürlich derjenige, der uns heute Abend hier zusammenführt – die Musealisierung. Der Grad der Musealisierung, der wir unsere zivilisatorische Umwelt unterwerfen bzw. unterworfen haben, ist beispiellos groß und ablesbar ist das in erster Linie an der Zahl der Museen. Ich habe es inzwischen aufgegeben, mir die jeweils neuesten Abzählungen dieses Befundes aus der Museumsstatistik zu vergegenwärtigen. Indem ich aber mit diesen quantitativen Seiten der Sache durchaus vertraut bin, riskiere ich die Schätzung, dass allein im deutschsprachigen Bereich gegenwärtig die Zahl der Museen zwischen 6.000 und 7.000 liegen dürfte. Das ist jedenfalls die Größenordnung. Es waren vor etwa 30 Jahren in dem Gebiet der damals noch kleineren Bundesrepublik um die 2.000. Auch die gegenwärtigen konjunkturschwachen Jahre haben den Eifer der Museumsneugründungen kaum irgendwo stoppen können. Zum Glück gibt es auch reichlich mäzenatische Mittel und eine ebenfalls wachsende Zahl von Stiftungen, die das materiell möglich machen.

Also die Musealisierung, die Museen aller Klassen: Besonders gefreut habe ich mich darüber, dass im künftigen RuhrMuseum Naturgeschichte und Kulturgeschichte integriert dargestellt werden. Dies widerspricht einer speziellen deutschen Tradition – Droysen wäre eine repräsentative Figur der älteren deutschen Sicht auf die Geschichte. Er sagte, dass man die Naturgeschichte zwar so nenne, aber sie sei nur eine ›Quasi-Geschichte‹. Die eigentliche Geschichte sei die Geschichte der Kultur und der Menschenwelt. In Wahrheit dementiert das Museumswesen diesen Befund. Von Anfang an gehören zur Geschichte des neueren Museumswesens auch die naturgeschichtlichen Museen. Wir wissen ja auch historisch, dass sich die naturhistorischen und die kulturhistorischen Disziplinen im Wesentlichen gleichzeitig entwickelt haben und dass sich die naturhistorischen Disziplinen in den westlichen Nachbarländern, vor allen Dingen in

Frankreich und Großbritannien, etwas früher entwickelten als in Deutschland. Es handelt sich nur um Jahrzehnte, aber dies ist einer der Gründe, warum die kulturwissenschaftlich orientierte Intelligenz der Wilhelm von Humboldt-Tradition etwas spät wahrgenommen hat, dass eben die Naturgeschichte einen integralen Bestandteil der Bemühungen um unsere Selbstverständigung kultureller Art darstellt. Es ist erfreulich zu hören, dass das hier geschehen soll: Wo bietet sich das aber auch eher an, als in einem mit dem Bergwerkswesen verbundenen und auf ihn bezogenen Museum.

Zurück zum Museumswesen, zu Museen aller Klassen, aller Bereiche, aller Objekte und auch aller Trägerschaften: Kaum ein Unternehmen, das auf sich hält, das heute neben der Schau seiner jüngsten verkaufsfähigen Produktion auf den nationalen und internationalen Messen nicht auch eine Schau der Hervorbringungen ausgelaufener Produktzweige aufzuweisen hätte, nämlich im firmeneigenen Museum. Ein Großteil und zum Teil wunderbare Museen sind im Besitz von Wirtschaftsunternehmen: darunter kleine, wie das Knopfmuseum in Lüdenscheid, und auch ganz berühmte Museen, wie das Mercedes-Benz-Museum in Stuttgart-Untertürkheim usw. Die Bestände in den Museen verstauben dort nicht. Sie sind vielmehr Objekt der Massenwallfahrten des modernen Museumspublikums und wenn man mit der Materie nicht professionell zu tun hat, kann man unmöglich die Zahl der Museumsbesucher raten, die sich alljährlich in unseren Museen einstellen. Sie ist in den europäischen Nationalstaaten, ebenso wie in den USA, also in den hoch entwickelten Staaten, ungefähr so groß wie die Zahl der Einwohner dieser Länder, in Deutschland sogar größer, etwa 100 Millionen Besucher jährlich. Das ist mehr, als der Fußball Menschen zu bewegen vermag. Fußball am Fernsehschirm sehen natürlich noch ungleich mehr Menschen, weil sie wiederholt zuschauen, aber die Zahlen derer, die wirklich zu den Fußballplätzen pil-

gern, um dort live den Fußball zu erleben, sind sehr viel geringer als die jährlichen Besuchszahlen in den Museen. Die Museen lösen also eine der größten Massenbewegungen kultureller Art aus, die wir in der Gegenwart zu verzeichnen haben. Ich verweise auch auf die gleichfalls historisch beispiellosen Anstrengungen im Bereich des Denkmalschutzes, und dazu gehört ja auch das, was wir hier auf Zollverein sehen. Einer Brüsseler Statistik entnahm ich vor etwa vier Jahren, dass bereits 17 % der gesamten bis 1950 errichteten Baumasse unter Denkmalschutz gestellt sei. Als ich dies während der 150-Jahrfeier des österreichischen Bundesdenkmalamtes im Jahr 2000 vortrug, wurde das bezweifelt. Ich bin dem dann nachgegangen und habe es im Detail durchgerechnet: Ich kam auf eine Zahl von 12-13 %, also nicht ganz 17, aber auch das ist ein unglaublich großer Anteil.

Außerdem muss noch erwähnt werden, dass auch unsere professionelle akademische und sonstige Historiografie Massenerfolge aufzuweisen hat, sie ist bestsellerfähig geworden. Gelehrte schreiben nicht nur an die Adresse der anderen Gelehrten gerichtet, sie schreiben für das große Publikum. Ich kann die große Zahl der Werke aus der Feder unserer Historiker hier gar nicht nennen – auch die wichtigsten nicht, die diesen Bestseller-Status erreicht haben. ›Bestseller‹ soll heißen, es sind wenigstens 10.000 Exemplare, die abgesetzt werden und in etlichen Fällen sind es noch weitaus höhere Auflagen, die erreicht werden. Vor 30, 35 Jahren hätte man kaum angenommen, dass das möglich sei. Da erschienen massenhaft aus der Feder nicht zuletzt der Historiker selbst Aufsätze mit dem Titel ›Wozu Geschichte?‹ oder dramatischer ›Wozu noch Geschichte?‹. Inzwischen scheint diese Frage gegenstandslos geworden zu sein. Dazu passt, dass populärwissenschaftliche Historiografie in Broschürenform im Bahnhofs-Kiosk ausliegt, desgleichen Zeitschriften z.B. mit dem Titel ›Damals‹. Auch die Massenmedien einschließlich des Fernsehens sind in ausgeprägter Weise ge-

schichtsbezogen, und die Sendungen finden ihr Publikum – ein Massenpublikum. Jede Kleinstadt, jede Institution, die ihr Jubiläum feiert, engagiert nicht zuletzt professionelle Historiker, die ihnen ihre Historie aufschreiben. Kleinstädte und Dörfer feiern ihr 700-, 800-, oder 1000-jähriges Bestehen. Eine professionell gemachte Dorfchronik oder Stadtgeschichte ist obligat. Das gilt auch für Gymnasien und andere öffentliche Institutionen, selbstverständlich auch für Universitäten. Es trifft ebenso für Unternehmen zu, für die prominente Historiker tätig sind. Und es ist eine rüde Selbstverkennerung der deutschen Befindlichkeit und gehört zum Symptom unserer Geneigtheit zur Selbstanklage, zu meinen, die schlimmen Epochen würden beschwiegen und nur die angenehmen dargestellt. Wenn man zum Beispiel eine Gymnasialgeschichte schreibt, wird immer auch die Geschichte der Schule in den 12 Jahren der Diktatur der NSDAP mitbehandelt. Eine Verdrängung hat es hier im Regelfall nicht gegeben. ›Verdrängung‹ ist insoweit eher ein Mythos, der den Zwecken der moralischen Diffamierung unangenehmer Zeitgenossen gilt, denen man so etwas nachsagt. Der Nationalsozialismus kann als eine der besterforschten Epochen unserer Geschichte gelten.

Noch ein letzter Aspekt der Gültigkeit unserer Ausgangsthese: Die Fülle der historischen Jubiläen, die wir feiern, und das Anwachsen dieser Jubiläumsfreudigkeit soll an einem anschaulichen Beispiel gezeigt werden. Die berühmteste Universitätsgründung in Europa, nicht nur in Deutschland, war die Gründung der Friedrich-Wilhelms-Universität 1810 in Berlin, der jetzt so genannten Humboldt-Universität. Diese Friedrich-Wilhelms-Universität feierte ihr erstes großes Jubiläum im Jahre 1910, nachdem sie 100 Jahre lang bestanden hatte – in der ganzen Welt gerühmt, anerkannt und auch nachgeahmt. Ich selbst war bei der Gründung der Universität Bielefeld beteiligt. Sie wurde im Jahre 1969 eröffnet, und da hielt man es bereits 10 Jahre

später, im Jahre 1979, für angemessen, ein großes Jubiläum auszurichten. Die Städte und Dörfer feiern ohnehin ihre Jubiläen, das erwähnte ich bereits. Und wenn die Feiergelegenheiten zu selten sind, alle 100 Jahre, 700 Jahre, 800 Jahre, dann scheut man sich heute noch nicht einmal, ›Schnapszahlen‹ als Jubiläumsanlass zu nehmen: vor 555 Jahren usw. Sie merken, dass dieser blühende Betätigungszweig der Vergangenheitsvergegenwärtigung auch in mannigfacher Form zur Übertreibung neigt. Man kann den ironischen Oberton nicht ganz vermeiden, man soll ihn auch gar nicht scheuen. Er kann der Substanz der Sache überhaupt nicht schaden. Die Sache, das Bedürfnis nach Geschichte, hat eine solche Mächtigkeit, dass ihr auch Übertreibungen keinen Abbruch tun.

Ich könnte mit solchen Schilderungen noch lange fortfahren. Das war ja nur die Vergegenwärtigung: So ist es. Ich möchte – bevor ich die Antwort gebe – eine These zitieren, die eine große Tradition hat. Sie gehört zur sehr alten Tradition der Kulturkritik. Die Kulturkritik ist ungefähr so alt wie das, was wir die Moderne nennen. Wir kennen sie spätestens seit Jean-Jacques Rousseau. Und so gibt es eine kulturkritisch gefärbte Antwort auf die Frage, warum wir so vergangenheitsbezogen sind. Die populärste Antwort hat Friedrich Nietzsche in die Welt gesetzt mit seinem berühmten – ich würde mich auch nicht scheuen zu sagen berüchtigten – Essay über den Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. Darin sagt er: »Wir leiden alle an einem historischen Fieber.« Er sagte dies in die junge kaiserliche Zeit Deutschlands hinein, und er nahm dieses Fieber als einen Indikator deutscher Geneigtheit zur Flucht in die Vergangenheit, zur Zukunftsunbereitschaft. Diese Deutung unserer Bemühungen, Vergangenes gegenwärtig zu halten, ist sehr prominent, aber sie gehört zu jenen Deutungen, die ebenso falsch wie prominent sind. Es gibt eine ganze Reihe großer Sätze, über die wir unsere Gegenwartskultur zu verstehen versuchen, die diese Eigenschaft

haben, prominent und ganz falsch zu sein. Um zu zeigen, dass es auch noch einen weiteren, hier einschlägigen Satz dieser Art gibt, will ich Walter Benjamin zitieren, der gesagt hat, das Kunstwerk verlöre seinen auratischen Charakter im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit. Nichts ist falscher als das. Nicht die nie gesehene – weil man nie in Paris war – Mona Lisa, sondern die millionenfach bis in alle Schulbücher hinein abgebildete Mona Lisa ist es doch, die Betrachter in ihrer Originalgestalt anzieht. Wenn sie wirklich in der Originalgestalt einmal auf Reisen geht – wie vor einigen Jahren nach Japan –, so vermochte sie dort etwa 8 Millionen Zuschauer in den Bann zu schlagen. Das Original wird immer auratischer, je massenhafter seine technische Reproduktion erfolgt. Benjamin hat das Gegenteil behauptet.

Es ist also eine falsche Auskunft, dass die Vergangenheitsbezogenheit Zukunftsflucht, Vergangenheitsnostalgie, Unbereitschaft, sich der Zukunft und ihren Herausforderungen zu stellen, dokumentiere. Worum handelt es sich also? Bevor ich die Antwort gebe – die Antwort, die schließlich keine geringere Bedeutung hat als die Antwort auf die Frage nach dem Sinn der historischen Kultur als einem spezifisch modernen Teil unserer Lebensverfassung –, muss ich eine Voraussetzung dieser Vergangenheitsvergegenwärtigung nennen. Für diese Voraussetzung, auf die es entscheidend ankommt, stelle ich den Begriff der Gegenwartsschrumpfung zur Verfügung – ein etwas drollig klingendes Wort, andererseits tritt es ohne jedes Imponiergehabe auf. Nicht einmal Fremdwörter sind darin eingearbeitet. Wir verstehen die beiden Nomen, aus denen dieser Begriffsname gebildet ist: Gegenwart und Schrumpfung. Ich möchte mit ein paar Hinweisen anschaulich machen, was damit gemeint ist. Der allgemeine Satz, der sozusagen diesen Begriff der Gegenwartsschrumpfung definiert, würde lauten: Gegenwartsschrumpfung bedeutet, dass die Zahl der Jahre abnimmt, für die wir in allen

Bereichen unseres Lebens, in der Wirtschaft, in der Politik, und in unserer privaten Lebensverbringung mit einigermaßen konstanten Lebensverhältnissen rechnen können. Gegenwertschrumpfung ist generell abhängig von der Menge der Innovationen pro Zeiteinheit.

Und die Menge der Innovationen kann man in den mannigfachsten Bereichen des Lebens vermessen. Eine solche Vermessung unter vielen anderen wird gerne mit Hilfe der so genannten Halbwertszeit wissenschaftlicher Literatur vorgenommen. Damit erfolgt ein Blick in die wissenschaftspraktische Seite der Sache. Halbwertszeit wissenschaftlicher Literatur ist die Zeit, die vergeht, bis der Inhalt eines Lehrbuchs in einer dynamischen Disziplin beliebigen Inhalts (z.B. Molekularbiologie, Betriebswirtschaft) und beliebigen Gegenstandes als zur Hälfte veraltet gelten muss. Wenn man sich nun wirklich die Mühe machen wollte, ein solches Lehrbuch inhaltlich daraufhin auseinander zu nehmen unter dem Gesichtspunkt, welche Sätze denn darin heute noch gelten und welche schon als veraltet oder überholt abgeschrieben werden müssen, würde man alsbald in einen Abgrund von wissenschaftstheoretischen Reflexionen versinken. Unsere Bibliothekare haben ein sehr probates und einfaches Mittel entwickelt, die Halbwertszeit wissenschaftlicher Literatur zu vermessen. Sie messen einfach die Benutzungshäufigkeit der Literatur in Abhängigkeit von ihrem Erscheinungsdatum. Das ergibt dann dort, wo es sich nicht um Wissenschaftsgeschichte handelt, sondern um aktuelle Forschungspraxis, eine steil nach unten absinkende Kurve. Je älter die Bücher, um so weniger werden sie nachgefragt. Diese Einsicht hatte ich zum ersten Mal, als ich einen britischen Bibliothekar klagen hörte: »Da haben wir doch vor 10 Jahren für alle britischen Bibliotheken die sehr teuren molekularbiologischen Zeitschriften angeschafft, die britischen, amerikanischen und etliche kontinental-europäische auch noch – und nun, nach 10 Jahren genügt ein einziges Exemplar dieser Zeit-

schriften, um die Gesamtnachfrage im Vereinigten Königreich zu bedienen. Sieht man genauer hin, dann ist der Nachfragende nicht Molekularbiologe, sondern ein Wissenschaftshistoriker.« Die Halbwertszeit wissenschaftlicher Literatur ist übrigens in einigen Disziplinen so klein geworden, dass der Druckproduktionsvorgang so viel Zeit in Anspruch nimmt, dass diese Zeit der Herstellung und Verbreitung auf die alte Weise schon wiederum den Veralterungsvorgang einleiten und vorantreiben würde, so dass man die Informationen und neuesten Resultate der Forschung nur noch ins Internet stellt, nur noch digitalisiert präsent hält und dann auch verwahrt. Ich veranschauliche das bei einer leistungsfähigen technischen Hochschule: In der Bibliothek der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich liegt der Anteil der gesamten präsenten Literatur, die nur noch digitalisiert abgerufen werden kann, bei nahe 30 %. Dies wird zwar nie gegen 100 % anwachsen, aber der Anteil wird zunehmen.

Noch ein Blick in die Technik und zwar in den Bereich der ökonomisch genutzten Technik, wo man ebenfalls sieht, was mit Gegenwartsschrumpfung gemeint ist. Einer in Zürich kürzlich erschienen Dissertation konnte ich entnehmen, dass, wenn ein nordost-schweizerischer oder württembergischer Textilunternehmer um 1850 seine Manufakturhallen mit den nun verfügbaren Dampfmaschinen als Energie lieferndes Aggregat, eine Werkzeugmaschine installierte, dann konnte er diese Maschine bei der Solidität des damaligen Werkzeugmaschinenbaus stehen lassen, bis sie nach etwa 30 Jahren verbrauchsabhängig verschlissen war. Nicht früher, so lange stand sie. Nun sind wir bei 1880: Wenn derselbe Unternehmer sich hätte gestatten wollen, die jetzt zu erneuernden Maschinen noch einmal für 30 Jahre stehen zu lassen, wäre er bereits nach 15 Jahren erbarmungslos vom Markt geflogen, und jeder, der mit solchen Investitionsproblemen zu tun hat, weiß warum. Inzwischen hatte sich nämlich die Dynamik des Werkzeugmaschinenbaus derart erhöht, dass

man zur Abschöpfung der Produktivitätsvorteile der moderneren Maschinen die alten austauschen musste, längst bevor sie gebrauchtsabhängig verschlissen gewesen wären. Wenn der Unternehmer Glück hatte, konnte er die alten Maschinen noch nach Irland oder nach Indien weiter verkaufen. Er musste die neuen jetzt installieren, und man kann sehen, wie das unser Verhältnis zur Zeit und damit auch zur Vergangenheit verändert. Das Wort »alt« bekommt erst in diesem Kontext in allen europäischen Sprachen eine andere, moderne Bedeutung. »Alt« war früher immer alt und damit verschlissen und abgängig, ruiniert, eben gebrauchtsabhängig. »Alt« bekommt jetzt eine neue Bedeutung, welche lautet: alt, weil durch etwas neueres, besseres überholt, alt im Sinne von veraltet.

Ich werfe noch einen Blick in die Kunst, damit man sieht, dass es in allen Lebensbereichen, auch in der Kunst, analoge Phänomene gibt. Der prominente, leider so früh verstorbene Konstanzer Romanist Hans Robert Jauß ließ einmal ein Verzeichnis kunsthistorischer Epochenbegriffe über sehr große Zeiträume erstellen und daraus ergab sich – was wir auch aus einem guten Kunstunterricht des Gymnasiums wissen können –, dass in dem halben Jahrhundert zwischen 1850 und 1900 die Kunst sieben Kunststile von bleibender Bedeutung schuf, die sich durchsetzten. Es sind noch sehr viel mehr erfunden worden, aber sieben haben Eingang in die historischen Lehr- und Schulbücher gefunden: vom Realismus um die Jahrhundertmitte bis zum Secessionismus oder Jugendstil um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert. Und nun gilt, dass für ein einziges Jahrzehnt des soeben zu Ende gegangenen 20. Jahrhunderts, nämlich für das Jahrzehnt zwischen 1960 und 1970, nicht sieben stilistische Innovationen gelangen und sich durchzusetzen vermochten, sondern die doppelte Anzahl, nämlich 14. Das ist eine Beschleunigung der künstlerischen Innovationsrate um den Faktor 10 in 120 Jahren. Dies hat eine ungeheure Bedeutung für die Gegen-

wart der modernen Kunst. Jetzt erst ist es möglich geworden, dass man Museums of Modern Art einrichtete. Das erste Museum of Modern Art war das in New York, 1929 eröffnet. Museum of Modern Art, Museum für moderne Kunst – das ist ein Museumsname, der noch dem 19. Jahrhundert ganz unverständlich gewesen wäre. Wenn man Kunst in repräsentativen Zeugnissen aus der jüngsten dynamischen Kunstentwicklung ausstellen möchte, um Kunstgeschichte sichtbar zu machen, dann braucht man heutzutage wegen der Fülle der Objekte geradezu Messehallen. So geschehen in der glanzvollen Westkunst-Ausstellung, die Laszlo Glozer 1981 in den Kölner Messehallen vorbereitete. Diese Innovationsraten führen auch zu tiefreichenden Veränderungen im Verhältnis zwischen Kunst und Publikum. Die Avantgarde-Verpflichtung entfällt, sie hört auf, verpflichtend zu sein.

Die Schilderung der Gegenwartsschrumpfung ließe sich noch weiter fortsetzen, sie war nur eine Skizze der Voraussetzung für die so intensiv gewordene Vergangenheitsbeziehung. Sie hängt mit der in allen Lebensbereichen angewachsenen Innovationsrate pro Zeiteinheit zusammen, die kontinuierlich steigt.

Die nächste Frage muss nun sein: Warum werfen wir denn das veraltete Zeug nicht weg? Warum wirft gerade die so genannte Wegwerfgesellschaft nichts mehr weg, wenn sich der Hauch des Historischen über etwas gelegt hat, und warum wird es dann musealisiert? Warum haben alle erfolgreichen Unternehmen eigene Museen? Das ist eine Frage von außerordentlicher Größenordnung. Wenn Sie die Antwort in Büchern darstellten, bräuchten Sie 400 bis 600 Seiten. Ich gebe die Antwort in Ultrakurzform: Sie stammt von einem Züricher Kollegen, dem Architekten und Städtebauer Benedikt Huber. Was Huber gesagt hat, möchte ich ihm zu Ehren das Huber-Theorem nennen. Es lautet folgendermaßen: Wenn sich die Bausubstanz unserer Städte und Dörfer in einer Größenordnung von mehr als 2-3 % pro Jahr än-

dert – das ist eine weiche Zahl, aber eine Zahl, die eine realistische Größenordnung von der Baudynamik (Änderung der Bausubstanz durch Abriss, Neubau und Erweiterungsbau an den Siedlungsrändern) vermittelt und die in Zeiten der Hochkonjunktur auch tatsächlich erreicht wird – dann also verlieren unsere Lebens- und Arbeitsquartiere die für das Lebensgefühl ihrer Bewohner so elementar wichtige Anmutung der Qualität von Vertrautheit. Sie werden buchstäblich vor ihren eigenen Augen zu einem fremden Ambiente. Jeder, der aus einem Dorf kommt, kann das wissen, wenn er 10 oder 15 Jahre nicht mehr zu Hause gewesen ist und dann in sein Heimatdorf zurückkehrt. Er wird immer die selbe Reaktion zeigen: Nicht wieder zu erkennen, meistens in Abhängigkeit von Verkehrsbauten, anderen Bauten und Neuansiedlungen. Man kann beobachten, dass sich auf diesen Effekt des änderungstempobedingten Vertrautheitsschwundes die historisch beispiellosen Anstrengungen unserer Denkmalschützer kompensatorisch beziehen. Früher waren die Kirchtürme zum Beispiel mit grün angestrichenem Blech bedeckt, jetzt ist es grün angelaufenes Kupfer. Das ist ein Wohlstandsphänomen, aber der ästhetische Eindruck ist »Aha, da ist er ja wieder, der altvertraute Kirchturm«. Und dann ist man zu Hause, und dasselbe gilt für die drei Giebelhäuser am Marktplatz.

Wie die Philosophen stets, fasse ich dies in einen allgemeinen theoretischen Satz zusammen: Es handelt sich um Bemühungen zur Kompensation eines änderungstempobedingten Vertrautheitsschwundes, die es erlaubt, fremd gewordene eigene Vergangenheit mit der eigenen Gegenwart zu verbinden, oder – da wir ja nicht immer nur selbstbezogen interessiert sind – auch die fremd gewordene Vergangenheit anderer mit ihnen in Verbindung zu halten. Ich gebrauche in diesem Zusammenhang ein Wort, das bei vielen Geschichtswissenschaftstheoretikern sehr in Verruf geraten ist, nämlich das Wort »Kompensation«. Ich möchte zugleich eine Polemik zitieren, die fragt: »Kompensation«, was

ist denn das für ein geringes Geschäft, das du den Historikern da zumuten möchtest? Was seid ihr Kompensationstheoretiker überhaupt für Leute? Ihr stellt euch an den Rhein und merkt, wie er stinkt. (Hier und da tut er das tatsächlich noch, aber bei weitem nicht mehr so wie vor 25 Jahren.) Und dann kompensiert ihr diese Missbefindlichkeit, in die wir dann geraten. Im Angesicht der Folgen, unserer Art zu leben (die Fische springen auch nicht mehr), kompensiert ihr sie, indem ihr von der Geschichte der Rheinromantik spricht, schließlich selber rheinromantisch werdet in der Historisierung eben dieser Rheinromantik. Ihr salbt eure Seele, während es doch darauf ankäme, hier und heute Hand anzulegen und den Rhein wieder für Fische lebbar zu machen, was übrigens inzwischen der Fall ist, es gibt ja wieder Rheinfischer. Nun diese Auskunft – sie merken schon, das ist ein 68er Relikt, das können sie selber nur verstehen, indem sie es historisieren – ist natürlich barer Unfug, denn nie haben die Geisteswissenschaftler und die historischen Kulturwissenschaftler auch nur die geringste Kompetenz gehabt, am Zustand des Rheins, des Rheinwassers irgend etwas zu ändern. Ich meine, wenn der Rhein wirklich stinkt, dann genügt jedermanns Nase, d.h. der common sense, um die Änderungsbedürftigkeit dieses Zustands zu identifizieren. Dafür braucht man überhaupt keine Wissenschaft. Und wenn sich sein Zustand bessert, so dass man nichts mehr riechen kann, gleichwohl aber noch nicht befriedigt ist, dann kann man das nur mit Hilfe der Messgeräte, der Spezialisten und Professionellen feststellen. Unter diesen Spezialisten und Messgeräte handhabenden Chemikern werden sich keine historischen Kulturwissenschaftler befinden. Als Antwort auf die Frage, was man denn nun tun müsse, chemisch, organisatorisch, betrieblich, steht dem historischen Kulturwissenschaftler nicht die geringste Antwortmöglichkeit zur Verfügung. Das bedeutet, dass diejenigen Theoretiker, die diese Art der Bekämpfung der Kompensation – wir wollen etwas ändern und nicht kompensie-

ren – vertreten, die Kulturwissenschaftler in eine Lage bringen, in der sie ständig bei ihrer Hilflosigkeit überrascht werden. Die sind dann wirklich unnütz, da sie das alles nicht können.

Daher muss man fragen, was sie denn nun tun – eine Antwort habe ich bereits gegeben: Sie machen fremd gewordene eigene Vergangenheit verständlich, und das hat eine elementare Bedeutung, die ich über die Inanspruchnahme des Wortes ›Identität‹ am besten erläutern kann. Identität ist eine Metapher aus dem Personenstandswesen; Identität ist die Antwort auf die Frage, wer wir sind. Jeder Inhaber eines Passes weiß, dass das so ist. Und wenn man auf diese Frage – wer bin ich oder wer sind Sie – nicht nur mit dem Namen antwortet, dann sagt man ja nicht, wer man ist, sondern man sagt, wie man heißt. Wenn man wirklich sagen möchte, wer man ist, dann müsste man immer die eigene Geschichte erzählen. Das weiß jeder Student, der sein Studium beendet, jeder Abiturient, der das Gymnasium verlässt, wenn er sich um einen Arbeitsplatz bewirbt. Man muss immer seinen Lebenslauf einreichen. Lebensläufe sind zumeist hochstandardisiert. Aber dann und wann liest man zum Beispiel, der Bewerber habe drei Jahre mit seinen Eltern in Spanien verbracht, kann also Spanisch, das ist eine Weltsprache von rasch wachsender Wichtigkeit, aber in unserem Land immer noch wenig gesprochen. Diese Ausführungen zeigen, dass man für solche Identifizierungen Geschichten braucht. Wer ich bin, das sagt meine Geschichte. Ich zitiere gerne Jean Paul Sartre: »Je suis mon passé«, ich bin meine Vergangenheit. Ich muss meine Geschichte erzählen, um sagen zu können, wer ich bin. Und mit dem Erzählen dieser Geschichte – hier ist wieder die Bedeutung der Gegenwartsschrumpfung wichtig – hat es keine sonderlichen Schwierigkeiten, wenn sich die Lebensverhältnisse nicht ändern. Dann sind unsere Lebensläufe ungefähr so, wie wir das von unseren Eltern, den Großeltern oder noch älteren Vorfahren bestens kennen. Dann hat das Geschichtenerzählen keine so große

Bedeutung. Das heißt, man lebt sozusagen in einer ewigen Gegenwart.

Was es heißt, in einer sehr lang erstreckten Gegenwart zu leben, kann man auch literarisch greifen. Wenn man hochmittelalterliche philosophische Texte liest, z.B. Thomas von Aquin, dann wird man dort immer auf den Namen oder auf die Formel stoßen »philosophus dixit«, der Philosoph sagt. Derjenige wird nicht mit Namen genannt. Man meinte damit selbstverständlich Aristoteles. Er wird nicht in historischer oder philologischer Absicht zitiert, sondern wie einer, der das immer fortdauernd geltende und anzueignende Wahre bereits gesagt hat, daher »philosophus dixit«. Das bedeutet: Thomas von Aquin lebte in einer Gegenwart, die eine Ausdehnung von mehr als 1500 Jahren hatte. In einer sich rasch ändernden Zivilisation wird die Konstanz der Verhältnisse geringer, wird die Zahl der Jahre geringer, über die zurückzublicken bedeutet, in eine in vielen Lebenshinsichten bereits fremd gewordene Vergangenheit zu blicken. Das Einholen dieser fremd gewordenen Vergangenheit in den eigenen Verstehenshorizont – individuell und kollektiv – wird aus genau diesem Grund modernitätsabhängig immer wichtiger, und daraus erklären sich alle hier beschriebenen Bemühungen. Es ist ein Vorgang von elementarer Wichtigkeit. Der Mensch ist weder individuell noch politisch existenzfähig, wenn er nicht in der Lage ist, zu sagen, wer er ist. Das ist das Problem, und man kann darüber die Probleme der weiteren Verbesserung der Qualität des Rheinwassers getrost anderen Leuten überlassen. Dazu können die historischen Kulturwissenschaftler tatsächlich nicht das Geringste beitragen.

Die eingangs geschilderte Ausbreitung unserer Anstrengungen zur Vergangenheitsvergegenwärtigung ist ein Vorgang, der tief selbst bis in unsere ökonomische Lebensverfassung hineinreicht. Ich möchte die praktische Wichtigkeit, die in unserer Gegenwartskultur die Vergangenheitsvergegenwärtigung zu dem

erläuterten Zweck spielt, kurz erläutern. Bleiben wir zunächst bei den geisteswissenschaftlichen Studenten und der Universität. Es war die revolutionäre Leistung Wilhelm von Humboldts, dass er diejenigen Disziplinen, deren Vorstufen in der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Universität rein vorbereitenden Charakter hatten – Rhetorik, Logik, Grammatik, aber auch Musik –, in ihrer neuen Funktion für die Bildungs- bzw. Ausbildungsbedürfnisse der modernen wissenschaftlich-technischen Zivilisation erkannte. Disziplinen, die früher nur eine vorbereitende Bedeutung hatten, erhob er in den historisch-philosophischen Disziplinen zu Inhalten eines grund- und eigenständigen, zu einem Abschluss führenden Studiums. Was wurde man, wenn man das Studium an der Universität in den historischen oder kulturhistorischen Disziplinen des frühen 19. Jahrhunderts absolviert hatte? Gegen 80 % wurden Gymnasiallehrer. Daran kann man zugleich erkennen, dass die Voraussetzungen der großen Humboldtschen institutionellen Innovation zugleich auch eine Gymnasialreform war. Damals waren es vielleicht 3 % der Bürger, die das Abitur erreichten. Die Gymnasiallehrer hatten alle an der Universität studiert. Sie machten 80 % der Studenten der kulturwissenschaftlichen Fächer aus. Vergleicht man damit den Anteil der Studenten, der Absolventen geisteswissenschaftlicher Disziplinen, die heute als Geschichtslehrer, Philologen und Literaturhistoriker in die Schule gehen – es gibt sie natürlich unverändert, das ist eine fortbestehende Bedeutung unserer philosophischen Fakultäten –, so liegt er in den meisten Universitäten inzwischen bei unter 40 %. Es stellt sich also die Frage, wo bleibt der Rest? Steht er beim Arbeitsamt Schlange? Für einen ganz kleinen Teil gilt das, jedoch ist die Arbeitslosigkeit überraschend gering. Die Absolventen kulturwissenschaftlicher Studien sind universell verwendbar, aber sie sind nicht zuletzt beschäftigt in den der Vergangenheitsvergegenwärtigung dienenden Institutionen, im ganzen Bereich des öffentlichen Lebens von den ar-

chäologischen und sonstigen kulturwissenschaftlichen Institutionen der Gebietskörperschaften, einschließlich der Städte. Es gibt keine Stadt, die etwas auf sich hält und von einer gewissen Größe ist, die nicht mehrere professionell besetzte Museen hat. Auch jede staatliche Gebietskörperschaft beschäftigt heute professionelle Denkmalpfleger, die Landkreise desgleichen. Nie zuvor haben wir solche Publikumsmassen in unseren öffentlichen und privaten Archiven gesehen. Die Menge der professionellen Archivspezialisten, die auch die Fülle der immer wichtiger werdenden privaten Archive einrichtungsmäßig beraten, von den Firmenarchiven bis zu den altvertrauten kirchlichen und Adelsarchiven, war nie so groß wie heute. Der inzwischen größere Anteil der Absolventen geisteswissenschaftlicher Studien, die sich nicht als Lehrer betätigen, ist heute in den vielfältigen Formen der Vergangenheitsvergegenwärtigungspraxis als Teil unseres öffentlichen und privaten Lebens beschäftigt.

Ein zweiter Hinweis betrifft den Tourismus. Der Tourismusstatistik kann man entnehmen, dass der überwiegende Teil aller Touristen sich aus Freude am Reisen auf den Weg machen und nicht zu geschäftlichen oder diplomatischen Zwecken. Das ist in fast allen europäischen Ländern so. Ein Drittel dieser Touristen sind Städtebesucher, was man so leicht nicht vermuten würde. Was suchen die Touristen in den Städten? Zu ganz kleinen Anteilen natürlich auch heute noch das, was man immer in den Städten gesucht hat, die besondere Lustbarkeit. Aber dafür braucht man heute die Städte nicht einmal, weil das inzwischen in jedem Dorf angeboten wird. Die Touristen suchen vor allem die alte Stadt. Diese alten Städte sind nicht nur Wien, Rom, Paris und London und jetzt auch wieder St. Petersburg, das wie ein Phönix aus der Asche emporsteigt, aus der sozialistischen Asche. Jetzt entsteht diese Stadt wieder in ihrem alten zaristischen Glanz. In Europa wachsen die Großstädte kaum noch an, es sind die Agglomerationen, die wachsen. In Deutschland ist es vor

allem München, das immer noch wächst. Die Mehrzahl der Großstädte wachsen aus mannigfachen Gründen eher nicht. Was suchen also diese Menschen in den Städten, die im Glanz des Denkmalschutzes dastehen? Sie suchen die vergangene Stadt. Man muss die Tageszeiten kennen, zu denen man die Hauptattraktionen aufsuchen kann, denn sonst wird man von der Fülle der Besucher bedrängt. Plätze, wie das unglaubliche Dubrovnik auf der kroatischen Seite der Adria, eine venezianische Prachtgründung, in den Niederlanden zum Beispiel Delft und in Spanien Alcalá de Henares, etwa 70 km nordöstlich von Madrid, die ältere spanische Königsstadt. Man könnte auch Brügge oder eine Industriestadt wie z.B. das oberösterreichische Steyr nennen, eine Stadt, die in ihrer Gänze als historische Industriestadt musealisiert ist. All das sind Plätze und Orte, die neu nie mehr so entstehen würden.

Übrigens gewinnen sie auch bis in den politischen Lebenszusammenhang hinein eine rasch wachsende Bedeutung. Die symbolische Bedeutung dessen, was so nicht mehr entstehen würde, wächst ständig. Kürzlich besuchte ich in Wien ein Museum mit einem etwas kargen Namen; man würde auf den ersten Blick dahinter kein Museum vermuten: das Hofmobiliendepot in Wien. Darin befindet sich die Sammlung der unendlich reichen Bestände aus den alten Habsburger Besitzungen. Im Unterschied zu anderen Adelseigentümern wurde bei der Gründung der ersten österreichischen Republik Habsburger Eigentum verstaatlicht. Dieser unendliche Schatz reicht von Louis XVI. zum Biedermeier und weit darüber hinaus bis in den wunderbaren österreichischen und böhmischen Jugendstil. Damit vermochte nun die Republik Österreich ihre Botschaften auszustatten. Allenfalls Frankreich kann damit noch konkurrieren. Das sind Dinge von hoher symbolischer Bedeutung. Der Glanz, den ein kleines Land wie Österreich in der Welt zu erwecken vermag, hängt auch an diesen Dingen. Altertümer haben sogar für das

wirtschaftliche Leben in unseren Städten eine große Bedeutung bekommen. Es gibt eine Organisation, die sich ›Urbanicom‹ nennt, eine Organisation von kooperierenden Handelsunternehmen, aber auch zuständigen Dezernatsleitern aus unseren Stadtverwaltungen und Denkmalschützern. Das Hauptanliegen von Urbanicom ist das bekannte und vertraute Anliegen, wie man trotz des raschen Wachstums der Großeinkaufs-Center, die sich parkplatzbegünstigt überall an den Siedlungsrändern befinden, auch die Stadtzentren wirtschaftlich und lebendig erhält. Die Innenstädte sollen weiterhin Menschen anziehen, damit sie nicht zu Spielhallen- und Sexshopmeilen verkommen. Das ist das Anliegen von Urbanicom und das mit Abstand wichtigste Mittel, um das man sich dabei bemüht, ist der historische Glanz der Städte. Es gibt Städte, die haben das mit größerem Glück oder weniger Glück vermocht, so z.B. die Stadt Münster: Münster, das nach dem Krieg zu über 80 % und zwar gerade im Altstadtzentrum vernichtet war und vor der Entscheidung stand, ob es nach Nietzsche modern und zukunfts zugewandt die Vergangenheit hinter sich lassen sollte oder ob man die Stadt auf dem alten Straßennetzgefüge wieder aufbauen sollte. Man hat das Letztere getan und der Prinzipal-Markt in Münster ist eines der großen Beispiele dafür, dass, wenn man nicht Replikat baut – wie beim Münsterschen Rathaus –, man dann die Anmutungsqualität des Alten mit modernen Mitteln, die sich als moderne Mittel nicht verstecken, gut erreichen kann. Die Stadt steht heute in einem historischen Glanze da, dass sie auch mit den einschlägigen benachbarten niederländischen Städten, den nicht zerstörten unter ihnen, konkurrieren kann, so dass in der ganzen langen Weihnachtszeit, die ja immer länger ausgedehnt wird, hunderte von niederländischen Bussen am Rande der Stadt stehen, weil die Stadt eben als alte Stadt diese Attraktivität hat.

Es gibt nun auch Städte und Plätze, die sich diese Publikumsattraktivität über industriearchäologische Leistungen zu

verschaffen vermögen. Es würde jetzt zu weit führen, wenn ich auf die Besucherstatistiken von Einrichtungen wie dem Bergbau-Museum im benachbarten Bochum einginge. Kürzlich bin ich in ein Erzbergwerk in Freiberg in Sachsen eingefahren. Und vor noch kürzerer Zeit war ich im Kärntner Hüttenberg, wo es ein Eisenerzbergwerk gab, das in der Zeit, als von Holzkohle auf Steinkohle umgestellt wurde, unterging. Das sind musealisierte Plätze, die alljährlich zehntausende – in Freiberg sind es sogar noch sehr viel mehr – von Besuchern anziehen. Und was man sich natürlich wünschen muss für einen so unvergleichlichen Platz wie den von ›Zollverein‹, ist, dass dieser Effekt auch hier eintritt. Nachdem ich vor etwa einem Jahr hier war und damals auch besorgte Stimmen laut wurden, ob man diesen ungeheuren Komplex füllen könne, höre ich jetzt, dass die Besucher kommen und selbst an einem solchen Tag wie heute, an dem man doch in das verlängerte Wochenende vor dem Himmelfahrtstag aufbricht, sah man, als wir hierher fuhren, die Besuchermassen draußen. Das alles hat selbstverständlich auch eine hohe wirtschaftliche Bedeutung.

Ich erwähne noch einen anderen Punkt, an dem man sieht, dass die Vergangenheitszugewandtheit und die Leistungen, die daraus resultieren, bis in den wirtschaftlichen Lebenszusammenhang hinein Bedeutung haben. Sie haben Bedeutung für die große Aufgabe, die Städte vital zu halten. Es sind nicht nur Ruhrgebietsstädte, es sind eine Fülle von alten Städten in Deutschland ebenso wie in analog industriegeschichtlich strukturierten Ländern Europas, in denen die Bevölkerung zurückgeht. Ich gehe auf zwei Plätze an entgegengesetzten Enden im Ruhrgebiet ein – auf Witten einerseits und Oberhausen andererseits. Man nimmt an, dass bis zum Jahre 2020 sich dort die Bevölkerung gegenüber den Verhältnissen der 80er Jahre um 10 % rückläufig entwickelt haben wird. Das gibt es auch in anderen Städten und überall existiert das Problem, dass die Menschen in

den endlos sich dehrenden vorstädtischen Siedlungsräumen siedeln, in den so genannten Zwischenstädten, die sich wie Bänder zwischen die alten Zentren und Metropolen erstrecken. Wie kann man die Menschen wieder dazu bewegen, sich in den alten Städten niederzulassen? Eines der Mittel ist die industriearchologische Restauration, die aber mit großer Raffinesse erfolgen muss, denn das Industriedenkmal ist als Industriedenkmal zu erhalten und zugleich auf andere Weise zu nutzen. Hier gilt das generelle denkmalpflegerische Prinzip: Ein Denkmal ist verloren, wenn es nicht genutzt wird; oder es wird als reines Museum genutzt. Ohne Nutzung geht es verloren. Es sind die raffiniertesten und eindrucksvollsten Leistungen unserer Architekten, wenn sie in denkmalpflegerischer Absicht alte Industriearchitektur erhalten, restaurieren und zugleich wohnbar machen für Altstadtbewohner. Da sind die Lofts, die man nicht nur in New York kennt, die findet man auch im Hamburger Hafenviertel. Das sind Wohnungen für Künstler, arbeiterromantisch motivierte Professoren wohnen gern dort. Kürzlich war ich in Salzgitter und zwar in Salzgitter-Bad. Das gehört zu den Siedlungsräumen, in denen man Teile der Arbeiterschaft unterbrachte, die in der neuen Rüstungsstadt Salzgitter arbeiteten. In Watenstedt war in der nationalsozialistischen Zeit ja die Stahlproduktion angesiedelt worden. Salzgitter brauchte die Arbeiter, und diese Siedlungen sind wunderschön. (Das beruht nicht darauf, dass die Nationalsozialisten in dieser Hinsicht originär produktiv waren. Sie übernahmen einfach die bewährte Siedlungsbautechnik, die bereits zur Zeit des Ersten Weltkrieges erfunden und entwickelt worden war.) Diese Siedlungen bestehen aus Wohnungen und Häuschen. Sie sind sehr klein, sie entsprechen nicht mehr dem heutigen Wohnbedarf. Dass die Bevölkerungszahl hier und da zurückgeht und dennoch keine Wohnungen zur Verfügung stehen, beruht insoweit darauf, dass die zu kleinen Wohnungen nicht mehr angenommen werden. Dort in Salzgitter werden aber

auch die kleinen Wohnungen angenommen. Und stellt man die Frage, wieso, so ist die Antwort: wegen des denkmalpflegerischen historischen Glanzes des Ambientes und sonstiger Lebensqualität: An klaren Tagen hat man von dort aus einen Blick auf den ganzen Harz bis zum Brocken.

Ein weiterer Hinweis darauf, wie man die wirtschaftliche Bedeutung des blühenden Vergangenheitsinteresses sehen kann: Zu den alten Kulturlandschaftsbildern gehören auch die Relikte der bäuerlichen Welt. In der Schweiz geht man damit folgendermaßen um: Die Schweiz ist ein Land, in dem der Anteil derer, die noch in der Landwirtschaft tätig sind, niedriger ist als in fast allen anderen europäischen Ländern. Er dürfte bei etwa 2-2,5 % liegen. Was macht man aus der abgängigen unendlichen Fülle, zum Teil auch denkmalwerten altbäuerlichen Kultur? Das schweizer Stichwort heißt: *Rustica*. Es gibt in allen Kantonen professionelle Denkmalpfleger, die wissen, was man tun muss, um Abscheulichkeiten von diesen alten Gebäuden fernzuhalten, wenn man sie erneuert, was man tun muss, damit man sie auch historisch getreu präsent hält und zugleich innen so ausstattet, dass sie als Zweithäuser für den besser verdienenden Teil der Bevölkerung dienen können. Dies gibt es auch in Deutschland bereits massenhaft. Im Münsterland z.B. sind es die Speicher und ihre Umwidmung zu Wohnhäusern – das ist sozusagen die sekundäre Nutzung der Zwecke des Denkmalschutzes zu privaten Zwecken, um den harschen und hinderlichen Vorschriften des modernen Baurechts entkommen zu können. Wenn man irgendwo noch frei davon sich ein Haus bauen möchte, dann muss man sich also ein altbäuerliches Baudenkmal beschaffen. Den Behörden kommt das entgegen, weil die Mittel, die sie bräuchten, um so viele alte denkmalwerte Gebäude zu erhalten, sonst nicht mobilisierbar wären.

Der letzte Hinweis mit dem ich zeigen möchte, dass das nicht nur die wirtschaftliche Seite unseres Lebens berührt, son-

dern bis tief in die Politik hinein reicht, ist ein Hinweis auf das Phänomen, das wir in der europapolitischen Sprache der Gegenwart, den Regionalismus nennen. Wenn man es verfassungsrechtlich ausdrücken würde, würde man sagen können, dass in Europa ein Vorgang progressiver Föderalisierung abläuft, nicht nur in Deutschland, das föderal verfasst ist, sondern auch im benachbarten Frankreich, dem klassischen europäischen Einheitsstaat. Frankreich hat gegenwärtig nicht mehr nur seine etwa 90 revolutionär geschaffenen Departements, also Verwaltungseinheiten aufzuweisen, sondern es gibt im kontinentalen Frankreich auch 22 Regionen. Diese Regionen sind Selbstverwaltungskörperschaften mit direkt gewählten Vertretungskörperschaften. Und wenn man nach deren Grenzen fragt, dann sind es die der alten historischen Provinzen. Dies hat tiefreichende Folgen. So kann man heute in Frankreich wieder auf zweisprachige Ortstafeln z.B. in der Bretagne stoßen. Unter Charles de Gaulle noch wäre das nicht durchsetzbar gewesen. Auch das Okzitanische im mittleren Süden Frankreichs wird wieder revitalisiert. Meine friesischen Landsleute machen es analog. So firmiert jetzt meine Heimatstadt Aurich unter Aurich – das muss sein, denn das ist unsere Nationalsprache –, darunter heißt es aber Auerk, das ist Plattdeutsch, und wenn man noch 50 km südlich, ins friesisch besiedelte und noch partiell friesisch sprechende, so genannte Saterland fährt, dann findet man dort auch deutsch-friesische, also wiederum zweisprachige Ortstafeln. Dasselbe ist der Fall in der niederländischen Provinz Friesland. Die Schweiz kennt das sowieso, ebenso Südtirol und auch die slowenisch-deutschen Mischgebiete am Karawankenrand. Das alles ist der historisch-politische Ausdruck dessen, was im modernen Europa nach dem Ende des einmal chauvinistisch gewesenen Nationalismus im wechselseitigen Verhältnis der Völker und Ethnien jetzt möglich wird. Es ist ein Vorgang der politischen Emanzipation der kleinen Identitäten, die unter dem großnationalistischen Chauvi-

nismus einst gelitten haben. Und wo sie sich nun verselbständigen und ihren Selbständigkeitswillen geltend machen, tun sie das mit historischen Mitteln und mit den Mitteln des praktizierten historischen Bewusstseins. Die politische Bedeutung dieser Dinge kann man schwerlich überschätzen.

Seiner Selbst herkunftsabhängig sicher zu werden, macht nicht etwa immobil und zukunftsunfähig. Das Gegenteil ist der Fall. Es gibt für diese These einen nachdrücklichen historischen Beweis: die Migrationsgeschichte. Die Auswanderer in die USA waren nicht nur Arme, sondern es waren zu einem erheblichen, disproportional hohen Anteil solche, die wegen ihrer speziellen Herkunft konfessioneller und religiöser Art unter den europäischen Staats- und Hochkirchentümern nicht gelitten waren und in der neuen Welt endlich eine Welt fanden, in der sie ungeniert bleiben durften, was sie herkunftsabhängig waren. Herkunftssicherung erhöht die Mobilitätsfähigkeit. Das gilt auch für die Polen, die in Begleitung ihrer Kapläne nach Schalke oder wo auch immer hinzogen. Noch einmal also: Herkunftssicherheit erhöht und schwächt nicht die Mobilität. Es ist der grundlegende Irrtum der Emanzipationsideologen, diesen Zusammenhang von Herkunft und Zukunftsfähigkeit verkannt zu haben.

Das letzte, was ich sagen möchte, ist etwas Spezielles, sehr Schönes und uns alle alltäglich Betreffendes. Die Geschichte sich zu vergegenwärtigen, und sei es mit den Anstrengungen einer professionell unterstützten Vergangenheitsvergegenwärtigung, macht nicht nur die fremd gewordene eigene Vergangenheit aneignungsfähig. Sie hebt auch etwas heraus, das zur Struktur historischer Abläufe gehört. Es ist einer der grundlegenden Irrtümer von Karl Marx, dass er in seiner Ideologietheorie angenommen hat, mit dem sozialen Unterbau und den Produktionsverhältnissen wälze sich auch der ganze Überbau in toto um. In Wahrheit ist das nicht der Fall. Wer sich mit der Geschichte beschäftigt, wird immer bemerken, dass die Änderungstempi der

verschiedenen Lebensbereiche und Lebenselemente höchst unterschiedlich sind. Je mehr und eifriger wir uns fremd gewordene Vergangenheit aneignen, umso häufiger werden wir, wie zu unserer Entlastung, auf historische Bestände stoßen, die die schöne Eigenschaft haben, sehr alt zu sein und unbeschadet ihres Alters nicht veraltet. Was heißt das? Ich will es mit einem unserer Klassiker sagen. Friedrich Schiller schrieb 1787 an seinen Brieffreund Christian Gottfried Körner in Dresden. Er klagte über die Bücherfülle – ich erinnere an die absinkende Halbwertszeit der wissenschaftlichen Literatur – und fragte sich, was er nur lesen solle. Schillers Antwort war: Ich werde für zwei Jahre überhaupt nichts Neues mehr lesen, nur noch Homer und die Alten. Anschließend hat er Kant gelesen, das heißt, das allerneueste und wichtigste damals. Und wenn man sich den Sinn dieser Antwort vergegenwärtigt, dann sieht man, worum es sich handelt. Es handelt sich um die Entdeckung derjenigen kulturellen Bestände, die wir das Klassische nennen. Der Begriff des Klassischen ist ein alter Begriff, aber er nimmt unter modernen Bedingungen eine temporale Eigenschaft an – alt, aber unbeschadet des Alters nicht veraltet. Das ging mir zum ersten Mal auf, als ich in Wien einen Vortrag über die Wiener Klassik des leider so früh verstorbenen glanzvollen Berliner Musikhistorikers und -theoretikers Karl Dahlhaus hörte. Und da überraschte Dahlhaus sein Wiener Publikum mit der Auskunft, dass diejenige Zeit, die wir als die Zeit der Wiener Klassik kennen, ihrerseits keine ›klassische Musik‹ kannte. Das bedeutete, dass bei den Esterhazys ausschließlich aktuelle Musik vorgeführt wurde, im Wesentlichen die von Haydn selbst, aber auch ein paar ältere Dinge, die als ältere zumeist gar nicht wahrgenommen wurden. Vergleicht man damit ein beliebiges Konzert in Essen oder auch anderswo von heute, sieht man, dass das Programm zu 70, 80 % aus alter und in bestimmter Hinsicht auch veralteter, d.h. so heute nicht mehr komponierter Musik besteht. Wirkungsgeschichtlich ist die

in diesem Sinne veraltete Musik aktuell geblieben, klassisch eben. Nur der ganz kleine mittlere Teil ist in modernen Konzertprogrammen noch der Avantgarde gewidmet. Immer in der Mitte, nicht zum Schluss, damit das Publikum auch durchhält. Das ist keine Kritik an der Avantgarde, sondern das beruht darauf, dass in einer sehr dynamischen Zivilisation unsere Gewohnungskapazitäten zu den knappsten Gütern gehören. Und man muss sich ans Neue gewöhnen, um es als Neues wirklich schätzen zu können.

Zum Schluss verabschiede ich noch einen großen Avantgarde-theoretiker – Filippo Tommaso Marinetti. Er hat 1909 im Pariser ›Figaro‹ sein erstes futuristisches Manifest verkündet und rief zum Sturm auf die zahllosen italienischen Museen auf, die Italien, seine Heimat, wie Friedhöfe bedeckten. Ein Rennwagen sei schöner als die Nike von Samothrake, sagte Marinetti. Man muss sich vergegenwärtigen, dass es sich um einen Rennwagen von 1909 handelt – inzwischen eine hochmusealisierte Präziose in unseren technikhistorischen Museen, während jenes geflügelte Wesen, die Nike von Samothrake – aus Gips steht sie in allen archäologischen Sammlungen –, deren Originalgestalt aus dem späten 3. nachchristlichen Jahrhundert stammt, in den seit Marinetti verabschiedeten gut 90 Jahren zusätzlich kaum noch veraltet ist. Das ist die Dauerhaftigkeit des Klassischen. Wer das verkennt, lebt sehr gefährdet. Wie auch Marinetti, der nicht ganz zufällig als Kunstpapst eines faschistischen Diktators endete.

Archiv der Zukunft.

Das Museum nach seinem Tod

BORIS GROYS

Die These »am Ende des musealen Zeitalters« klingt vielleicht ein bisschen pessimistisch. Wir wissen aber spätestens seit Hegel, dass die Kunst etwas ist, das den Tod gut verträgt. Es gibt den bekannten Filmtitel »Der Tod steht ihr gut« – und damit ist die Kunst gut charakterisiert. Jedes Mal, wenn der Tod der Kunst ausgerufen worden war, gab es eine neue Welle der Avantgarde. Die Kunst und vor allem das museale Sammeln sind solche vampirischen Praktiken, die vom Tod nur profitieren. Ich versuche also in meinem Vortrag, die Rolle des Museums nach seinem Tod neu zu definieren. Aber warum darf und soll man überhaupt über den Tod des Museums sprechen?

Zwar werden die Museen auch in unserer Zeit vom Publikum gerne besucht, aber die Institution Museum als solche wird vom gleichen Publikum mit zunehmender Skepsis und zunehmendem Misstrauen betrachtet. Man hört immer wieder und von allen Seiten, dass die Grenzen der Institution Museum über-

schritten, dekonstruiert oder sogar schlichtweg aufgelöst werden sollen, damit sich die aktuelle Kunst direkt im Leben frei behaupten kann. Diese Attacken auf das Museum im Namen einer aktuellen, lebendigen Kunst klingen zunächst einmal sehr vertraut. Sie scheinen eine Fortführung der bekannten Forderung der unterschiedlichen Avantgarden des 20. Jahrhunderts zu sein, das Kunstsystem und speziell das Museum zu sprengen, zu transzendieren, aufzulösen, um der neuen Kunst den Weg zu öffnen. An solche Aufrufe und Forderungen hat man sich inzwischen gewöhnt. Man hält sie im Kontext der zeitgenössischen Kunst sogar für unentbehrlich. Der Schein aber trügt. Der Kontext, der Sinn und die Funktion dieser Aufrufe zur Auflösung des musealen Systems haben sich seit der Zeit der Avantgarde grundsätzlich geändert, auch wenn ihre Formulierungen auf den ersten Blick die gleichen zu sein scheinen.

Im 19. Jahrhundert und in erster Hälfte des 20. definierte und verkörperte das Museum den herrschenden Kunstgeschmack. Die Kriterien, nach denen die Institution Museum die Auswahl der guten Kunst praktizierte, wurden gesellschaftlich als normativ akzeptiert. Unter diesen Bedingungen war der Protest gegen das Museum zugleich ein Protest gegen das herrschende Kunstverständnis und deswegen auch Ausgangspunkt für die Entstehung einer neuen bahnbrechenden Kunst. Nun muss man aber mit aller Entschiedenheit feststellen, dass das Museum heute diese normierende Funktion verloren hat. In unserer Zeit diktieren die Massenmedien die ästhetische Norm. Sie haben das Museum in dieser seinen zentralen gesellschaftlichen Funktion längst abgelöst. Das breite Publikum bezieht sein Kunstverständnis aus der Werbung, den MTV-Videos, Videospielen und Hollywoods Blockbustern. Ob dieses Kunstverständnis gut oder schlecht ist, ist sicherlich eine müßige Frage. Es ist, wie es ist. Wichtig ist nur, dass unter der Voraussetzung dieses herrschenden medienerzeugten Geschmacks die Forderung nach

Überschreitung und Auflösung der Institution Museum eine völlig andere Bedeutung erhält als in den Zeiten der Avantgarde. In unserer Zeit dient diese Forderung nämlich nicht dem Kampf gegen den herrschenden normativen Geschmack im Namen des Neuen, sondern umgekehrt der Stabilisierung und Totalisierung des immer schon herrschenden, medial erzeugten Geschmacks. Von den heutigen Medienmachern wird immer wieder behauptet, dass sie keine eigenen Normen setzen, keinen eigenen Geschmack propagieren oder sogar keinen eigenen Geschmack haben, sondern dem Publikum allein das darbieten, was den Leuten gefällt, und zwar nach dem bekannten Motto: Der Wurm soll dem Fisch schmecken und nicht dem Angler. Gerade darin sehen die Medienmacher von heute ihren Vorsprung, ihre geschichtliche Fortschrittlichkeit in Bezug auf das klassische Museum, das sie als Norm setzend, belehrend, autoritär darstellen. Der Unterschied zwischen dem traditionellen Museum und den heutigen Medien wird darin gesehen, dass das Museum den Leuten seinen eigenen Geschmack aufzwingen wollte, während die Medien dem real existierenden, demokratischen Massengeschmack Ausdruck verleihen wollen. Es handelt sich hier also um ein scheinbar demokratisches Argument gegen die angeblich elitäre Haltung des Museums, gegen die Definitionsmacht des Museums in bezug auf ästhetische Werte.

Dieses Argument klingt in der Tat extrem demokratisch. Man sagt den Künstlern: Gehen Sie bitte ins Leben, lassen Sie sich nicht von den musealen Wänden künstlich schützen. Warum soll man für die Kunst geschützte Oasen und Gärten schaffen? Soll sich doch die Kunst auf dem internationalen Medienmarkt behaupten, so wie jede andere Ware, so wie jede andere Ideologie, so wie jede andere Lebensform. Und ich würde auch sagen: Ja schon, warum eigentlich nicht? Sie tut es ja auch. Sie tut es, weil wir heute tatsächlich eine unglaubliche Vielzahl und Vielfalt der Kunstformen beobachten, die ständig in der Medi-

enwelt zirkulieren. Im Grunde leben wir in einer Wirklichkeit, die durch und durch ästhetisiert ist, auch angesichts der Medien, die durch und durch ein Ausstellungsraum sind – so dass wir im Grunde permanent im Museum leben. Ich glaube, dass die Krise des Museums gerade darin besteht, dass heute alles zum Ausstellungsraum geworden ist, dass das Leben sich selbst so radikal, so konsequent ästhetisiert hat, so künstlich, so fixiert auf ihren Ausstellungswert geworden ist, dass wir uns in der Tat fragen müssen: Wenn alles zum Ausstellungsraum geworden ist, welche Funktion bleibt dann für das Museum übrig? Das Hauptproblem des heutigen Museums ist also nicht sein geschichtlicher Misserfolg, sondern sein extremer geschichtlicher Erfolg. Nach der langen Zeit, in der das Museum im Namen des Lebens bekämpft wurde, ist das Leben selbst zum Museum geworden, und jetzt fragt man sich, wie in dieser Situation der spezifische Ort des Museums definiert werden kann.

Nun erweisen sich die Medien allerdings nicht imstande, alle Funktionen des Museums zu übernehmen und zu erfüllen. Obwohl wir ständig hören, dass der Geschmack, der sich massenmedial behauptet, ein demokratischer und freier Geschmack ist, der unserer Zeit entspricht, obwohl überall Innovation und Zeitgeist herrschen, müssen wir auf der anderen Seite feststellen, dass wir eigentlich nicht wissen, ob das, was wir in der Welt und in den Medien sehen, tatsächlich neu ist oder alt. Für unsere Zeit ist das Gefühl charakteristisch, dass alles ständig neu wird, dass alles sich ständig ändert. Gleichzeitig haben wir aber das Gefühl, dass alles beim Alten bleibt – und niemand kann eigentlich sagen, was das Neue am Neuen ist. Diese beiden scheinbar konträren Gefühle haben einen gemeinsamen Grund. Er besteht darin, dass die heutige Medienwelt uns keine Möglichkeit bietet, das Neue mit dem Alten zu vergleichen. Unsere Medienwelt funktioniert wie ein Supermarkt, in dem, wenn eine neue Ware kommt, die alte Ware eliminiert wird. Man sieht nur das Neue,

nie das Alte – deswegen kann man das Neue mit dem Alten nicht vergleichen. Man kann deswegen auch nicht sagen, was das Neue am Neuen ist. Man kann also, auch wenn man ständig über den Zeitgeist, über Mode und Innovation spricht, im Grunde nicht sagen, worin sie tatsächlich bestehen. Es bleibt uns nur übrig, Mediengurus zu glauben, die uns ständig sagen: Das oder jenes ist Zeitgeist, das oder jenes ist innovativ. Man kann es aber nicht kritisch überprüfen oder selbst ermitteln. Denn etwas kritisch zu überprüfen und richtig zu diagnostizieren bedeutet, einen Vergleich anzustellen zwischen dem, was war, und dem, was ist oder vielleicht noch kommen wird. Der einzige Ort, an dem ein solcher Vergleich angestellt werden kann, ist das Museum, denn das Museum ist nicht nur ein Ausstellungsort, sondern auch ein Archiv, in dem das Alte und das Neue nebeneinander plziert sind. Bei Michel Foucault kann man nachlesen, dass das Museum heterotopisch ist. An jedem anderen Ort herrscht der Wechsel der Zeiten. Nur im Museum wird dieser Wechsel aufgehoben, die Zeiten werden akkumuliert, Vergangenheit und Gegenwart werden miteinander verglichen. Weil das Museum ein so spezifischer und von dem allgemeinen Wechsel der Zeiten ausgenommener Ort ist, wird er als solcher geschützt.

Zugleich hat man aber den Eindruck, dass das Museum heute darüber hinaus eine weitere Dimension und eine weitere Aufgabe bekommt. Es soll nicht mehr nur das zeigen, was war, im Vergleich zu dem, was ist, sondern es soll etwas sammeln, das nicht der Vergangenheit und Gegenwart, sondern vielmehr der Zukunft angehört. Wenn man in letzter Zeit in Museen kommt oder in große Ausstellungen, wie etwa die Documenta oder Biennale in Venedig, dann merkt man ganz deutlich, dass wir es mit einem neuen und interessanten Phänomen zu tun haben. Statt Kunst zu sehen, sehen wir in den heutigen Ausstellungshallen und Museen mehr und mehr Kunstdokumentation.

Auf den ersten Blick scheint der Unterschied nicht allzu groß zu sein, aber es handelt sich dabei um eine weitgehende Veränderung unseren Kunstbegriffs. Wenn man sich in einem traditionellen Kunstmuseum befindet, dann sind alle Objekte, die man in diesem Museum sieht, per definitionem Kunst. Es können gemalte Bilder, Fotos oder Videos sein – sie sind aber alle auf jeden Fall Kunst. Kunst zu dokumentieren bedeutet dagegen, keine Kunst zu präsentieren. In der Perspektive ihres Dokumentierens gesehen, wird Kunst nicht als eine Summe der Gegenstände, der Kunstwerke, sondern vielmehr als eine Reihe von Ereignissen verstanden. Man dokumentiert dort das Ereignishafte, das Temporäre. Wenn das Ereignis vorbei ist, ist es allein die Dokumentation, die bleibt. So funktionieren auch die Massenmedien, von denen ich gerade gesprochen habe und in deren Kontext sich das Museum eigentlich etablieren muss und etablieren will – als eine medienkritische, mediendiagnostische und medienanalytische Instanz. Wenn das Museum sich im Kontext der modernen Massenmedien etablieren will, dann muss das Museum, dann muss die Kunst insgesamt aber auch mit den medialen Verfahren operieren, die von diesen Medien selbst benutzt werden. Es stellt sich also die Frage, was das Medium der Massenmedien ist. Das gerade ist die Dokumentation, d.h. das ist eine Collage aus Text, Bild, Fotografie, Video, Ton, Musik, deren Zusammensetzung dem Ziel entspricht, über ein bestimmtes Ereignis zu berichten – sei es ein politisches, ein sportliches oder ein kulturelles.

Die Dokumentation ist heute zum Leitmedium der Gegenwartskunst geworden. Nicht zufällig hat Michael Moore für viele unerwartet den größten Filmpreis beim letzten Filmfestival in Cannes bekommen. Viele Kommentatoren haben darin eine Abweichung der Jury von der traditionellen Strategie diagnostiziert, die darin besteht, einen ästhetisch, künstlerisch besten Film zu belohnen. Die Rezensenten haben dabei die Tatsache

übersehen, dass wir uns inmitten eines Wandels des Kunstbegriffs befinden – im Übergang vom Verständnis der Kunst als Produktion der Kunstwerke zum Verständnis der Kunst als Dokumentation der Kunst als Ereignis. In dieser Situation bekommt das Dokumentarische eine völlig andere Relevanz und eine fundamental andere Aufgabe, als dies früher der Fall war. Wenn ich heute von der Dokumentation spreche, dann meine ich nicht nur die Dokumentation, die ein Ereignis dokumentiert, das irgendwann in der Vergangenheit stattgefunden hat oder in der Gegenwart stattfindet, sondern vielmehr eine Dokumentation dessen, was vielleicht erst in der Zukunft stattfinden wird – die Dokumentation eines Projekts.

Wenn wir eine in diesem Sinne verstandene Gegenwartskunst im Kontext der Massenmedien situieren, dann wird allerdings sofort bemerkbar, dass etwa ein prominenter zeitgenössischer Politiker in kürzester Zeit viel mehr Bilder produzieren kann als jeder Künstler Zeit seines Lebens. Kein Künstler kann heutzutage annähernd so viele Bilder produzieren wie zum Beispiel Herr Bush oder Herr bin Laden. Und wenn man dazu Sportler, Fernsehstars und sonstige Prominenz hinzurechnet, muss man sagen, dass der Künstler sich in einem extrem bildgesättigten Ausstellungsraum etablieren und situieren muss, in dem die meisten Bilder nicht von ihm produziert werden, da die meisten Bilder nicht ihn, sondern jemand anderen dokumentieren. Die einzige Möglichkeit, sich unter diesen Bedingungen überhaupt mit der medialen Wirklichkeit auseinander zu setzen, sich visuell zu etablieren und etwas sinnvolles zu produzieren, bedeutet für den Künstler nichts anderes, als einen Versuch zu unternehmen, die Medien selbst zu erweitern. Das heißt, einen medialen Raum zu schaffen, in dem er anders und über andere Themen berichten, in dem er sein eigenes Lebens- und Kunstprojekt dokumentieren könnte. Die Massenmedien dokumentieren nur das, was war oder was ist. Die Kunst hat dagegen die

Fähigkeit, das Projekt zu dokumentieren, das noch nicht abgeschlossen ist, das in die Zukunft weist – vielleicht sogar in eine unmögliche, utopische Zukunft. In diesem Sinne erfüllt die Kunst die Aufgabe eines Lebensdesigns – sie beantwortet nicht nur die leidige Frage, woher wir kommen, sondern entwirft die Perspektive einer Zukunft, in die wir gehen.

An dieser Stelle möchte ich generell zum Thema Design einiges sagen, weil wir uns an einem Ort befinden, an dem das Design ein großes Thema ist und noch mehr sein wird. Wenn man die Medienberichterstattung über das Design verfolgt, fällt einem eine überwiegend designkritische Haltung auf, die diese Berichterstattung prägt. Dazu kommt auch eine Kritik aus ernsthafteren Quellen. Vor kurzem hat Hal Foster ein Buch publiziert mit dem Titel ›Design and Crime‹. Offensichtlich meint er Design ist Crime, und es ist sicherlich eine Anspielung auf den berühmten Text von Adolf Loos ›Ornament und Verbrechen‹. Wir befinden uns somit in einer langen Tradition einer grundsätzlich kritischen Einstellung dem Design als solchem gegenüber. Dies ist paradox, da wir gleichzeitig in einer Zivilisation leben, die mehr und mehr zu einer Zivilisation des Designs wird. Und man kann sogar meinen, dass jede Zivilisation ihrem Wesen nach nichts anderes als eine Art Design ist, denn die Zivilisation besteht ja darin, dass die allgemeinen Sitten ihren primitiven, unzivilisierten, rohen Charakter verlieren und poliert, designed werden. Wenn wir uns aber fragen, wie, warum und in welchem Sinn Design in unserer Gesellschaft in Frage gestellt wird, dann entdecken wir längst vertraute Oppositionen: auf der einen Seite der schöne Schein, auf der anderen das wahre Sein; auf der einen Seite eine Verpackung, die den Konsumenten dazu verführt, eine Ware zu kaufen, auf der anderen Seite der richtige Nutzen dieser Ware; auf der einen Seite die Darstellung eines Politikers in den Medien, auf der anderen Seite das wirkliche Programm dieses Politikers. Kurzum: Auf der einen Seite die

»äußere« Zivilisation – auf der anderen Seite die »innere« Kultur. Eigentlich wiederholt eine solche Kritik am Design die wohl bekannte platonische Kritik an der Kochkunst: Derjenige, der richtig essen möchte, soll nicht zum Koch, sondern zum Arzt gehen. Die Opposition zwischen Sein und Schein, Wesen und Erscheinung, Innerem und Äußerem ist eine alte platonische, metaphysische Opposition, die in unserer Kultur tief verankert ist. Diese Tradition will uns warnen, durch den bloßen Schein verführt zu werden – und das Sein, das Wesen dabei zu übersehen. Kann man aber tatsächlich sagen, dass die Funktion des Scheins und somit die Rolle des Designs darin besteht, zu verführen – so dass es sinnvoll ist, gegen die Kraft der Erscheinung moralisch zu argumentieren?

Man kann auch anders fragen: Wenn man irgendetwas kauft, soll es heißen, dass er zu diesem Kauf verführt wurde? Dass man nicht allein aus dem Grund etwas kauft, dass der gekaufte Gegenstand einem nützlich sein kann, ist offensichtlich. Aber die Meinung, dass die zusätzliche Motivation zum Kauf durch die Verführung entsteht, ist mehr als problematisch. Die Menschen kaufen bestimmte Waren vielmehr, um durch diesen Kauf sich selbst in einem öffentlichen Raum sichtbar zu positionieren; das heißt, sich selbst auszustellen. Ich kaufe diesen und nicht jenen Anzug, benutze diese und nicht jene Ausdrücke in meiner Rede, nicht weil ich durch das pure Aussehen dieses Anzugs oder durch den Klang dieser Ausdrücke verführt bin, sondern weil ich mit Hilfe eines bestimmten Anzugs und eines bestimmten Diskurses mich in meiner Umgebung für alle sichtbar positionieren, ausstellen will. Dabei operiere ich in einem komplizierten Feld der feinen Unterschiede, das für unsere Kultur charakteristisch ist, um meine eigene Position möglichst präzise anzuzeigen. Vielleicht will ich mich konservativ zeigen, aber trotzdem modern. Vielleicht will ich mich alternativ zeigen, aber trotzdem angepasst. Vielleicht will ich mich intellektuell

zeigen, aber mit einem künstlerischen Anstrich. Für all diese Lebenseinstellungen stellt das heutige Design unterschiedliche Mittel zur Verfügung, die es mir erlauben, solch komplizierte Positionierungen auf eine für mich und für andere nachvollziehbare Weise vorzunehmen.

Wir leben in einer Gesellschaft mit einem allgegenwärtigen, allgemein zugänglichen und differenzierten visuellen Code, so dass alles, was wir tragen, was wir sagen, wie wir uns bewegen als Bild unter anderen Bildern wahrgenommen wird. Aber dieses ästhetische Bild ist an sich schon ein politisches. Es ist nicht so, dass die Ästhetik die Politik verbirgt. Ganz im Gegenteil: Ästhetik ist die Offenbarung des Politischen. Indem ich das und jenes kaufe, mich so oder so kleide und benehme, bekenne ich mich explizit zu dieser oder jener gesellschaftlichen Schicht, zu dieser oder jener politischen Position, zu dieser oder jener Lebenseinstellung – und zwar unter den Bedingungen der fast absoluten Lesbarkeit dieses Bekenntnisses. Das heißt: Design ist in erster Linie ein Mittel des öffentlichen ästhetisch-politischen Bekenntnisses – eine Technik der strategischen, politischen Selbstpositionierung im Ausstellungsraum des heutigen Lebens.

Meine Wahl eines bestimmten Designs ist also keineswegs das Ergebnis einer Verführung durch das obskure Objekt des Begehrens, sondern eine bewusste, explizite ökonomische und politische Entscheidung hinsichtlich meiner eigenen Positionierung in der Welt. Und wenn man schon über die Ökonomie spricht: Es gibt ein schönes Buch der französischen Kunsthistorikerin Marie-José Mondzain über die Politikökonomie der Ikone im alten Byzanz. Der christliche Gott ist bekanntlich unsichtbar. Um sich in der Welt manifestieren zu können, vollzieht er deswegen einen Akt des Selbstdesigns – er gibt sich selbst eine Form, einen Körper. Die byzantinische Ikone entsteht aus der gleichen Ökonomie der Gnade, indem sie dem unsichtbaren Gott eine Gestalt gibt – und ihm damit einen bestimmten Platz

in der Ökonomie der Erlösung zuweist. Design gehört also in die allgemeine Ökonomie der Inkarnation – wir brauchen das Design, um uns selbst in der Welt zu inkarnieren, unser Inneres öffentlich zu manifestieren.

Design ist in diesem Sinne eine Selbstmanifestation unter den Bedingungen des allgemeinen Ausgestelltseins, das die Grundbedingung unserer Zeit ausmacht. In diesem Sinne ist Design ein unendliches Projekt. Da ich momentan vor dem Hintergrund eines Palastes der Projekte von Ilya und Emilia Kabakov stehe, möchte ich einige Worte darüber sagen, was ein Projekt eigentlich ist. Die Formulierung unterschiedlicher Projekte ist die Hauptbeschäftigung des heutigen Menschen. Was auch immer man heutzutage im wirtschaftlichen, politischen oder kulturellen Bereich unternehmen will, man muss zunächst einmal ein entsprechendes Projekt formulieren, um dann bei einer oder mehreren zuständigen Behörden einen Antrag auf Bewilligung oder Finanzierung dieses Projekts zu stellen. Wird das Projekt in seiner ursprünglichen Form abgelehnt, versucht man es zu modifizieren, um seine Akzeptanz trotzdem zu erreichen. Wird das Projekt rundum verworfen, hat man keine andere Wahl, als an seiner Stelle ein neues Projekt vorzuschlagen. Auf dieser Weise beschäftigen sich alle Mitglieder unserer Gesellschaft ständig mit dem Entwerfen, Diskutieren und Verwerfen immer neuer Projekte. Es werden Gutachten geschrieben, Budgets gerechnet, Kommissionen gebildet, Gremien einberufen und Beschlüsse gefasst. Nicht wenige Zeitgenossen lesen inzwischen hauptsächlich solche Projekt-Gutachten und Budget-Aufstellungen. Die meisten dieser Projekte bleiben freilich für immer unrealisiert. Es genügt, dass sie dem einen oder anderen Gutachter zu wenig versprechen, schwer finanzierbar und überhaupt undurchführbar erscheinen, und die ganze Arbeit der Projektformulierung erweist sich als vergeblich.

Aber als vergeblich in welchem Sinn? Es handelt sich hier

um eine Synchronisierung des Projekts mit dem allgemeinen Gang der Dinge. Bestimmte Projekte zu akzeptieren, bedeutet sie mit dem Gang der Dinge zu synchronisieren. Aber wir kennen genauso gut Projekte, die für eine lange Zeit oder sogar für immer unrealisiert bleiben. Es gibt Projekte, wie etwa das Projekt des Aufbaus einer neuen kommunistischen Gesellschaft, die so unendlich anspruchsvoll sind, dass man sie möglicherweise gar nicht realisieren kann. Es gibt Projekte, wie etwa das Projekt der Rettung der eigenen Seele, von denen man überhaupt nicht weiß, wann diese Projekte beginnen und wann sie enden. Und es gibt auch utopische Projekte von dem Typ, die hier bei den Kabakovs aufgeführt werden. Ich schreibe gerade an einem Text für ein Projekt eines jungen schweizerischen Architekten, der den Vorschlag gemacht hat, um die Erde herum eine Sphäre zu bauen, die Erde auszuhöhlen und aus der Materie, die man auf diese Weise gewonnen hat, neue Siedlungen auf der Innenseite dieser Sphäre aufzubauen und alle Menschen von der Erde auf diese Sphäre überzusiedeln. Ich habe ihn gefragt, was der Sinn dieses Unternehmens ist. Seine Antwort hat mich sehr beeindruckt. Er hat gesagt, dass er sich immer gelangweilt hat, als er in der Nacht in den Himmel geschaut und immer die gleichen Sterne gesehen hat. Viel interessanter wäre es, hat er sich dabei gedacht, wenn statt der Sterne besiedelte Gebiete im Himmel zu sehen wären – so dass man zum Beispiel beleuchtete Straßen und Lichter großer Städte sehen könnte, die sich ständig ändern würden. Das Ziel des Projekts ist also eine Umgestaltung der Erde und des irdischen Lebens, um ein neues Bild des nächtlichen Himmels dadurch zu gewinnen. Es ist ein sehr schönes Projekt, das man zwar dokumentieren, aber wahrscheinlich nicht realisieren kann. Was wird eigentlich mittels dieses Projektes dokumentiert? Man dokumentiert in diesem Fall weniger einen anderen Raum, als vielmehr eine andere Zeit, eine andere Geschichte, die ein anderes Telos bekommen hat als unsere »reale«

Geschichte. Dieses Projekt dokumentiert nämlich das Leben und das Schicksal einer Menschheit, die sich entschlossen hat, das entsprechende Ziel zu realisieren, sich entschlossen hat, ihre Umwelt so und nicht anders zu designen. Hier wird nicht die Vergangenheit dokumentiert, nicht die Gegenwart, sondern allein eine mögliche Zukunft – und somit überhaupt eine andere Geschichte, eine andere Weltentwicklung, eine alternative menschliche Existenzform. So deutet dieses Projekt eine Erweiterung des Foucault'schen Begriffs der Heterotopie an. Ich würde sagen, dass es sich dabei um eine heterogene Zeit handelt. Wir haben es hier nicht nur mit Heterotopie, sondern mit Heterochronie zu tun.

Das heutige Museum ist also nicht nur heterotopisch, sondern auch heterochronisch, indem dieses Museum unterschiedliche Projekte und somit unterschiedliche Zukünfte archiviert und zeigt. Man kann doch immer noch entscheiden, dass er etwa das Projekt der Umgestaltung der Erde realisieren will – auch wenn man dafür 30.000 Jahren oder mehr brauchen wird. Wir haben also dank der Präsenz einer solchen Dokumentation im Museum die Möglichkeit, ein dokumentiertes Projekt als ein Projekt mit einem offenen Zeithorizont zu interpretieren. Das heißt: Das Projekt als ein solches zu verstehen, das in der Zukunft wieder aufgenommen, wieder aufgegriffen, vielleicht sogar realisiert werden kann. Unter dieser Perspektive gesehen erscheint das Museum nicht mehr als dieser berühmte Friedhof der Kunst, von dem die Avantgarde ständig gesprochen hat – ein heterotopischer Raum, in dem sich die tote Zeit akkumuliert, in dem nur die Kunstleichen zu finden sind. Ein solches Museum muss schon deswegen sterben, weil es den Tod verkörpert und das Leben bedroht und behindert. Vielmehr bietet uns das heutige Museum die Dokumentationen der Projekte an, die sich als Kunstereignisse präsentieren, von denen wir nicht genau wissen können, ob sie der Vergangenheit angehören, der Gegenwart

oder der Zukunft. Diese Art Dokumentation besitzt somit eine gewisse Atemporalität und verfügt zugleich über eine merkwürdige Fähigkeit, heterogene, heterochrone Zeiten zu generieren. Und so möchte ich meinen Vortrag mit dem Plädoyer für diese neue Art des Museums beenden. Das heißt, eines Museums, das nicht bloß das Archiv der Vergangenheit, sondern ebenfalls das Archiv der Zukunft darstellt – als Ort der Dokumentation der Ereignisse, die gerade weil sie dokumentiert sind, auch wiederholbar sein können. Wenn das Museum sich auf dieser Weise wandelt – und es ist in diesem Wandel begriffen – dann können wir in der Tat auf ein gutes, interessantes Leben des Museums nach seinem vorläufigen Tod hoffen.

Das Museum als Gedächtnis.

Fragen für ein RuhrMuseum

jenseits von Rostalgie

LUTZ NIETHAMMER

Zunächst möchte ich mich für den Kalauer in der Ankündigung dieses Vortrags »Rostalgie und kein Ende?« entschuldigen. Sie mögen das Wortspiel einem Ruhrgebietsadepten von 25 Jahren nachsehen, wenn er nach 10 Jahren aus dem Osten zurückkehrt, wo so viel von »Ostalgie« die Rede ist – meistens mit sehr kritischen Tönen, nämlich von Westlern. Ich sehe darin eigentlich kaum ein Problem, weil sie die Sehnsucht der *Ostalgie* auf persönliche Erinnerungen an unwiederbringlich verlorenene und doch wertvolle Lebensweisen und kaum auf die Wiederkehr der staatssozialistischen Diktatur ausdrückt. Ich finde, Nostalgie ist etwas Gutes und Wichtiges, sie nährt Widerstand gegen den Furor des Verschwindens in der Moderne; freilich hat sie als solche keine großen und schon gar keine politischen Perspektiven, aber sie ist eine vitale Energie. Was seit den 1980er Jahren

im Ruhrgebiet an Denkmalinstandsetzungen geschehen ist – nicht zuletzt auf Zollverein – könnte man vielleicht ironisch als eine Landschaft der *Rostalgie* bezeichnen, nämlich als Ausdruck eines vitalen Widerstand gegen den Furor des Verschwindens der Signaturen des Ruhrgebiets, seiner Wiedererkennbarkeit als größte und geschichtlich bedeutendste montanindustrielle Stadtregion Europas.

Die Frage ist aber, wie sieht die Zukunft zu einer solchen Leistung des Bewahrens aus? Sie haben Hermann Lübke in dieser Vorlesungsreihe gehört, und ich verwundere mich nicht, dass sein großes Stichwort »Kompensation« war. Er und andere Vordenker der konservativen Kulturpolitik der 1980er Jahre haben stets die Auffassung vertreten, je mehr die Moderne das Vertraute, Traditionelle und Spezifische vernichte, desto notwendiger würden die Geistes- und Kulturwissenschaften für Kompensationsleistungen werden, und im Grunde haben sie darin auch eine große Freiheit gesehen. Als wir damals das Kulturwissenschaftliche Institut in Essen gründeten, war die Kompensationstheorie sozusagen unser Feind. Es war das, woran wir uns abarbeiten wollten. Wir glaubten nicht, dass Kompensation genug sei, sondern wir wollten – wie eines unserer Teilprojekte damals hieß – die *indigenen Potentiale alter Industriereviere* aufspüren und anregen, sie stimulieren für eine kreative Zukunftsgewinnung. Ich denke, damals gab es einen romantischen Konservierungstrend quer durch die Region, der eine einzigartige Stadt oder Agglomerationslandschaft industrieller Denkmale und umgenutzter Relikte hervorgebracht hat, sozusagen ein der Geschichte des Reviers und seinem Agglomerationscharakter entsprechendes multipolares Verweissystem, einen Ballungsraum von Gedenkorten. Zollverein scheint mir in diesem Ballungsraum der industriellen Monumente als die Mitte, die ja auch eine hohe Auszeichnung erfahren hat, und ein vitales Zentrum geworden ist – worüber ich mich als einer der Mitinitiatoren sehr freue. In

gewisser Weise bezeichnet diese Mitte aber auch eine Lücke in diesem Ballungsraum der *lieux de mémoire*. Es gibt im Ruhrgebiet mittlerweile viele solche ehemaligen Industrieanlagen, die der Kultur dienen, also postindustrielle Kulturgehäuse. Und es gibt ein ganzes kooperatives und kompetitives Set von Spezialmuseen, nicht nur der Gemeinden, sondern insbesondere der Industrien, die für diesen Raum charakteristisch sind. Viele feiern den schwerindustriellen Heroismus der Vergangenheit und erläutern die Techniken, die dazu notwendig waren. Wenn ich von einer Lücke spreche, so meine ich, dass diese antiquarischen Museen von Technologien, die in diesem Raum nicht mehr die Zukunft bestimmen, wichtig sind. Niemand wird auf sie verzichten wollen. Aber gleichzeitig sagen sie wenig darüber aus, was diese Welt des Reviers im Innersten zusammenhält, was es vor allem in Zukunft zusammenhalten könnte. Daher ist eine der Thesen meines Vortrags, dass Gedächtnis wesentlich etwas mit Zukunft zu tun hat und nicht nur mit antiquarischer Erschließung und Erläuterung.

Es müsste also ein Entwurf da sein, in welche Zukunft wir hinein blicken sollen; auf welche Zukunft wir uns durch Erinnerung vorbereiten sollen. Dieser Ballungsraum umgenutzter und zum Teil musealer *lieux de mémoire* ist ein Gegenwartsraum, der erst richtig historisiert werden muss, nämlich auf das hin, was ihn zusammenhält und was ihn an lebendigem Mobiliar auszeichnet, was sich also weiter entwickeln kann. Er muss historisiert werden, um gesellschaftliche Dynamiken aus der Vergangenheit der Region anschaulich werden zu lassen, um die Dimension der Zeit in diesen Gedächtnisraum zurückzuholen: in die Vergangenheit, aber auch in die Zukunft.

Gedächtnis hat mit der Zukunft zu tun und Erinnerung mit der Vergangenheit. Das mag vielleicht für manche als eine eigenartige Begriffssprache erscheinen, weil in der derzeitigen allgemeinen Kulturschwemme über Gedächtnis und Erinnerung,

die hochgradig normativ aufgeladen ist, heute alle diese Impulse in eins gemischt werden. Was als kollektives Gedächtnis von Maurice Halbwachs in den 1920er Jahren ausgedacht worden ist und was davor bereits von Sigmund Freud über Erinnerungskultur entwickelt wurde und im strikten Gegensatz zueinander stand und entstanden ist, nämlich Halbwachs gegen Freud, wird heute alles ineinander gesetzt, als würde es sich nicht widersprechen und kaum noch unterscheiden. Ich möchte einen Versuch machen, diese Unterschiedlichkeit als Anregung für das künftige RuhrMuseum deutlich zu machen. Ich möchte nämlich versuchen, den Gedächtnis- und Erinnerungsbegriff auseinander zu ziehen und als zwei gesondert zu bearbeitende Dimensionen eines Museums vorzustellen. Ich möchte dabei weniger zu den Inhalten dieses Museums Stellung nehmen, denn mittlerweile bin ich seit mehr als einem Jahrzehnt dem Ruhrgebiet entrückt, und es gibt Menschen, die aktueller an diesem Problem arbeiten. Stattdessen möchte ich eine begriffliche Diatribe vorführen, von der ich hoffe, dass sie auch Anregungspotential für ein RuhrMuseum hat, wie es sich verstehen kann und wie es unterschiedliche Modi des Gedächtnisses und der Erinnerung miteinander verknüpfen könnte.

Ich werde in drei Schritten vorgehen: Zunächst will ich ganz kurz einige Stichworte aus der derzeitigen naturwissenschaftlichen Erforschung des Gedächtnisses in Erinnerung rufen. In einem zweiten Teil werde ich etwas über Gedächtnisweisen und Geschichte sagen. Und in einem dritten Teil werde ich das auf Museen allgemein und auf das Projekt RuhrMuseum im Besonderen anwenden.

Zunächst also zu neueren Erkenntnissen der Naturwissenschaften, genauer gesagt der *brain research*, die Gedächtnis und Erinnern im Paradigma »neuronaler Netze« begreift. Ich mache das in ganz wenigen, extrem groben Stichworten, die aber meines Erachtens wichtig sind, erstens, weil sie einleuchten und

zweitens, weil sie kulturwissenschaftlich anschlussfähig sind. Die wichtigste Erkenntnis der neueren *brain research* hinsichtlich des individuellen Gedächtnisses ist, dass es kein solches Organ gibt. Das Gedächtnis hat im Gegensatz zu aller früheren Vorstellung nicht irgendwo im Gehirn seinen Sitz. Es ist auch kein »Speicher«, wie die letzte Metaphernrunde in der langen Geschichte der Gedächtnisvorstellungen das Gedächtnis in Anlehnung an die Computerwissenschaft gefasst hatte, sondern das Gedächtnis wird als Interaktionsgeschehen unterschiedlicher Sinnes- und Überlieferungsorgane aufgefasst, die neuerdings durch bildgebende Medien unterschieden werden können. Dabei wird die Sinnlichkeit dieser Organe und der enge Bezug zwischen Wahrnehmung und Gedächtnis besonders unterstrichen. Im Modell »neuronaler Netze« soll zunächst das Interaktionsgeschehen innerhalb eines Naturwesens – hochgerechnet der Mensch, tatsächlich sind es meistens Mäuse – durchleuchtet werden.

Klammer auf: Lassen sie mich hier als einen kleinen Exkurs eine Überlegung einschieben, warum uns solche Einsichten angehen und worin ihre Chance liegt. Meines Erachtens ist dieses neurobiologische Modell neuronaler Netze kulturwissenschaftlich anschlussfähig, weil dieses Interaktionsgeschehen überhaupt – und in der menschlichen Kultur auf eine besonders komplexe Weise – über das Individuum hinausreicht. Die große Schwäche der derzeitigen Biowissenschaften ist, dass sie im Grunde kaum kulturwissenschaftliche Partner und Kontrolle finden, und es trotzdem wagen, etwa ihre Befunde hoher erbbedingter Veranlagung von den Mäusen hochzurechnen zu weltanschaulichen Bekenntnissen, wie z.B. dass es keinen freien Willen gebe und andere überflüssige Aussagen, die die empirischen Befunde überschätzen. Sie findet unter anderem deshalb solche Partner nicht, weil die Kulturwissenschaftler noch immer Horror gegenüber naturwissenschaftlichen Interventionen in den Gedächtnis-

raum empfinden und sozusagen laut oder leise Faschismus schreien, wenn sie an die physiologische Gebundenheit der Erinnerungs- und Denkgorgane und die hohe Anlagebedingtheit des Menschen erinnert werden, wie das von der Neurobiologie regelmäßig und lautstark geschieht. Ich glaube aber, dass es sehr wichtig wäre, wenn wir dieses Interaktionsgeschehen in den Individuen und über die Individuen hinaus in und mit Kultur und Gesellschaft gemeinsam thematisieren würden, weil dabei die objektivierte Außenwelt der Kultur und der sozialen Beziehungen neu thematisiert werden könnte und nicht so, wie dies bislang in den Kulturwissenschaften weithin geschieht, nämlich unter Weglassung der Individuen. Ein Großteil unserer Kulturwissenschaften ist zur Zeit lediglich eine schicke Weiterdrehung der Geisteswissenschaften, die allein von der Objektwelt handeln, nicht aber von der Auseinandersetzung der Individuen mit dieser kulturellen Objektwelt. In diese Lücke zwischen Natur- und Kulturwissenschaften hatten sich vor über hundert Jahren schon einmal kurzschlüssige ideologische Übertragungen im Stile des Sozialdarwinismus und der Rassentheorien eingenistet, mit schrecklichen politischen Folgen. Meines Erachtens ist das Desiderat eines Diskurses zwischen Natur- und Kulturwissenschaften deshalb so wichtig und durch anschlussfähige Modelle in der jetzigen Gedächtnisforschung auch möglich, mithin eine Chance für beide Seiten, die Beschränkung der Kulturwissenschaften gegenüber dem Individuum und die Beschränkung der Naturwissenschaften gegenüber der Kultur zu öffnen. Klammer zu.

Eine zweite wichtige Einsicht der Naturwissenschaften in diesem Feld besagt, dass das, was man trotzdem zusammenfassend Gedächtnis nennt, größtenteils habituell wirkt und unbewusst, nie zu Bewusstsein gekommen oder vergessen, aber nicht abwesend ist. Der größte und für den Lebensvollzug grundlegende Teil des menschlichen Gedächtnisses, das wir im All-

tagsverstand meist mit unseren bewussten Erinnerungen und mit unseren Vergesslichkeiten von etwas, was wir schon mal wussten, identifizieren, lehrt uns die *brain research*, ist nie in unser Bewusstsein gedrungen, etwa unsere Herzschläge oder unsere Art zu gehen. Grundlegende Elemente des Gedächtnisses steuern Routinen, die zum größten Teil habituell und unbewusst sind. Nur: dieser Teil wird als die Grunddimension des so genannten Erfahrungsgedächtnisses interpretiert. Das unbewusste Gedächtnis ist lebensnotwendig, und es steuert alle Routinen des Lebens aus ererbten Anlagen und gelernter Erfahrung. Strittig ist, wie viel davon schon ererbt ist.

Ein dritter Punkt und eine der einprägsamsten Aussagen der derzeitigen *brain research* betont, dass der erinnerungsstärkste Teil des bewussten Gedächtnisses – der also unserem Alltagssprachgebrauch näher ist – nicht zuerst etwas mit eingepprägten Zahlen oder auswendig gelernten Gedichten zu tun hat, sondern im Kern mit Gefühlen assoziiert ist. Die wichtigsten Erinnerungsteile und Erinnerungsmöglichkeiten auch des Gedächtnisses sind emotional gesteuert und mit der Sinnlichkeit des Wahrnehmungsapparats verknüpft. Dabei stehen Bilder und Szenen, stehende, laufende und vor allem erschreckende und gefühlsmäßig eindringliche Bilder sowie Gerüche und Töne im Vordergrund und zwar viel stärker als zum Beispiel Texte. Sie können im Falle existentiell traumatischer oder gesellschaftlich tabuisierter Erfahrungen zwar verdrängt, aber letztlich nicht vergessen werden. Im Langzeitgedächtnis des Menschen werden vor allem jene Dinge in bildhafter oder szenischer Gestalt bewahrt, die begrifflich in der Erfahrung nicht vorbereitet waren und eine starke emotionale Resonanz auslösten, also entweder sehr erfreulich oder außerordentlich schockierend und jedenfalls völlig unerwartet waren. Diese Beobachtung konnten wir auch in den lebensgeschichtlichen Interviews der *Oral History* machen. In der Erinnerung des Menschen werden ständig kleine Erzähleinhei-

ten gebildet, die Szenen mit gefühlsmäßig hoch aufgeladenen Neuigkeitserfahrungen wiedergeben, die freilich häufig, aber nicht immer in der Sprache von heute geschildert werden. Solche Szenen – die Forschung nennt sie »Episoden« oder der Form nach »Anekdoten« – bleiben deshalb in ihrer sinnlichen Gestalt im »episodischen Gedächtnis« bewahrt, weil ihr Ereignis einst im Wahrnehmungsapparat begrifflich nicht vorbereitet und mit starken Gefühlen verbunden war. Wenn eine Szene verarbeitet, eingeordnet und begrifflich benannt werden kann, dann verschwindet ihre Erinnerbarkeit, wenn sie sich wiederholt. Ich erläutere das gewöhnlich mit dem Beispiel, dass sich fast jeder Mensch an seinen ersten wirklich erotischen Kuss erinnern kann, aber an die tausend weiteren Küsse, die er in seinem Leben ausgetauscht hat, nicht. Es sind emotional stark aufgeladene Neuigkeitserfahrungen, die diese bildhafte szenische Gestalt bewahren, während ihre Wiederholungen sozusagen begrifflich konsumiert werden und damit vergessen werden können.

Eine vierte Erkenntnis der naturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung: Der schwächste Teil des bewussten Gedächtnisses ist jenes Arbeitsgedächtnis, das sich mit Texten und Zahlen, Begriffen und Systemen und überhaupt mit kognitiven Inhalten beschäftigt und emotional relativ neutral ist. Seine Inhalte prägen sich nur im Ausnahmefall von selbst ein und brauchen – das ist eine uralte Weisheit – ständige Wiederholung, um im Gedächtnis reproduzierbar zu werden. Sie merken, alle diese Brücken zwischen der neueren natur- und kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung, die ich bisher genannt habe, sind Kennern der Geschichte der europäischen Gedächtniskultur nicht nur nicht fremd, sondern sie kommen ihnen wie uralte Ladenhüter vor. In meiner freilich extrem verkürzenden Zusammenfassung habe ich – so glaube ich zumindest – nichts wirklich Wesentliches ausgelassen. Neue Grundeinsichten über das Arbeitsgedächtnis spiegeln und bestätigen im Grunde uralte

Einsichten der *Mnemotechnik* der europäischen Kultur, die darauf aus war, das Arbeitsgedächtnis des Menschen zu verbessern. Ihr zufolge sollte das, was er sich merken wollte oder sollte, durch Gefühle und Bilder in einer räumlichen Folge assoziiert werden. Die Mnemotechnik lehrte schon als Teil der römischen Rhetorik (klassisch ausgeführt bei Cicero und bis in die frühe Neuzeit weiter entwickelt), dass jemand, der etwas auswendig lernen will – also z.B. ein Redner, der so erscheinen möchte, als hätte er sich nicht vorbereitet und würde völlig aus dem Impuls sprechen – seinen Text vorher dergestalt auswendig lernen sollte, dass er jeden Abschnitt mit einem Keyword versieht und dieses mit einem Bild verbindet und zwar mit einem möglichst schrecklichen bzw. emotional stimulierenden Bild. Diese Bilder sollte man dann in die Abfolge von Räumen eines imaginären Palastes aufhängen, durch die man im Geiste hindurch gehen kann. Die Abfolge der Rede wird durch das Hindurchgehen des Redners durch diese Räume gegliedert, indem man jeweils von dem Bild eines Raumes sein Keyword wieder bekommt, das man dann entfalten kann. Mit anderen Worten: Die Rede wird thematisch gegliedert, die Themen werden ikonisch emotionalisiert, ihre zeitliche Abfolge wird verräumlicht und erst auf diesen Umwegen bewährt sich das Gedächtnis als Stichwortgeber. Diese Regeln des Auswendiglernens sind den anderen, die auf stupide Wiederholung setzen, überlegen und werden durch die *brain research* bestätigt. Das Gedächtnis ist demnach ein Assoziationsapparat, der durch Gefühle gesteuert wird, besonders gegenüber Bildern empfindlich ist und nicht in einer zeitlichen Tiefendimension operiert, sondern in einer räumlichen Gegenwart.

Demgegenüber ist Erinnern ein Rekonstruieren, das von räumlich verfügbaren oder rituell wiederholten kulturellen Objektivationen oder Medien angeregt werden kann. Es reproduziert diese aber nicht einfach, wie viele Kulturwissenschaftler zu unterstellen scheinen, sondern diese Erinnerung muss mit der

Eigenerinnerung in Beziehung gesetzt werden, um überhaupt Bedeutung zu erlangen. Man muss dabei vielleicht auch anmerken, dass Erinnern ein unsicherer Terminus ist. Im Gegensatz dazu gibt es für das Gedächtnis relativ unstrittige Termini in den europäischen Sprachen. Die meisten leiten sich vom lateinischen *Memoria* ab, z.B. *mémoire*, *memory* und haben etwas mit Zeugnissen, mit Überliefertem und seiner Vergegenwärtigung zu tun; das Deutsche verflechtet sogar das Denken überhaupt mit dem Gedächtnis. Bei uns scheint der Terminus ›erinnern‹ zu suggerieren, dass etwas von außen hereingeholt, angeeignet wird. Im englischen ›to remember‹ werden Teile wieder zusammengesetzt, die offenbar auseinander gefallen waren. Im französischen ›souvenir‹ kommt etwas Abgesunkenes von unten. Das sind drei unterschiedliche Termini, die gemeinsam haben, dass das Erinnerte in gewisser Weise schon da ist und dass es aktualisiert und angeeignet wird, aber nicht zur freien Verfügung steht, vielleicht sogar eine Eigendynamik hat. Ein Zusammensetzen und Rekonstruieren ist notwendig. Wenn ich also sage, dass kulturelle Objektivationen erinnert werden, dann müssen sie mit den Eigenerinnerungen der jeweiligen Person in Beziehung gesetzt werden. Dadurch ist das Erinnern – im Gegensatz zum durchherrschten kollektiven Charakter des Kulturgedächtnisses – ein durchaus pluraler Vorgang, sogar anhand derselben Vorgehen.

Museologisch gesprochen bedeutet das: Aus dem ›Kino‹ eines Museums, dessen Drehbuch sie an den Wänden abgelaufen haben, kommen die Betrachter mit ganz unterschiedlichen ›Erinnerungen‹ – aufgenommenen, zusammengefügt, angeeigneten Informationen und Impulsen – heraus, insofern diese sich nämlich ihren bereits mitgebrachten Wahrnehmungsmustern fügen und mit ihren Eigenerinnerungen korrespondieren. Dabei bestehen nicht nur individuelle Toleranzen, die man sozusagen

dulden muss, sondern ich würde dafür plädieren, dass man in dieser konstitutiven Pluralität von Wahrnehmung und Erinnerung gerade eine Chance der Aktivierung und Kreativität sehen sollte.

Ich komme zu meinem zweiten Punkt, Gedächtnisweisen und Geschichte: Trotz all der jüngsten kulturwissenschaftlichen und biologischen Fortschritte zur Theorie des menschlichen Gedächtnisses verfügen wir bislang nicht über ein wirkliches Verständnis seiner Wirkungsweisen, nämlich wenn es als individuelles und kulturelles gedacht wird, seiner Interaktion von Kultur und Natur und des Individuellen und Kollektiven dabei. Gedächtnis ist weithin eine Metapher, und vielleicht wird es dies noch mehr, seitdem wir wissen, dass es kein Organ dafür gibt. Aber eines ist klar: Sowohl das individuelle als auch das kollektive Gedächtnis sind eine grundlegende menschliche Eigenschaft, die man quer durch alle Kulturen, zu allen Zeiten und überall beobachten kann. Geschichte ist das nicht. Sie ist vielmehr eine relativ neue Erwerbung im Prozess der europäischen Zivilisation, etwa 200-300 Jahre alt, jedenfalls wenn man unter Geschichte ein Forschungsgebiet versteht, das mit der Untersuchung der Vergangenheit auf der Suche nach einer vergangenen Wirklichkeit – also nicht nur nach Konstruktionen über die und Traditionen aus der Vergangenheit – zu tun hat. Man muss hinzufügen, dass diese vergangene Wirklichkeit natürlich als solche vergangen ist, das liegt in der Natur der Sache. Die Wirklichkeit kann nicht zur Gänze aufgefunden werden, sondern setzt sich immer nur aus Spuren und fragmentarischen Überlieferungen zusammen, sie kann nur ansatzweise ›remembered‹ werden und ist auf hinzugedachte Ergänzungen und Zusammenhänge angewiesen, die sie erst sinnhaft machen. Mit dem Denken über dieses ›remembering‹ hängen säkulare Prozesse und Entwicklungen zusammen, die der Geschichtswissenschaft ursprünglich ihre Sinnhorizonte einmal hinzufügten. Auf der anderen Seite waren

alle anderen Weisen der Übermittlung von Wissen über die Vergangenheit, die gewöhnlich mit undebattierbaren Wahrheiten und stimulierten Gefühlen der Zugehörigkeit verbunden sind, ein zentraler Gegenstand des Kulturgedächtnisses. Sie sind es noch heute: Von den ersten Storytellers und den Chroniken, über entwickelte Formen, Legenden und Traditionen, die bewahrt und in ihrer Geltung verlängert werden sollen bis in die Welt der Gegenwart mit ihren ausgehandelten Schulcurricularen und ihrer politischen Propaganda, ihrer selektiven Bewahrung kulturellen Erbes und ihrer Konstruktion von Gedenkstätten, ihren Bildwelten genau konstruierter oder irgendwelcher sonstiger Identitäten und ihren neu erfundenen Traditionen, einem Großteil ihrer Medien, ihrer Museologie, ihrer Warenwerbung und ihrer Öffentlichkeitsarbeit. Im kulturellen Gedächtnis gibt es keine Kriterien, ob eine *Message* gut oder schlecht, richtig oder falsch ist. Seine Leistungen bemessen sich nur danach, ob sich die *Message* überliefert und geglaubt wird, ohne weitere argumentative oder sonstige Prüfung. Die Magie von Traditionen und jüngeren konstruierten Versionen des kollektiven Gedächtnisses ist in der virtuellen Wahrheit zu finden, in der Wirksamkeit der Formen ihrer Übermittlung und in den Gefühlsbindungen, die sie hervorrufen kann.

Neu an der historischen Forschung war, dass Historiker der beginnenden Moderne versuchten, aus den Traditionen herauszutreten und ihre Wahrheiten in Frage zu stellen. Sie verweigerten sich der Aufgabe der Chronisten, sie einfach für die jüngste Vergangenheit zu verlängern oder im Stile der *historia magistra vitae* Teile des traditionellen Wissens über die Vergangenheit als handlungsanleitende Beispiele für die Gegenwart auszuwählen und neu zu erzählen. Im Gegenteil: sie wandten sich von diesen auf Gegenwart und Zukunft gerichteten Aufgaben ab und der Vergangenheit zu. Sie suchten nach Quellen für eine belegbare Geschichte über die vergangene Wirklichkeit, welche die Tradi-

tionen einer kritischen Bewertung zu unterziehen erlaubte. Sie unterhöhlten die Akzeptanz der Tradition in ihrer jeweiligen Gegenwart, indem sie die Gültigkeit ihrer Wahrheiten in früheren Zeiten verorteten und damit relativierten. Schließlich setzten sie ihre präzisierten Rekonstruktionen der Vergangenheit in begriffliche Konstruktionen von Fortschritt, Entwicklung und Prozess um. Solche historische Forschung hat es nicht mit der Übermittlung undebattierbarer Wahrheiten zu tun wie das Gedächtnis, sondern sie bemüht sich um eine genaue Kenntnis der Vergangenheit, die unser einziges Feld von Erfahrung und zugleich weitgehend vergangen ist, bis auf wenige fragmentarische Quellen, die sich erhalten haben oder ausgegraben werden könnten. Historische Forschung ist deshalb ein Erinnerungsprozess, der sich einer unerreichbaren Vergangenheit annähert, die nur wenige Spuren hinterlassen hat und deshalb einen immer debattierbaren Versuch darstellt, aus ihren Überlieferungsresten Vorstellungen zu rekonstruieren.

Dies ist überwiegend wohl bekannt, und ich wiederhole es hier nur, weil inmitten der ansteigenden Gedächtniskonjunktur in den Kulturwissenschaften der letzten ein, zwei Jahrzehnte eine spezielle Dichotomie zwischen Gedächtnis und Geschichte etabliert worden ist, die ich für die Moderne unpassend finde und die vielleicht sogar irreführend ist. In dieser Dichotomie, die man in unzähligen zeitgenössischen Werken finden kann, wird das Gedächtnis assoziiert mit Raum, Bildern, Gefühlen, Ritual, assoziativer Interaktion, mit Werten und traditionellen Gesellschaften, was ja nur ein zusammenfassendes Etikett für alles das ist, was nicht modern ist oder wie Peter Laslett es einmal genannt hat, »the world we have lost«. Geschichte wird demgegenüber assoziiert, ganz spiegelbildlich mit Zeit, Texten, Rationalität, Konstruktion, Individualismus, Relativismus und Modernität – also ein Etikett für soziale und kulturelle Prozesse, die im 18. Jahrhundert begannen, aber erst im 20. Jahrhundert wirklich

angekommen sind und beherrschend wurden. Ich habe kein Problem mit den anfänglichen Gliedern dieser Assoziationsketten, die ich ihnen gerade vorgetragen habe – um es noch mal deutlich zu machen, weil sie für mich zentral sind: Raum, Bilder, Gefühle, Rituale, Assoziation, Interaktion, Werte auf der Gedächtnis-Seite und Zeit, Texte, Rationalität, Konstruktion, Individualismus und Relativismus auf der historischen Seite. Im Gegenteil: Mir erscheinen diese Entgegensetzungen wesentlich und instruktiv. Ich finde es jedoch ziemlich verwirrend, dass die beiden Assoziationsketten auf derselben Ebene quasi wie durch sozialen Wandel austauschbare Dimensionen angesiedelt werden und nur für unterschiedliche Zeiträume Geltung haben sollen.

Gedächtnis ist ein viel weiterer und allgemeinerer Begriff als Geschichte und enthält Vorstellungen über eine weit größere Variationsbreite individueller und kultureller Praktiken. Die moderne Historie und ihr Rahmen geschichtsphilosophischer Sinnkonstruktionen hat damit keineswegs aufgeräumt. Vielmehr ist sie eine spezifisch moderne Praktik innerhalb des kulturellen Kampfes um die Vergangenheit und mit den unterschiedlichsten Dimensionen des Gedächtnisses: alte und neue Traditionen, Symbole, Bilder, *lieux de mémoire*, Erinnerungen und Gefühle, die in der modernen Gesellschaft sowohl strategisch als auch unwillkürlich jeden Tag produziert und reproduziert werden, wenn auch vielleicht nicht in so aparten und uns erstaunenden Ritualen wie diejenigen, die uns ferne liegen, sondern die in unser unbewusstes Gedächtnis eingehen und uns kollektiv strukturieren. Darüber hinaus ist bei genauer Betrachtung jede historische Praxis keineswegs frei von den emotionalen, imaginativen, assoziativen und interaktionistischen Wirkungsbedingungen des Gedächtnisses, seien sie nun tief in die mehr oder minder bewussten Motivationen der Historiker eingeschrieben oder in die Ausbildung ihrer institutionellen oder intellektuellen Arbeitsbedingungen und Bezugshorizonte oder in die kulturelle Forma-

tion der Öffentlichkeiten, mit denen sie verbunden sind und auf die sie sich beziehen. Ihre Vorstellungswelten und ihre Rhetorik sind narrativen Stilen und konzeptionellen Paradigmen aus dem Archiv des kulturellen Gedächtnisses geschuldet. Ihre Erkenntnisse werden oft benutzt, missbraucht oder sogar willentlich produziert als Material und Medium, um das zu generieren und zu untermauern, was man einst Tradition nannte, also Werte und Zugehörigkeitsgefühle zu spezifischen Kollektivitäten, kurz die kulturelle Formierung kollektiver Besonderheiten, die heute von vielen unsinnigerweise als »Identitäten« bezeichnet werden. Unsinnig deshalb, weil eben gerade das Wort ›Identität‹ die Lebendigkeit der Auseinandersetzung mit den Vorgaben nicht aufnimmt. All das ist viel eher der Wirkungsbereich des Gedächtnisses als der Zuständigkeitsbereich des forschenden Verstehens der Historie.

Schließlich beginnen wir heute darüber hinaus zu verstehen, dass Gedächtnis nicht einfach die Gesamtheit der kulturellen Praktiken traditionaler Gesellschaften bezeichnet, sondern dass seine Auffassungen eine eigene Geschichte zu bilden beginnen, eine *history of memory* oder Gedächtnisgeschichte, in der die Formen und Inhalte von Kulturgedächtnissen historisiert werden. Die jüngere Forschung hat unser Wissen über die Wurzeln und die beherrschenden Konzepte des europäischen Gedächtnisses und seiner Techniken der Erinnerung seit der Antike außerordentlich bereichert – übrigens auch in getrennten Diskursgeschichten des kulturellen Gedächtnisses und der naturwissenschaftlichen Erforschung des Gedächtnisses, die offenbar voneinander keine Kenntnis nehmen. Liest man sie jedoch parallel, erkennt man aber, dass sie sich auch parallel entwickelt haben und durch eine gemeinsame Abfolge von Metaphern verbunden sind. Zusammengefasst haben diese Forschungen gezeigt, dass im Abendland ein Verständnis sowohl des individuellen als auch des kollektiven Gedächtnisses als »Memoria« vorherrschend war

und dass dieses auf die Zukunft gerichtet ist. Die grundlegende Frage an die Gedächtnisleistungen im Abendland hieß nicht, wie etwas früher eigentlich gewesen sei, sondern wie man etwas für die nächste Gelegenheit im Gedächtnis bewahren und durch die Institutionalisierung von Symbolen und Ritualen, durch räumliche Vergegenwärtigungen und Wiederholungen in künftigen Zeiten erinnerbar machen könnte, wie Wahrheiten und Werte der Vergangenheit in die Zukunft vermittelt und in ihr zur Geltung gebracht werden könnten. Die Mehrheit der Konzeptionen des Gedächtnisses und seiner kulturellen Praktiken war mit der Pragmatik solcher Wie-Fragen des intertemporalen Transfers in die Zukunft beschäftigt. Entfernt von diesem *mainstream* hat es einen Ausnahmestrang gegeben, der in der Antike mit Platon begann und den man im Abendland als Minderheitsdiskurs um eine anamnetische Erinnerungskultur bezeichnen könnte. Diese idealistische Linie wird zur Zeit in den Kulturwissenschaften weitgehend ausgespart. Sie beinhaltet die Vorstellung, dass alle Einprägungen in das Gedächtnis wie in Wachstäfelchen geschehe und dass einige dieser Wachstäfelchen bereits vorgeburtlich geprägt seien und die Maßstab setzenden Ideen des Wahren, Schönen und Guten enthielten. Die Anamnesis sei nach rückwärts gewandt, nicht nach vorwärts, nicht eine Veranstaltung der Stiftung und des Merkens, sondern eine Erinnerung des Wahren. Diese Vorstellung hat in der Romantik eine wichtige Gegenbewegung gegen den damaligen ersten Furor des Verschwindens der Traditionen der alteuropäischen Kultur erzeugt. Die Romantiker wollten eine Rückwärtsbewegung des Wiederauffindens und Bewahrens einleiten – übrigens mit hohen und tiefen Gefühlen besetzt, und auch das spricht für die Merkmale einer Erinnerungskultur. In der Anamnesis wird der Blick zurück gelenkt, und es findet eine Wiedererkennung statt. Diese romantische Gegenbewegung ist später oft als irrationaler kulturkritischer Antimodernismus denunziert worden, obwohl doch ihre

Verlustangst und Wurzelsuche durch und durch moderne und kulturbereichernde Erscheinungen sind.

Der Wendepunkt dieser Geschichte eines erinnernden Gedächtnisses liegt jedoch nicht in der intellektuellen Morgendämmerung der Moderne, in der Achsenzeit des späteren 18. Jahrhunderts, sondern in ihrer Hochzeit um und nach der Wende zum 20. Jahrhundert. Damals setzten Autoren, die von einer Vorahnung seiner destruktiven Potentiale beunruhigt waren, wie Henri Bergson, Sigmund Freud, Marcel Proust, Richard Semon, Aby Warburg oder Walter Benjamin ein anderes Gedächtnisverständnis als in der Memoria-Tradition durch. Sie schlugen ganz andere Techniken und Bedeutungen von Erinnerung vor. Sie alle waren assimilierte Juden, die eine religiöse jüdische Erziehung erhalten hatten und in denen Erinnerungen an die jüdische Erinnerungskultur, die auf einem verheißenden und verpflichtenden Rückblick (zum Bundesschluss zwischen Gott und seinem Volk Israel) gründet, nachwirkten. Jeder versuchte auf seinem eigenen Weg eine dialektische Synthese von Aufklärung und Romantik. Ihr Verständnis von Erinnerung bezog sich nicht auf einen früheren Willen, der nicht vergessen werden wollte, oder auf die Fähigkeit, einen wirksamen Weg zu finden, sich etwas zu merken und künftig erinnert zu werden. Vielmehr bezog es sich auf etwas Vergessenes, das gleichwohl auf latent bedeutsame oder unwillkürliche Weise weiterwirkte. Sie spürten im Gedächtnis, genauer gesagt in seinen verborgenen, verdrängten und vorbewussten Schichten, eine schlummernde Ressource der Versöhnung und Befreiung auf und schlugen neue, wesentlich emotionalere Wege der Erinnerung in die jeweils eigene Geschichte vor, nämlich intuitive, meditative, interaktionelle und assoziative Wege in diese Erinnerung des je eigenen. Sie verweigten sich damit der Zukunftsorientierung der etablierten Traditionen und verfolgten Spuren, auf denen man sich bei diesen Entdeckungsreisen rückwärts bewegte, »ins Innere Afrikas«, wie

Freud es formulierte, oder wie Benjamin es ausdrückte: »Der Ursprung ist das Ziel«, bestehend aus fragmentarischen Beobachtungen, Gefühlen und Intuitionen für das Unintegrierte, etablierten Traditionen und Konventionen des Selbst, sei es nun individuell oder kollektiv.

Diese Innovationen, die während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Gegenbewegung innerhalb der westlichen Kultur so außerordentlich einflussreich geworden sind – man denke nur an die Psychoanalyse –, sind in mancher Hinsicht mit der Wende der aufkommenden modernen Historie gegen das traditionelle Gedächtnis vergleichbar. Man könnte sie sogar als eine zweite, intimere Stufe des Historismus betrachten. Dieses Mal ergriff er auf wirksamere Weise auch das Individuum und die kollektiven Gefühle und Wünsche, die von den herrschenden Annahmen über Entwicklung und Fortschritt und vom geschichtlichen Denken der Moderne – mittlerweile selbst hegemoniale Traditionen – überdeckt und verdrängt worden waren. Der Rekonstruktionsprozess der Erinnerung beinhaltete deshalb nun auch die Dekonstruktion und Infragestellung der mächtigen neuen Traditionen der Moderne wie den zivilisatorischen Fortschritt, die kollektive Identität von Nationen oder die Annahme eines autonomen Ego, die mittlerweile alle im Gedächtnis der Moderne wohl verankert waren und (nicht anders als einst das Gottesgnadentum der Monarchie oder die Geburtsrechte der Aristokratie) als selbstverständliche undebattierte Wahrheiten angenommen wurden.

Auf der anderen Seite wurden seit dem frühen 20. Jahrhundert auch die traditionell zukunftsorientierten Funktionen des Gedächtnisses modernisiert und theoretisiert, z.B. seine Dimension des individuellen Lernens, die später vom Behaviorismus rationalisiert und instrumentalisiert wurde – durchaus in der Tradition der Mnemotechnik. Das gilt auch für seine Dimension der kulturellen Stabilisierung und Reproduktion. Maurice Halb-

wachs mag in seiner scharfen Wendung gegen Bergsons und Freuds Erinnerungsvorstellungen seinen Punkt ein wenig überzogen haben, wenn er behauptete, dass es im individuellen Gedächtnis rein gar nichts von Belang für »Erinnerung im eigentlichen Sinne« gäbe und vielmehr alle Erinnerung nichts als Rekonstruktionen aus gegenwärtigen sozialen Kontexten sei. In der Diagnose kollektiver und kultureller Gedächtnisse war seine Argumentation aber sehr viel treffender, wenn er diese als soziale Konstruktionen entlarvte und z.B. die Vereinnahmung heiliger Orte und öffentlicher Räume als etwas darstellte, das gegenüber alternativen Erinnerungen oder historischen Argumenten im Wesentlichen immun ist. Merkwürdig ist jedoch seine heutige Verwendung: Während dieser unbeugsame Aufklärer seine Kritik an der irrationalen Manipulierbarkeit und Vermachtetheit des kollektiven Gedächtnisses in seiner letzten Schrift »La Topographie légendaire des évangiles en terre sainte« (1941) verdeckt gegen den kulturellen Totalitarismus von Hitler und Stalin zu wenden versuchte, berufen sich heute viele auf ihn, wenn sie ein halbes Jahrhundert später beklagen, dass in der Moderne das kollektive Gedächtnis verloren gehe und fühlen sich frei, diese Lücke mit sozialen Konstrukten über die Vergangenheit in symbolischen Formen zu füllen, jedenfalls wenn sie die Fähigkeit zu solchen ästhetischen Symbolisierungen und die Macht zu ihrer Etablierung haben.

Deshalb haben wir es mit zwei Gedächtnisweisen in der gegenwärtigen Welt zu tun: Eine, die undebattierbare Wahrheiten und Zugehörigkeitsgefühle in die Zukunft vermittelt und sich auf Macht, sozialer Akzeptanz und symbolischen Formen gründet, und eine, die in die entgegengesetzte Richtung forscht und an das erinnert, was aus dem Bewusstsein und den etablierten Traditionen verbannt worden ist und danach fragt, warum dies geschah. Die Letztere ist ein viel schwächerer und empfindlicherer Ansatz, der genauer Beobachtungen und prekärer Intuitionen

beim Spurenlesen und bei der Entzifferung diffuser Sehnsüchte bedarf. Diese schwache Erinnerung kann jedoch eine Dynamik zur Dekonstruktion der mächtigen und imaginativen Schichten des Gedächtnisses, die jederzeit und überall reproduziert werden, auslösen. Dekonstruktion meint nicht Destruktion, das wäre eine kindliche Allmachtsphantasie. Sie bedeutet aber einen wichtigen qualitativen Schritt. Sie kann den sozialen Konstruktionen des Gedächtnisses ihre Magie nehmen und damit ihre Selbstverständlichkeit. Die Konstruktionen selber und ihre Verbreitung werden indessen bleiben, aber die Herausforderung forschender Erinnerung kann sie in etwas transformieren, das sie debattierbar macht und für wirklichkeitsnähere Konstruktionen und originellere und kreativere Selbstentwürfe öffnet.

Mit historischen Praktiken ist es ähnlich. Einst begann die Geschichtsforschung damit, dass sie sich als eine Erinnerungsinitiative gegen die Traditionen des Gedächtnisses, seien sie religiös, dynastisch oder anderer Herkunft, wandte. Aber entweder konnte sie diese Traditionen nur in kleinen Schritten modifizieren, oder sie musste gewaltige intellektuelle Konstruktionen über Entwicklung, Fortschritt, kollektive Identitäten usw., die weit über ihre empirische Befunde hinausreichten, errichten oder zu beglaubigen versuchen, um ihren kleinen abweichenden Detailbefunden eine Bedeutung jenseits der bloßen Traditionskritik zu geben und sie in kohärente, aber nicht für Kritik wirklich offene Wahrheiten einzubauen und sie der Nachwelt zu überliefern.

Diese Nachwelt aber sind zunächst einmal wir. Die Erweiterung der historischen Forschung um neue Wellen der Entzifferung in Mikrokulturen und sogar in den Ebenen des individuellen Gedächtnisses kann die Magie übermächtiger Annahmen und Konstruktionen zur Geschichte in den Gegenwartskulturen ihrer Selbstverständlichkeit berauben oder sie wenigstens irritieren. Sie kann sie eher in den Status von Entwürfen herunter-

holen, die verfügbares Wissen organisieren und synthetisieren, darin auch ihr gutes Recht haben, und dadurch jederzeit debattierbar und vielleicht sogar veränderbar werden. Die machtvollen Imaginationen des Gedächtnisses werden dann immer noch da sein, heute wohl meistens auf dem Fernsehschirm. Aber der Glaube an sie wird selektiver werden, und die Inhalte des Gedächtnisses können bis zu einem gewissen Grade zurechtgerückt werden.

Ich komme zu meinem dritten Punkt: Es soll dabei um Gedächtnis und Erinnerung im historischen Museum gehen und am Schluss werden einige Fragen und Anregungen für das künftige RuhrMuseum formuliert werden. Nachdem ich versucht habe, die Dynamiken von Gedächtnis und Erinnerung, ihre Dialektik und ihre Parallelität mit Dimensionen von Geschichte und ihrer Erforschung aufzuzeigen, denke ich, müsste man nun zur Beziehung zwischen Gedächtnis und Museum zwei Haupt- und eine Reihe von Unterfragen formulieren: Gedächtnis wofür? Gibt es einen Zukunftsentwurf eines Kulturgedächtnisses, das museumswürdig ist? Wenn ich die Warnungen davor gleich mit einbeziehen darf, sollte ich hinzusetzen: Kann eine solche geschichtliche Perspektive in einer nichtnarrativen Form gefasst werden? Narrative Formen haben ja immer ihren Witz am Ende, d.h. es sind Geschichten über etwas, was zu Ende oder reine Phantasie ist. Gibt es eine Gedächtnisbotschaft für die Zukunft eines Museums, die ohne Gestaltschließung auskommt? Die zweite Frage betrifft die Erinnerung: Erinnerung woran? Ich habe versucht, die Erinnerung als eine sehr jeweilige zu beschreiben, soweit sie eine Erinnerung in die Vergangenheit ist. Erinnerung produziert keine Kohärenzen. Wie könnte also ein Museum Erinnerungsimpulse geben, um nicht zu sagen Erinnerungsarbeit anleiten, ohne in phantastische Beliebigkeit zu zerfallen? Einige von Ihnen haben vielleicht vor einem Jahrzehnt die Ausstellung ›Le Musée Sentimental de Prusse‹ in Berlin gese-

hen, in der leicht variierende Mehrfachüberlieferungen oft fast beliebig wirkender Preziosen und alltäglicher Gegenstände in Regalen unkommentiert wie in einem Antiquitätenmagazin versammelt waren, ein typisches, sozusagen unangeleitetes Erinnerungsmuseum. Man kam heraus und war ob der Ästhetik der Preziosen erbaut und über ihre Zusammenhanglosigkeit verwirrt, jedenfalls wenn man nicht so fest in preußischen Traditionen verankert war, dass sie von jedem Relikt prismatisch erleuchtet wurden. Jedenfalls mussten die Betrachter die Geschichte bereits in sich tragen, wenn sie erinnern wollten. Auch die moderne Geschichtswissenschaft will alte Geschichten quellennäher erzählen, realistischer machen und neue Geschichten entdecken und kann dabei davon ausgehen, dass die jeweilige Vergangenheit nie im Rohzustand, sondern immer schon in interpretierter Form und tradierten Kontexten und Sinngebungen vorliegt. Historische Forschung ist immer traditionskritisch. Für ein Museum heißt die Frage also: Wessen Geschichte soll erzählt werden?

Ich will die ersten beiden Punkte näher ausführen: Ein Museum ist kein Text. Seine Texte sind Anmerkungen und Einleitungen. Ein Museum zeigt eine Abfolge von authentischen Stücken und Veranschaulichungen der Überlieferung, die auf ein Narrativ verweisen, das als solches aber nicht explizit erzählt wird (außer manchmal im Katalog). Dennoch können solche Narrative entstehen, nämlich in den Betrachtenden nach ihren jeweiligen Voraussetzungen. Erzählungen über die Zeit, die Vergangenheit und vielleicht auch in die Zukunft hineinreichend, entstehen im Museum aus Suggestionen im präsenten Raum, in der Wahrnehmung jeweiliger Betrachter, die sowohl über gemeinsame als auch je unterschiedliche Wahrnehmungsvoraussetzungen und Sichtweisen verfügen. Es werden daher in einer gewissen Bandbreite unterschiedliche Geschichten entstehen. Dass dies geschieht, ist den asketischen Dienstleistungen der

Historiker und der anderen Sachwalter der Überlieferung und der weder zu dichten, noch beliebigen Auswahl und Arrangierung des Erbes durch die Ausstellungsmacher geschuldet. Wenn ich von einer asketischen Dienstleistung spreche, dann meine ich Dienstleistungen von historisch Sachkundigen, die ihre Quellen prüfen, aufbereiten, einordnen, erklären und sich doch der historischen Aufgabe verweigern, sinnhafte Geschichten zu erzählen. Historiker ohne Narrative sind sozusagen Pfleger des Überlieferungsgutes, die sich darauf verstehen, dieses präsent zu machen und zu erläutern. Unter den Museumsmachern verstehe ich hingegen eher diejenigen, die Ausstellungen durch »Drehbücher« (in einer merkwürdigen Umsetzung eines filmischen Begriffs) projektieren, die also auswählen, zuordnen, veranschaulichen und dem ganzen dabei implizite Narrative und vielleicht sogar einen mehr oder weniger geheimen Lehrplan unterschieben. Entsteht am Ende nur *eine* Erzählung (sowohl im Museum als auch bei den Betrachtenden), so haben die beiden Gattungen von Mitwirkenden in ihrem Museum ein totalitäres und unkreatives, ein übermächtigendes kollektives Gedächtnis eingerichtet, wovon uns Halbwachs in seiner »Topographie légendaire« gewarnt und für dessen Verfertigung er uns gleichwohl die Instrumente geliefert hat. Andererseits wird aus einer wahllosen und völlig unzusammenhängenden Präsentation von Preziosen nur ein Stimmengewirr phantastischer Assoziationen und Erzählfragmente oder von Fall zu Fall das Schweigen ästhetischer Erbauung oder sinnlichen Schreckens hervorgehen und haften bleiben.

Lassen Sie mich ein gegenteiliges Beispiel aus meiner Erfahrung mit der Gedenkstätte Buchenwald geben, wo im Rahmen der Renovierung der Gedenkstätte nach 1990 Ausgrabungen auf dem Lagergelände gemacht wurden. Das Lagergelände wurde nach 1945 zunächst von den Sowjets für ein weiteres Speziallager genutzt und bevor es (unter dessen Verschweigung) der Memo-

rialisierung und Musealisierung des KZ zugänglich gemacht wurde, wurden 1950 alle noch vorhandenen Baracken geschleift und dann fuhren Bulldozer über das Gelände und schoben alles, was dann noch auf dem Gelände herumlag, in den Wald zu Füßen der politischen Kulturbrache, auf der nun – unbehindert von den wirklichen mehrbezüglichen Relikten – ein Neues sozusagen phantastisches Gedenken veranstaltet werden sollte. Eines der Projekte bei der Renovierung der Gedenkstätte sollte diese Müllränder des Gedenkstättengeländes archäologisch aufschließen. Ein wichtiges Element der heutigen Ausstellung in Buchenwald sind Funde aus diesem Müll, völlig unspektakuläre, banale Funde: ein Kamm, Knöpfe, Münzen, darunter aber auch selbstgefertigte Gegenstände. In Buchenwald kann man damit rechnen, dass das sinnhafte Narrativ nicht erzählt werden muss, dass es mit eher asketischen Informationen in Erinnerung gebracht werden kann und dass das an sich banale Relikt einen emblematischen Schrecken auslöst, weil es in der Wahrnehmung der Besucher in das empörende Narrativ eingebettet wird und sie mit der Kraft des Ästhetischen zugleich durchbricht und beglaubigt. Wer ein solches Narrativ nicht voraussetzen kann, muss es erst mal erzählen und kann es dann vielleicht mit ästhetischen Schocks durchlöchern. Es geht bei der musealen Präsentation um eine Gradwanderung, die in der Gestalt von Objekten und Szenen sichtbare Etappen einer Geschichte fassbar und auf ästhetische Weise emotional eindrücklich, zugleich aber auch fragwürdig und interpretierbar macht. Ein gelungenes Museum löst bei seinen Besuchern den Impuls zu eigenen Entdeckungen und die Verknüpfung mit eigenen Erinnerungen aus.

In dem Projekt RuhrMuseum, zu dem diese Vorlesungsreihe einen der vielen Beiträge leisten soll, kann man nun auf die Frage zurückkommen, die ich vorhin gestellt und dann übergangen hatte: Wessen Geschichte? Diese Frage kann man nicht einfach mit einer Formel wie »Das Revier und seine Menschen«

beantworten. Ein Museum ist in einer Dimension eine Gedächtnisstiftung, es soll ein Gedächtnis für die Zukunft gemacht werden. Das wirft Fragen auf: Welche Zukunft soll durch die Vergangenheit beschworen werden? Was wird aus der Vergangenheit und wofür ausgewählt, versinnlicht, veranschaulicht oder gar zum Schock inszeniert werden? Ist es die Stadtagglomeration – immerhin die größte in Europa auf industrieller Basis, in einer ganz eigenständigen Morphologie und noch immer auch sozial nicht »so wie überall« –, ist es die Immigrantengesellschaft, die in Deutschland in diesem Umfang und von dieser Dauer nirgendwo sonst ihren Sitz hat? Und ihre Abgründe, etwa im Zweiten Weltkrieg, als die einst freiwilligen Immigranten und ihre Nachkommen zu Vorgesetzten der Zwangsimmigranten wurden? Ist es eine Landschaft besonders schnellschrittiger Innovation mit langen selbstgenügsamen Stagnationsperioden? Ist es eine vernutzte Natur? Eine Verheißung, eine Warnung? Wie gesagt, ich will nicht zu den Inhalten des Projekts Stellung nehmen. Ich will versuchen, aus meinen Diatriben über Gedächtnis und Erinnerung einige Fragen zu formulieren.

Ein RuhrMuseum ist darüber hinaus ein Verweissystem im Ballungsraum der industriellen *lieux de mémoire*. Es gibt im Ruhrgebiet keinen Mangel an Industriemuseen. Ich sage das keineswegs abschätzig: Ich war um jedes froh, das eröffnet wurde. Sie sind aber in der Hauptsache einzelnen Orten und Branchen sowie einzelnen Stufen der Industrie und insbesondere ihrer technischen Entwicklung, zum Teil auch ihrer Sozialgeschichte gewidmet. Ein RuhrMuseum kann damit vieles zitieren, ohne es selbst auszuführen. Es muss nicht ein Mega-Technikmuseum des Ruhrgebietes sein; das wäre vielmehr ein überhörender Unfug. Ein Gutteil der technischen Industriegeschichte ist sozusagen als Hardware verfügbar. Die Software, die Menschen, die Arbeit, die Gesellschaftsformen, ihre neuen Traditionen, ihre Partizipationen an und ihre Ausgesetztheit gegenüber

der Herrschaft, die Praktiken der Selbstorganisation, die Unwirksamkeit der Demokratie und ähnliche Themen wären eher diejenigen Fragen, die im Selbstbestimmungsraum dieser gigantischen Stadt Beispiele des Lernens schaffen könnten. Auf der einen Seite wird ein solches Museum in meiner Vorstellung den Auftrag haben, einen Rahmen zu schaffen mit Zukunft, aber ohne narrative Gestaltschließung, mit einer offenen Zukunft also, die in den Potentialen dieser industriellen, postindustriellen Stadtregion angelegt ist.

Das RuhrMuseum könnte auch eine Erinnerungswerkstatt sein. Es könnte Ansatzpunkte schaffen und Hilfestellungen geben, wiederzuerkennen, auszugraben, sich einzugestehen, beim Betrachter also auch Verlorenes, Vergessenes, Schamvolles hervorzuholen, wieder debattierbar zu machen. Darin liegen Ressourcen, die überhaupt erst wahrgenommen werden müssten, bevor sie vom Über-Ich vernichtet oder weiter in die Ecke gestellt bleiben. Es könnte die Toleranzen eigensinniger Geschichtssproduktion, die vom Masternarrativ abweichen, nicht einfach hinnehmen, sondern es könnte sie geradezu systematisch stimulieren. Es könnte gleichsam wie im epischen Theater das große heroische Narrativ des Ruhrgebiets wie in Rollenprosa berichten, auch Erinnerungsstücke zu seiner Verinnerlichung anbieten und sich doch daneben stellen, um es mit einem Forschungsbericht offener Fragen und Anregungen zu ihrer Bearbeitung zu konfrontieren. Es könnte mehrläufig sein, es könnte immer wieder innehalten und sagen: Hier sind Löcher, hier müsste erinnert werden, oder auch: Hier wissen wir die Zukunft dieser Vergangenheit nicht.

Ein Museum ist zuerst immer ein Hort des kulturellen Gedächtnisses; aber zumindest wenn es eine Region im schnellen Wandel thematisiert, sollte es nicht auf Identität, sondern auf Zukunftsoffenheit setzen und die Beiträge pluraler, kreativer Erinnerungsarbeit seiner Besucher stimulieren. Das setzt seiner

eigenen ideologischen Arbeit am Narrativ Grenzen und lenkt seine Kreativität in die multiperspektivische Erschließung seiner Relikte und die Ausgestaltung seiner Verweise inmitten eines Ballungsraums von Gedächtnisorten.

Vom Verlangen, Bedeutungen zu sehen

GOTTFRIED KORFF

Museen sind ein Ort und Hort der Dinge. Denn es sind Dinge, die das Museum in seinem weitesten Verständnis ausmachen. Es gibt Naturkunde-, Kunst-, Geschichts-, Automobil-, Schifffahrts- und Plakatismuseen, also Museen für alles und jedes. Ihr gemeinsames Vielfaches ist das Ding, oder genauer: es sind die Dinge im Plural. Denn das Museum sammelt – und der Begriff des *collecting* (im Gegensatz zu *gathering*) verweist auf ein Kollektiv der Dinge, das im Museum aufbewahrt und zu Schauzwecken arrangiert wird. Dinge im Museum werden ausgewählt, das macht den Unterschied von *gathering* und *collecting* aus, einen Unterschied, den die deutsche Sprache nicht kennt. Und das Kriterium der Auswahl ist das ihrer Bedeutung, was heißt, dass bei der Auswahl von Museumsdingen Zuschreibungen, Bewertungen, Inskriptionen vorgenommen werden. Von daher hat es das Museumsding *eo ipso* mit Bedeutung zu tun. Nichts kommt ins Museum, von dem nicht angenommen wird, dass es irgend-

etwas bedeutet, dass es irgendwie etwas »zeigt«, also dass es etwas Absentes präsent zu machen in der Lage ist.

Es sind also nicht erst die Rahmungen in Form von Inszenierungen, Szenographien oder überhaupt die räumlichen Dingarrangements in explikativen oder selbstevidenten Ensembles, die den Objekten Bedeutung verschaffen, sondern es ist die Musealisierung selbst, Musealisierung im Sinne der Herstellung einer Musealie, der Produktion eines Museumsdings. Was im Deutschen »Musealisierung« genannt wird, heißt im Französischen *museification*. Darin steckt das lateinische *facere*, ein Wort also, das auf die bewusste und beabsichtigte Herstellung eines bedeutungsvollen Dings verweist. An diesem Sachverhalt möchte ich ansetzen – nicht an Ausstellungen als inszenierten Bedeutungssystemen, zu denen sie aus geschichtspolitischen Gründen oder aus Gründen regionaler oder temporaler Identitätsbildung werden. ›Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr‹, 1956 mit großen Aufwand und verhaltenem Pathos in der Villa Hügel inszeniert, wollte nicht nur die sakrale Kunst und Kultur des Mittelalters zum Zwecke einer, wie Theodor Heuss es im Vorwort geschrieben hatte, »trost- und wissensspendenden« Bewunderung und Kontemplation vorführen, sondern die Wiedereingliederung der Deutschen in das abendländische Wertesystem, wie es von Konrad Adenauer, Aleide de Gasperie und Robert Schuman propagiert wurde, befördern. ›Werdendes Abendland‹ war das kulturell-symbolische Korrelat zu den Römischen Verträgen, aus denen die EWG und EU hervorging. ›Werdendes Abendland‹ war die aus wert- und bedeutungsvollen Objekten gebildete Sichtbarkeitsordnung einer politischen Erwartung. Zu denken ist auch an die ca. 40 Jahre später inszenierte Feuer & Flamme-Schau 1994 im Gasometer Oberhausen. Sie war der Beitrag zu einer Internationalen Bauausstellung, einer Bauausstellung, die erstmals nicht nur den Fortschritt und die Moderne beschwor, sondern auch auf Rückblick und historische Selbst-

vergewisserung setzte und damit das Verlangen einer lange Zeit geschichtsvergessenen Region nach Nobilitierung der eigenen Herkunftswelten ausdrückte. Es ging nicht um Pressluftschlämmer, Zeituhren und die Götz George/Schimanski-Jacke aus der ARD-Serie ›Tatort‹, sondern um die mit Stolz besetzbaren Konturen einer regionalkulturellen Selbsterfahrung. Keine Frage: Großinszenierungen dieser Art sind wirkungsvolle Agenturen der Sinnstiftung und damit Bedeutungsgenerierungs- und Bedeutungsvermittlungsmaschinen mit hoher suggestiver Kraft.

Aber darum, wie gesagt, soll es hier nicht gehen, sondern um die Bedeutung des Dings, des musealen Dings, um seine semiotische Energie. Danach zu fragen, scheint mir nicht unwichtig, weil Museumsdinge die Bauelemente der Ausstellungen, Inszenierungen und Merkwelten des Museums sind und weil von ihnen her die semiotische Leistung des Museums befragt werden muss. In der letzten Zeit hat das anhand konkreter Museumsanalysen insbesondere die niederländische Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal getan: Sie hat sich empirisch-deskriptiv mit dem Sammeln, dem Zeigen des Gesammelten und dem Deuten des Sammelns und Zeigens beschäftigt und dabei festgestellt, dass wir nur wenig über die Symbolik und die Emotionalität unserer Objektbeziehungen wissen, obwohl beides – die Symbolik und Affektivität unserer Beziehungen zu Objekten – außer Frage steht, denn unsere Beziehungen zur Objektwelt sind nicht nur über Kriterien der Nützlichkeit, der Instrumentalität und Zweckmäßigkeit definiert. Hinter den Symbol- und Gefühlsbesetzungen vermutet Mieke Bal den Versuch, das Hier und Jetzt zu transzendieren, sich in bedeutungsgesättigte Netze einzuordnen und diese Netze über Dinge zu verobjektivieren, zu festigen, zu materialisieren – mit dem Zweck, Bedeutungen kommunizierbar und tradierbar zu machen. Es geht Mieke Bal zufolge bei der Dingbedeutsamkeit um Subjekttranszendenz, um die Einordnung des Ichs in übergreifende zeitliche, soziale und

kulturelle Zusammenhänge. Es geht aber auch um eine Neutralisierung des Alltags, um eine von Nützlichkeiten, Dinglichkeiten und Notwendigkeiten entlastete Welterfahrung. Deshalb entwickeln Individuen und Gesellschaften das Bedürfnis nach Bedeutsamkeiten, die über die Nützlichkeit hinausweisen und zu Kategorien des Bewahrenswerten und Erhaltungswürdigen führen. Das Bedeutsamkeitsbedürfnis führt dazu, dass wir Dinge, Objekte, Gesten, Bilder zu Zeichen von und für etwas machen: Wir wollen den Dingen etwas *ansehen*, wir wollen, wenn wir sie sehen, etwas *mitsehen*, wir wollen sie als etwas sehen – als Repräsentant, als Indikatoren, eben als *Zeichen für etwas*.

Alle Gesellschaften haben einen institutionalisierten Umgang mit zeichenhaften Dingen entwickelt: Sie haben entweder Rituale wie Reliquien- oder Fetischkulte ausgebildet oder Einrichtungen geschaffen, in denen Techniken des Bewahrens von Dingen professionell organisiert werden. Solch eine Einrichtung ist das Museum. George Kubler, ein amerikanischer Kunsthistoriker mit ausgeprägten kulturalanthropologischen Interessen und Kompetenzen, hat in seinem Buch über eine Geschichte der Dinge mit dem bezeichnenden Titel ›Die Form der Zeit‹ geschrieben: »Das Bewahren der alten und ehrwürdigen Dinge ist in menschlichen Gesellschaften immer ein zentrales Ritual gewesen. Der Eindruck, den wir heute in den Museen der Welt davon bekommen, wurzelt in sehr weit zurückliegenden Zeiten, obwohl die Museen selbst noch sehr junge Institutionen sind, die aus fürstlichen Sammlungen und Kirchenschätzen früherer Jahrhunderte entstanden. Unter einem erweiterten Blickwinkel kann man sagen, dass die Ahnenkulte primitiver Stämme ein vergleichbares Ziel verfolgten, indem sie die Erinnerung an die Macht und die Kenntnisse vergangener Völker wach halten wollten.« Kublers Überlegung kommt mit anthropologischer Emphase daher, aber dennoch benennt sie mit ihrem Vergleich von Stammesritualen und »moderner« Museumsbildung zutreffend

eine Konstellation, die die Bedeutung der Dinge für die historische Sinnstiftung sowohl in Bezug auf das Individuum als auch auf die Gesellschaft plausibel aufzeigt.

Bei dieser Bedeutung der Bedeutung von Dingen verwundert es nicht, wenn sich in der letzten Zeit das wissenschaftliche Interesse intensiv den Dingen zugewandt hat. Manche sprechen sogar davon, dass wir es in der Gegenwart mit einem *material turn* zu tun haben. Von diesem Nachdenken über Dinge profitieren auch Theorie und Praxis des Museums, weil – wie eingangs expliziert – das Museum qua definitionem der Ort ist, wo Dinge, bedeutungsvolle Dinge, aufbewahrt werden. Ich nenne ein paar Beispiele für die theoretische und museologische Zuwendung zu den Dingen, die zum Teil beobachtbar sind. Die Humboldt-Universität zeigte vor kurzem in einer aufwendigen Schau mit dem Titel ›Theatrum Artis et Naturae‹ ihre wissenschaftlichen Sammlungen und präsentierte deren Objekte in der Art einer modernen Kunstkammer, die deutlich von den fürstlichen Sammlungen inspiriert war. Friedrich Kittler, Kulturwissenschaftler der gleichen Universität, mittlerweile mit Kultrang ausgestattet, löste die Kultur- und Wissensgeschichte von der Ideengeschichte (so wie man sie insbesondere in Deutschland lange betrieb) und lenkte den Blick auf »Aufschreibesysteme und deren materielle, kulturtechnische Verkörperungen«. Das Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin tut Ähnliches und fragt nach Dingen, nach *staunenswerten* und nach *epistemischen* Dingen. Erkundungen der Materialität kommunikativer Prozesse werden schließlich auch von den Medienwissenschaften vorgenommen und Fragen nach dem Material in Kunst und Alltag werden seit einiger Zeit von Kunsthistorikern der Universität Hamburg gestellt. Und, um anschließend noch eine museale Zuwendungsform zu nennen, im Frühjahr 2004 war im Münchner Haus der Kunst die Ausstellung von Ydessa Hendeles zu besichtigen. Ausgestellt waren Dinge, zumeist Dinge des Alltags (beispielsweise

Massen von Teddybären), und sie alle wurden auf ihre erinnerungsbewahrende, die historische Sinnbildung befördernde oder störende Funktion hin befragt. Es sieht tatsächlich so aus, als bringe sich in den deutschen Geistes- und Kulturwissenschaften so etwas wie ein *material turn* mit Macht zur Geltung.

Ich möchte im Folgenden so vorgehen, dass ich zunächst an einem banalen Beispiel die Bedeutungspotentialität und metaphorische Kraft eines einzelnen Dings zu erläutern versuche. Dann möchte ich Theoriekonzepte, die im Hinblick auf die Sammlung und Wirkung bedeutungsvoller Dinge in Museen entworfen worden sind, vorstellen: das *Kompensatoren-, Mediatoren- und Semiophorenkonzept*. Daran anschließend möchte ich mich etwas ausführlicher mit dem *Generatorenkonzept*, wie ich es hier bezeichnen will, beschäftigen. Dabei geht es um die über Dinge *generierten* Bedeutungen und Wissensformen, und ich möchte in diesem Abschnitt dem neu in die Debatte gebrachten *epistemischen Ding* besondere Beachtung zukommen lassen. Dies soll geschehen, indem ich dieses Konzept in Beziehung setze mit Konzepten der Ding- und Bildwahrnehmung, wie sie vor allem in den 1920er Jahren, einer Hochzeit der Bedeutungslehren und Hermeneutiktheorien, entwickelt, dann aber lange wegen der schnellen und starken Expansion der elektronisch-medialen Systeme vergessen worden sind.

Mein Beispiel ist ein Hut und zwar ein ganz konkreter – der Pepitahut des ersten Bundeskanzlers. Der Hut ist bekannt; er braucht nicht ausführlich geschildert zu werden. Er ist so etwas wie eine Ikone der jungen Bundesrepublik und ist mittlerweile im Adenauer-Museum in Rhöndorf ausgestellt. Ich war kurz nach der Eröffnung vor zwölf Jahren dort und erinnere mich an die teils belustigten, teils irritierten Reaktionen der Besucher. Das Hin und Her der Meinungen war so ausgeprägt, dass ich mich damals zwei Stunden als Museumsethnograph betätigte



und, dem Prinzip der teilnehmenden Beobachtung folgend, die Besucherreaktionen zum Forschungsgegenstand machte. Die meisten reagierten, wahrscheinlich von einem Effekt der Wiedererkennung gelenkt, überrascht, erfreut, positiv, wobei durchaus die Frage zurückhaltend und leise, aber dennoch vernehmlich gestellt wurde, wieso sich dieses etwas ramponierte, durchaus Lebens- und Gebrauchsspuren tragende Hütchen in die Reihe der seriösen und noblen Reliquien verirrt hatte. Nicht der Reliquiencharakter wurde bezweifelt, aber das Alltägliche des Huts wurde als kurios empfunden. Es gab allerdings auch Betrachter, die mit Kritik nicht zurückhielten und zu Bedenken gaben, dass das zerknitterte und verbeulte Urlaubshütchen im Kontext der anderen Adenauer-Memorabilien nichts verloren habe, weil es die würdevollen Erinnerungsstücke (Kondolenzbriefe der Staatslenker, Staatsdonative, handschriftliche Redewürfe) trivialisiere – oder noch schlimmer: die große Politikergestalt banalisiere. Gut und schön, so war zu hören, der Hut

stehe für Cadenabbia und Boccia, für den privaten, urlaubenden, nicht offiziellen Adenauer, aber nicht für den Politiker, dem die Ausstellung in Rhöndorf doch gelte. Wie gesagt: meine kleine Besucherethnographie fand kurz nach der Eröffnung des Museums statt (jedenfalls nach seiner Erweiterung), die Erwartungen waren noch diffus, aber es erstaunte doch, dass in allen Stellungnahmen, die ich damals hörte und zu Protokoll nahm, immer vom Pepitahut als Zeichen, als Symbol die Rede war, nie jedoch vom Hut als alltäglichem Gebrauchsgegenstand. Der Hut in der Vitrine ist etwas anderes als der Hut auf Adenauers Kopf. So wie Knochen im Glas Reliquien und keine anatomischen Objekte sind, so ist der Hut in der Vitrine ein Repräsentant für etwas Nicht-Anwesendes, für den ersten Kanzler der zweiten deutschen Republik – und mehr. So hörte ich, dass der Pepitahut als Zeichen für die Westorientierung der jungen Republik gedeutet wurde, wobei das Pepitamuster, welches als typisch englisch ausgemacht wurde, die Brücke bildete. Man erinnerte sich an die eigene Pepitahose und brachte diese – sich biografisch erinnernd – mit der Herrenmode der 1950er Jahre zusammen. Oder ich hörte, dass man sich über die Hüte der Politiker der Weimarer Republik (die ja per Fotografie im Museum ebenfalls in großer Zahl präsent sind) unterhielt und das Hütchen als Indikator für einen neuen Politikstil interpretierte, einen Stil, der Distanz zu Pathos- und Konventionsformeln zu halten schien.

Mich wunderte deshalb nicht, dass der Adenauerhut zwei Jahre später auf einer hochkarätig besetzten Bonner Konferenz von Historikern und Museumsleuten ebenfalls einen Auftritt hatte, bei dem seine Potentialität als historisches Zeichen durchdekliniert wurde. Man sprach von einem »Übergangshut«, der die Zeit der seit den 70ern praktizierte Hutlosigkeit einleitete. Der Hut wurde als Metapher eines längerfristigen Wandels der politischen Symbolik gedeutet: Zwischen dem Homburg der 20er Jahre, den dominanten militärischen Kopfbedeckungen der

30er und 40er, melde sich mit dem Falthut ein letztes Mal eine Kopfbedeckung, die prägend für das bürgerliche Zeitalter gewesen sei. Die Interpretationen wurden sogar noch weiter getrieben: Der Pepitahut biete sich als Schwundform und mache die schwach gewordenen Konventionen der bürgerlichen Gesellschaft deutlich, indiziere eine »unbehütete« Gesellschaft, eine Gesellschaft, die etwas später als »vaterlos« charakterisiert werden sollte. Der staatsmännische Homburg, steif und hoch, sei noch in den 20er Jahren Autoritätssignum gewesen. Der Pepitahut sei zwar Metapher einer sympathisch unpathetisch demokratischen Symbolik, aber auch Hinweis auf mangelnde gesellschaftliche Bindekräfte. Es ist klar, dass bei dieser wilden Semiose des Pepitahuts den Historikern des Hauses der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland – dort fand die besagte Konferenz statt – Angst und Bange wurde. Sie insistierten zwar auf einem Zeichenwert des Huts (weil sie kurz zuvor die Strickjacke Helmut Kohls, die dieser bei seinem Wiedervereinigungsgespräch mit Gorbatschow getragen hatte, in das Ausstellungsarrangement genommen hatten), sahen aber in den vorgetragenen Bedeutungszuschreibungen zu viel Speklatives, Herbeigeholtes, rein Assoziatives. Dennoch aber offenbarte die Diskussion die Bedeutungsenergie des Dings und das Begehren, auch in kleinen Dingen große Bedeutungen zu sehen.

Die Bonner Diskussion von 1994 ist in der Lage, eine These zu illustrieren, die kurz zuvor, Anfang der 90er Jahre, von Stephen Greenblatt, dem Begründer des *New Historicism*, aufgestellt worden war. Greenblatt hatte von der symbolisch-kulturellen Energie historisch überlieferter authentischer Objekte gesprochen und seine Theorie an einem Hut veranschaulicht, auch wieder an einem konkreten, »empirischen« Hut. An ihm wollte Greenblatt erläutern, dass »kulturelle Artefakte nicht stillstehen, sondern in der Zeit existieren« und das Dinge, wenn auch nur »winzige«, so doch wichtige *Denotate* im symbolischen Netz

kommunikativ hergestellter Bedeutungen seien. Bei dem Hut, dem sein Interesse galt, handelte es sich um die in einer Glasvitrine des Christ Church Colleges in Oxford ausgestellte Kopfbedeckung des Kardinals Wolseys, mit dem an den Gründer des Colleges erinnert wird. Der Hut sei zwar eine Kuriosität, aber er strahle doch, so Greenblatt, »durch seine Glasvitrine noch heute ein winziges Quentchen kulturelle Energie aus.« Greenblatt benutzte den Hut, um seine Theorie von »Resonanz und Staunen« im Museum zu explizieren. Dies ist eine Museumstheorie, die kognitive Prozesse über emotionale Initialzündungen einleiten will. Der Besucher soll staunen – und dieses Staunen soll durch Resonanzen gesteigert und verstärkt werden. Voraussetzung für das Staunen und sein Weiterwirken ist das semiotische Eigenleben der Dinge, genauer: die aus Ein- und Zuschreibungen an sie hervorgegangene semiotische Dynamik. Aus dem Kardinalshut wird eine elaborierte Museumstheorie entwickelt, die in den Dingen und Artefakten historisch sich immer wieder neu erschließende Knotenpunkte im Geflecht komplizierter Kommunikations-, Zuschreibungs- und Aushandlungsprozesse sieht. Museumsdinge sind für Greenblatt deshalb bedeutungsvoll, weil sie das Leben durchlaufen und inkorporiert haben. Er nennt es so: Es sind »gekochte Dinge«, mit denen es das Museum zu tun hat.

Bleiben wir noch einen Moment beim Hut und zwar deswegen, weil die Konstellation Museum und Hut eine bedeutungsvolle und immer wieder aktuelle Konstellation zu sein scheint, was schon ein flüchtiger Blick in diverse Museen erweist – beispielsweise ins Londoner Imperial War Museum, wo die Entente des Ersten Weltkriegs stellvertretend mit Mützen, Helmen und Tschakos dargestellt ist. Oder ins nationale Geschichtsmuseum der Smithsonian Institution in Washington, wo die Immigrantengruppen mit unterschiedlichen Hüten gekennzeichnet sind. Die Affinität scheint aber auch schon auf in einem seltsamen

Museumsroman, der von niemand Geringerem als Wilhelm Heinrich Riehl stammt. Riehl war nämlich nicht nur Schriftsteller und einer der berühmtesten konservativen Kulturtheoretiker in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sondern auch Generaldirektor des Bayerischen Nationalmuseums. 1897 veröffentlichte er einen Roman, der ›Ein ganzer Mann‹ heißt und von der Gründung eines stadtgeschichtlichen Museums handelt. Beschrieben wird unter anderem eine Objektinstallation mit Kopfbedeckungen, die ähnlich wie der Pepitahut 1992 von den Besuchern mit einer Mischung aus Heiterkeit und Befremden wahrgenommen wird. Zu den gezeigten Hüten gehören ein nordamerikanischer Freiheitshut (1776), eine Jakobinermütze (1792), ein Burschenschaftsbarett (1817), ein Hambacher Hut (1832) und ein Heckerhut (1848). Auch dort werden die Filz-, Samt- und Strohhelme als Bedeutungsträger gesehen, was daran liegt, dass sie »gekochte Dinge« sind, also Dinge, in die das Leben sich eingeschrieben hat. Hüte sind in der Tat schon in ihrem ersten, ihrem nützlichen Leben exponierte Gegenstände, *exponiert* im wahrsten Sinne des Wortes, und daher für Symbolzuschreibungen in besonderer Weise geeignet. Und so erstaunt es nicht, dass auch die mit 14 Millionen Besuchern erfolgreichste historische Ausstellung in der alten Bundesrepublik unter dem Titel ›Fragen an die deutsche Geschichte‹ im Berliner Reichstagsgebäude mit Kopfbedeckungen für sich warb und zudem Kopfbedeckungen in großer Zahl in ihren Dingarrangements vorführte. Also: Museumsdinge, auch triviale und alltägliche, haben es in sich. Kein Wunder, dass deshalb in den letzten Jahren die Frage nach den Museumsdingen (auch unter generellem Aspekt) immer wieder aufgeworfen wurde. Dabei haben sich unterschiedliche Ansätze der theoretischen Dingbetrachtung herausgeschält. Vier möchte ich kurz benennen.

Ansatz Nr. 1 bilden die *Kompensatoren*. Er ist der bekannteste und hat deshalb hohen Rang, weil er über eine Analyse der Din-



ge die historisch unvergleichliche Karriere des historischen und kulturhistorischen Museums im 20. Jahrhundert, besonders in dessen letztem Drittel, erklärt. Diese Erklärung ist der Inhalt der Kompensationstheorie, die Sie kennen, weil sie in den letzten Jahren im Zusammenhang mit der Frage »Was nützen Geisteswissenschaften« oft traktiert worden ist, vor allem aber, weil Sie sie hier quasi live vorgetragen bekommen haben – vom Urheber

selbst, nämlich von Hermann Lübbe. Erstmals wurde sie 1982 in einer Bithell Memorial Lecture in London expliziert und an dieser Stelle am 19. Mai dieses Jahres noch einmal – beeindruckend! – wiederholt. Schon in seinem Untertitel stellte der Londoner Vortrag die Beziehung zu den Dingen, zu den Gegenständen, zur materiellen Kultur her: »Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen«. Diesen wenden wir uns, so geht Lübbes Argumentation, deshalb zu, weil wir mit ihnen einen Vertrautheitsschwund, der sich aufgrund der Dynamik der Gegenwart ergeben hat, kompensieren. Die moderne Gesellschaft hat zahlreiche bewahrende Institutionen und Konservierungsstrategien, darunter auch das Museum hervorgebracht – und diese haben die Funktion, einer »temporalen Identitätsdiffusion« entgegenzuwirken. Lübbes »bündelnde Formen«, wie er sie nannte, haben Sie noch im Ohr: »Durch die progressive Musealisierung kompensieren wir die belastenden Erfahrungen eines änderungstempobedingten kulturellen Vertrautheitsschwundes.«

Hinter Lübbes Theorie stehen Überlegungen, die der Münsteraner Philosoph Joachim Ritter Anfang der 1960er Jahre in seiner Theorie der Geisteswissenschaften angestellt hat. Auch sie waren schon auf das Museum bezogen und an Dingen des Museums erläutert worden. Ritter hatte die Kompensationstheorie viel weiter gefasst und die Entstehung »bewahrender Einrichtungen« einerseits aus dem Epochenbruch um 1800, andererseits aus der Abstraktheit und Geschichtslosigkeit moderner Gesellschaften hergeleitet. Der »Vorgang der Modernisierung« verdränge, so liest man bei Ritter, »das alte geschichtliche Gut: Trachten, Einrichtungen, Gerät aus den Häusern und Orten des Wohnens und Lebens.« Und er fährt fort: »Aber dazu gehört, dass das so aus der gegenwärtigen Wirklichkeit Entfernte gleichsam sein Sein verändert; es wird das Historische und zieht – als dieses sein reales Nichtsein hinter sich lassend – nunmehr der

Bewahrung würdig, in die Museen ein, die für es geschaffen werden.« Dinge gleichen nicht nur die »Geschichtslosigkeit« aus. Sie festigen nicht nur das »Fliehende und Flüchtige, das Vergehende und das Kontingente«, wie Baudelaire die charakteristischen Erfahrungen der Moderne nennt, sondern sie wirken auch der Abstraktheit entgegen, die sich aus den Entsinnlichungs-, Rationalisierungs- und Verwissenschaftlichungsprozessen ergeben haben. Im Ding scheint das Vertraute und das Sinnliche als Garant nicht trügender Erfahrungen »dingfest« gemacht. Zudem stellt das Ding Erfahrungsnähe her – durch seine Habhaftigkeit und damit auch Widerständigkeit. Die Dinghaftigkeit sichert eine »Ästhetik der Anwesenheit«, wie das genannt worden ist, sie ermöglicht eine Realpräsenz, die sich plausibel und suggestiv zur Geltung bringt. Die Habhaftigkeit der Dinge bewirkt zudem Authentizitätseffekte in einer »Welt des Nicht-Authentischen«, wie Claude Lévi-Strauss die modernen Gesellschaften genannt hat. Die Reliktauthentizität erlaubt Kontrasterfahrungen in einer stark von Medien, von Simulationen und sekundären Bildern geprägten Welt. Die affektive Seite dieser Dingfestmachung hat der dritte im Verbund der Kompensationstheoretiker, Odo Marquard, pointiert. In seinen Überlegungen zum Sammeln – entstanden im Zusammenhang mit einer museumsgeschichtlichen Tagung der Staatlichen Museen zu Berlin 1990 – interpretierte er das »bewahrende Sammeln« als emphatische Form der Dingzuwendung. Es sei die bezeichnende Form des Sammelns in der Moderne. Deren »Fortschrittsschnelligkeit«, so Marquard, erfordere eine starke Ration an Vertrautem, welches in Dingen verbürgt werden könne, wie es das Beispiel des Teddybären bei Kindern zeige. »Denn der Teddybär – als transitional object – sichert ihnen Kontinuität.« Und er fährt apodiktisch fort: »Das Museum ist sozusagen – je moderner desto notwendiger – das funktionale Äquivalent des Teddybären für den modernen Menschen in seiner wandlungsbeschleunigten Welt.« Woraus folgt: »Je mo-

derner die moderne Welt wird, desto unvermeidlicher wird das Museum.«

Das Kompensationsmodell, wie es von Ritter, Lübke und Marquard beschrieben worden ist, kann Gültigkeit nur für die affektive Zuwendung zu den Dingen in der Moderne beanspruchen. Es ist auf innerweltliche Verlusterfahrungen bezogen, auf den Vertrautheitsschwund aufgrund beschleunigter Transformationsprozesse in dynamischen Gesellschaften. Anders funktioniert das *Mediatorenmodell*, welches Geltung für »nicht-entzauberte«, für »religiös unmusikalische« Gesellschaften, um es mit Max Webers schönen Formulierungen zu sagen, beansprucht. Es kompensiert, so könnte man sagen, Kontingenzerfahrungen. »Objects as Mediators« – so war der Titel einer 1996 im Ethnographischen Museum in Antwerpen gezeigten Ausstellung, der Untertitel benannte den Kontext: »On the Transcendental Meaning of Art in Traditional Cultures«. In ihr ging es um sakrale Objekte, um Reliquien, Masken, Devotionalien, Fetische und Ähnliches. Mediatoren regulieren keine innerweltlichen Erfahrungen, sondern zielen auf Transzendenzerfahrungen, aber nicht, indem sie diese veranschaulichen, illustrieren oder konkretisieren, sondern indem sie als religiöse Wirkungen erzeugender Kraftstoff fungieren. Mediatoren erfüllen wie Kompensatoren eine Kommunikationsfunktion. Ihr kommunikatives Bezugsfeld ist zwar innerweltlich organisiert, aber auf Übernatürliches ausgerichtet (auf Ahnen, Vorbilder oder was sonst als ehrwürdig oder heilig gilt). Mediatoren stehen in Wissensordnungen, die Kommunikation über Transzendenz regeln. »Kommunikation über Transzendenz« ist die wissenssoziologische Definition von Religion. Mediatoren stützen diese Kommunikation, indem sie eine Sicht- und Greifbarkeit erzeugen, die konkretisiert und plausibilisiert. »Man darf nicht vergessen«, so Roland Barthes in den »Mythen des Alltags«, »dass das Objekt der beste Bote der Übernatur ist.« Das gilt nicht nur für die Fetische aus Zentral-

afrika, sondern auch für die »Göttinnen« des Automobilismus, für die »Deesse« von Citroen (DS), die Roland Barthes selbst als verehrungswürdiges Ding analysiert hat. Dinge erhalten durch kommunikative Sinninvestitionen (durch starke Geschichten, die über sie erzählt oder durch Riten, die um sie organisiert werden) eine Bedeutung, die kulturell eingetragen und codiert wird. Kulturell codiert heißt: die Bedeutsamkeit existiert unabhängig von individuellen Verwendungsformen.

Die sakrale Dingbedeutsamkeit, wie sie uns in Mediatoren gegenüber tritt, hatte ihren ursprünglichen Präsentations- und Ausstellungsort in Kirchen und in Reliquienkammern, auf Altären und in Monstranzen. Auf sie zu verweisen ist aus zwei Gründen nicht unwichtig: einmal bildet sie den Ursprung des bedeutungsvollen Sammelns in Europa (ist also in gewisser Weise die Wurzel der bewahrenden Dingzuwendung), zum andern neigt auch das gegenwärtige Musealisieren zur Sakralisierung – als besondere Form der Bedeutungsausstattung. Im Museum sind sakrale Objekte, denen übrigens gerade Karl-Heinz Kohl unter dem Titel ›Die Macht der Dinge‹ eine überaus gelehrte und instruktive Studie gewidmet hat, keine Mediatoren. Mediatoren sind sie nur im »religiösen Feld«. Im Museum sind sie Semiophoren, Zeichenträger.

Damit bin ich beim dritten Stichwort, den *Semiophoren*. Dabei handelt es sich um den zentralen Begriff aus Krzysztof Pomian's Museumstheorie. Semiophoren sind, wie der Name sagt, Zeichenträger. Sie haben keine andere Funktion als zu informieren. Sie haben die »Fähigkeit, als Produktionsmittel oder Konsumartikel zu dienen«, abgestreift. Sie sind »aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten« und Nützlichkeiten herausgenommen und »sie halten Kommunikation aufrecht zwischen dem Unsichtbaren, aus dem sie kommen [...], und dem Sichtbaren, wo sie sich der Bewunderung aussetzen.« Allerdings, so schränkt Pomian sofort ein, »sind [sie] auch nicht nur Gegenstände ästhe-

tischer Betrachtung und Bewunderung. Mit Geschichte aufgeladen, sind sie vor allem Forschungsgegenstände.« »Semiophoren«, so Pomian, sind »zweigesichtige Gegenstände«. Sie »bestehen aus einem Träger und aus Zeichen, die darauf angebracht sind. Sie haben eine materielle und eine semiotische Seite. [...] Die Materialität wendet sich eher an die Hand, die Bedeutung wird durch den Blick wahrgenommen.«

Pomian erläutert, dass die Wechselbeziehungen zwischen materiellem und semiotischem Aspekt vielfältig sind. Der *semiotische* Blick entschlüsselt die Bedeutung, die sich auf das Unsichtbare bezieht, das die Semiophoren repräsentieren. Was Pomian anhand von Medici-Vasen entwickelt, trifft nicht nur auf Kunstwerke zu, sondern auch auf Gegenstände des alltäglichen Lebens, auch auf Objekte, wie er schreibt, »der bauerlichen Kultur und der Kultur der alten Industrien«. Es sei »ein charakteristischer Zug unserer Zeit, dass einfach alles museumswürdig geworden ist.« Der Abfall dient als Semiophor, allerdings als Auskunftgeber besonderer Art, weil in ihm Unbeabsichtigtes, Beiläufiges, Nebensächliches codiert ist. Anders als Texte und Kunstwerke informiert der Abfall über das Reale, über unser wahres Verhältnis zu den Dingen, so hat es jedenfalls Aleida Assmann plausibel begründet. Abfall und Müll geben Auskunft über das, was Texte, Kunstwerke und absichtsvolle Ego-Dokumente verschweigen. Abfall und Müll sind keine intendierten Geschichtsdokumente. Aber sie können beeindrucken, so wie es kürzlich der Abfall von Andy Warhol getan hat. Er wurde ausgestellt in Form so genannter *Time Capsules* im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt. Der Katalog lobte die museale Abfall-dechiffrierung: »Wie Tocquevilles berühmte Metapher von der Geschichte, die durch eine einzelne Träne wahrgenommen wird, erzählen Warhols abgenutzte Wegwerfartikel so viel mehr als jedes Geschichtsbuch jemals aufdecken könnte.«

Generatoren – das Wort steht hier, weil es sich dabei um

eine Umschreibung des *epistemischen Dings* handelt und zwar um eine Umschreibung, die von Hans-Jörg Rheinberger, also vom »Erfinder« des epistemischen Dings, selbst stammt. Er spricht von »Generatoren von Überraschungen«, welche epistemische Dinge seien. Mir scheint der Rheinberger'sche Begriff deshalb hier aufgreifenswert, weil er über das Kompensatoren-, Mediatoren- und Semiophorenkonzept hinausweist und den Blick statt auf *affektive*, auf *kognitive* Aspekte lenkt. Aufschlussreich und von dinghermeneutischem Wert ist das epistemische Ding vor allem deshalb, weil es Anschlussmöglichkeiten an die phänomenologischen Wahrnehmungs-, Gestalt- und Ausdruckspsychologien der Zwischenkriegszeit bietet, an Wahrnehmungsstrategien also, die für die Bildwissenschaft, überhaupt für eine *Anthropologie der Sinne*, folgenreich geworden, dann aber durch die Konjunktur neuer Medientheorien ins Hintertreffen geraten sind.

Zunächst zum epistemischen Ding. Epistemische Dinge sind zunächst einmal ganz einfache Dinge, die Fragen veranlassen. Es sind Dinge, die eine »interpretative Zukunft« haben. Epistemische Dinge haben nämlich keine »letzte« Bedeutung. Sie sind nicht durch einzigartige, kanonische und definitive Interpretationen oder didaktische Festschreibungen charakterisiert. Sie sind gekennzeichnet durch Bedeutungs Offenheit, weil sie in Experimentalsysteme oder in Bezugsfelder kultureller Techniken und Praktiken eingebettet sind. Epistemische Dinge sind Erkenntnisgegenstände, also Gegenstände, an denen oder über die wir Wissen gewinnen können. Das Konzept des epistemischen Dings wurde von Hans-Jörg Rheinberger präzisiert. Er ist von Hause aus Molekularbiologe und Historiker, seit einiger Zeit Direktor des Berliner Max-Planck-Instituts für Wissenschaftsgeschichte. Sein Ausgangspunkt sind die experimentellen Wissenschaften, exakt: das Experimentalsystem zur Untersuchung der Proteinsynthese im Reagenzglas.

Epistemisch ist bekanntlich der franko- und manchmal auch

anglophone Begriff für Erkenntnis, genauer für eine wissenschaftstheoretisch organisierte Form der Erkenntnis. Was im Deutschen Erkenntnistheorie heißt, wird im Französischen unter dem Etikett Epistemologie geführt. Rheinberger spricht zuweilen auch von *Wissensdingen*, *Wissensgegenständen* oder *Wissensobjekten*.

Objekte sind das dem Subjekt Entgegenstehende, deshalb auch das Wort Gegenstand: *objectus*. Sowohl das *Gegenüber* wie auch das *Frontale* sind wichtig, aber auch die Distanz zwischen Objekt und Subjekt, denn sie fordert zur umkreisenden Betrachtung und zur genauen Blickeinstellung auf. Kennzeichen epistemischer Dinge ist ihre Unschärfe. Diese Unschärfe wird im Experiment sowohl ausgenutzt als auch eingegrenzt. Epistemische Dinge sind nach Rheinberger im Unterschied zu Begriffen durch Materialität gekennzeichnet. Ihre Materialität sichert Anschaulichkeit und erlaubt Operationen der Sichtbarmachung – als Gegenstrategie zu Prozessen der Zergliederung, der Reduktion und der Abstraktion. Epistemische Dinge werden, so Rheinberger, aus den Bedingungen ihrer Sichtbarkeit und ihrer sinnlichen Apperzeption verstanden. Sie lassen »etwas« in einer phänomenalen Fülle erscheinen, das in ihrer variablen Versuchs- und Zeiganordnung in einer sinnlich prägnanten, aber begrifflich inkommensurablen Besonderheit gegenwärtig wird.

Vieles von dem, was in Rheinbergers Erläuterungen und Umschreibungen des epistemischen Dings in der Terminologie der Laborwissenschaften notiert ist, erinnert, wie angedeutet, an Erschließungsversuche der Ding- und Bildhermeneutik der 20er Jahre des letzten Jahrhunderts und ist dort in einer ähnlichen Idiomatik formuliert. Drei dieser Korrespondenzen möchte ich nennen: Zum ersten die Einsenkung des Blicks, wie ihn die deutsche Version der Kulturanthropologie als auf Dinge bezogene Wahrnehmungsform empfohlen hat. Zum zweiten – damit zusammenhängend – der Stufengang »anschauender Erkennt-

nis«, wie er in der Wissenssoziologie der 20er Jahre konzipiert worden ist. Und drittens schließlich das Konzept der Dingwahrnehmung, wie es als Subspezies der Ausdruckswahrnehmung in Ernst Cassirers ›Philosophie der symbolischen Formen‹ ange-dacht worden ist.

Die philosophische Kulturanthropologie entwirft die »Blickeinsenkung« als eine Form der »Gegenstandsgewinnung« und setzt sie in Analogie zu den technischen Verfahren des Mikroskopierens und des Röntgens. Die Betrachtung ähnelt dem »Einstellen« verschiedener Perspektiven oder Distanzen, um das »Weltobjekt klarer oder unklarer sichtbar zu machen«. Die Blickeinsenkung versucht, Tiefenschichten zu erkunden und so gleichzeitig Formen eines vertiefenden »Gewahrens« zu entwickeln. Dinge bieten sich in konkreter Materialität, deren Wirkung auf der Kombination von resistenter Gegenständlichkeit und lockender Anmutung beruht. Deshalb verlangen sie einen »einsenkenden Blick«. Dieser sichert eine anhaltende Aufmerksamkeit. Er haftet sich an das Objekt, weist aber auch auf das betrachtende Subjekt und verändert dieses im Zuge der Betrachtung.

Ein gewissermaßen operatives Programm für die »Blickeinsenkung« stellt das Schema der dreistufigen Anschauung dar, das der Soziologe Helmuth Plessner 1923 in seiner ›Anthropologie der Sinne‹ geliefert hat. Plessner spricht vom phänomenologischen Stufengang einer *antreffenden*, *innewerdenden* und *füllenden* Anschauung. Dieses Schema entspricht dem ikonologischen Modell, das – von Erwin Panofsky in den frühen 20ern entwickelt – höchst folgenreich für die Wissenschaften vom Bild geworden ist. In ähnlichen Bahnen bewegt sich die an Husserl angelehnte hermeneutische Kognitionspsychologie in den späten 20er Jahren. Dort wird ebenfalls mit der Kategorie des *antreffenden Sehens* operiert. Es bildet den Einstieg in das Erschließen von Dingen. Die Erkenntnis der Dinge vollzieht sich in der Einheit

von Empfinden, Wahrnehmen und Begreifen. Es wird geradezu vom »sinnlichen Spüren« der Dinge gesprochen. Gemeint ist eine Wahrnehmungsform, die sich stufenförmig entwickelt und deren Ziel es ist, Dinge in Wort umzusetzen, wobei Sprache das »Begriffene in Verwahrung bringt«. Kaum eine dieser Theorien der 20er Jahre hat sich in den 50ern und 60ern des letzten Jahrhunderts halten können. Die neuen technischen Medien verlangten andere Begriffe und Konzepte. Erst ab Mitte der 1990er Jahre wurden die alten Denkversuche allmählich wieder entdeckt.

Rheinberger selbst hat Hinweise zur Übertragbarkeit des dingbezogenen Episteme-Konzepts auf kulturwissenschaftliche Arbeitsgebiete gegeben. Immer wieder fragt er, ob nicht bei Dingen stets so etwa wie ein Labor mitgedacht werden müsse. »Wir haben immer schon in einer Welt gelebt«, so Rheinberger, »deren soziales Band inskribierte Objekte sind [...] auch wenn sie nicht immer schon dem Laboratorium entstammten, sondern zunächst den paläontologischen Höhlen, dann den monolithischen Äckern, den Schmelzöfen der Bronzezeit, den Werkstätten und Höfen der Renaissance.« Wissenskulturen werden so als Laboratorien, als Schmieden, als Werkstätten gedeutet; die Erschließung der Verzahnung von Ding- und Wissenskulturen wird als Aufgabenfeld der Kulturwissenschaft definiert. Dabei werden Dinge nicht nur unter dem Aspekt der technischen Erfindung und Innovation und des praktischen Gebrauchs gesehen, sondern auch als Generatoren von Verhaltens-, Affekt- und Mentalitätsprägungen. Was hat das epistemische Ding mit dem Museum zu tun? Bei Rheinberger nichts. Wer sich freilich an Claude Lévi-Strauss' Theorie des kulturanthropologisch-ethnologischen Museums orientiert, stößt auf das Museum als *Laboratorium*, als Ort, an dem bestimmte Wissensordnungen aufgebaut werden, die als kognitiv-experimentelle Anordnung zur Analyse von Gegenständen auffordern. Das Museum, das sich als expositorische Versuchsanordnung begreift, stellt die Dinge in jeweils

wechselnden Erkenntnis- und Lesarten vor, denn das Museum ist eine Zeige- und Versuchswelt, eine *Merkwelt* – im Unterschied zur realen *Wirkwelt*. Das Museumsding ist dann ein epistemisches Ding, wenn die Wissensordnungen, in denen es auftritt, ständig variieren. Und das museale Ding muss in Wissensordnungen dargeboten werden, weil der fragmentarische Charakter der Dingüberlieferung und -bewahrung die Redimensionierung des Ausstellungsstücks verlangt. Der Wechsel der Versuchsanordnungen stellt jeweils neue Sichtbarkeiten, weil neue bedeutungsvolle Kontexte her. Dazu kommt, dass das Ding *widerständig* ist, weil es fremd ist: Museumsdinge sind fremde Dinge, sind »verrückte« Dinge, »elternlose« Dinge, weil sie aus ihrem realen Kontext herausgerissen sind. Fremdes aber will stets benannt und begriffen werden. Das Museumsding oszilliert zwischen *nah* und *fern*. Es ist dem Betrachter physisch, materiell *nah*, psychisch, mental aber ist es ihm *fern*, *fremd*.

Dinge – die Lust an ihnen wächst, auch die theoretische Lust. Mit der »Unlust an der Unlust« der Sachen habe das 20. Jahrhundert begonnen, behauptet der Münsteraner Philosoph Hans Blumenberg in seinem kürzlich posthum erschienenen Buch ›Zu den Sachen und zurück‹. Blumenberg erinnert an die berühmte Dingvorlesung von Edmund Husserl aus dem Jahre 1907. Er deutet sie als Reflex auf eine boden- und anschauungslose Wissenschaftsentwicklung, als eine Reaktion auf Entsinnlichungs- und Intellektualisierungsprozesse. Mit Emphase habe Husserl das Ding- und Habhafte wieder ins Recht setzen wollen, wie das übrigens auch in einzelnen Kulturwissenschaften, etwa den Sammlungs- und Grabungswissenschaften wie der Ethnographie, Volkskunde und Archäologie in derselben Zeit zu beobachten ist. Die Hinwendung zum »okkulomotorischen Feld«, von der Husserl 1907 zum ersten Mal spricht, ist ein intensives Pochen auf Sinnlichkeit und Gegenständlichkeit von Erkenntnisvorgängen, die *greif*-, *sicht*- und *überprüfbar* sein sollten in den

Materialisierungen einer kulturellen Nahwelt, in dem also, was beim späten Husserl im Konzept der »Lebenswelt« einen starken und folgenreichen Auftritt hat. Die Mehrzahl der im 20. Jahrhundert gegründeten Museen sind kulturhistorische und ethnographische, lokale und regionale Museen. Vielleicht sind sie interpretierbar als die dinglich-räumliche Umsetzung von Husserls Konzept des *okkulomotorischen Feldes*, das sich lebensweltbezogen, erfahrungsnah und evident darbietet. Vielleicht sind Dinge des Museums lesbar als Indizienbeweis für ein Misstrauen gegenüber einer Welt der Bilder und Begriffe, Modelle und Medien, Simulationen und Konstruktionen, einem Misstrauen gegenüber Prozessen der Entkörperlichung und Immaterialisierung. Jedenfalls ist das Museum als Bewahranstalt des mobilen materiellen Teils des kulturellen Erbes auch unter der Perspektive zu sehen, wie Gesellschaften und Kulturen mit dem Wandel von Dingen und ihrer Bedeutung umgehen.

Das Verlangen, Bedeutungen zu sehen, ist stark. Und das Verlangen ist stärker geworden, weil wir durch die Informations- und Bilderflut, die uns umgibt, in einen Malstrom der Konnotationen, Assoziationen und der selbstbezüglichen Referenzen geraten sind. Vielleicht ist in solch einer Situation jene Institution in besonderer Weise herausgefordert, die es mit dem Deponieren und Exponieren von Dingen zu tun hat. Denn an den Dingen können Prinzipien der Wirklichkeitswahrnehmung gelernt werden: dass die Welt nicht nur aus Imaginationen, Bedeutungen und Symbolen besteht, sondern dass es auch darum geht, Bedeutungsentstehungen und Referenzsysteme zu erkennen. Es geht darum, eine Institution zu stärken, in der das Training des Auges für das Metaphorische Programm ist – um so Unterscheidungskriterien zu gewinnen für die verschiedenen Schichten der Realität, die sich sinnlich auf unterschiedliche Weise mitteilen.

Geschichte und die Erziehung des Gefühls

ULRICH RAULFF

Einladungen zu Vorträgen können den unschätzbaren Vorzug haben, dass sie dem Referenten Gelegenheit verschaffen, über Dinge nachzudenken, die ihm selbst noch rätselhaft erscheinen – auch und gerade dann, wenn er über die nämlichen Dinge bereits hie und da prononcierte Ansichten geäußert hat. Das ist typisch, werden Sie denken, daran erkennt man den Journalisten: Er hat eine Meinung, er hat keine Ahnung. Ich will Ihnen darin gar nicht widersprechen, sondern die Gelegenheit, die mir Ihre freundliche Einladung bietet, nutzen, um über ein merkwürdiges Phänomen nachzudenken, genauer gesagt über eine seit einiger Zeit laufende unterschwellige historische Kontroverse, in der ich mich unversehens selbst Position beziehen sah: So als hätte ich nicht nur eine Meinung, sondern tatsächlich auch eine Ahnung. Ich meine die Kontroverse um Nutzen und Nachteil des Gefühls in der Geschichte – und in der auktorialen oder musealen Darstellung von Geschichte.

Zweimal haben in jüngster Zeit Ausstellungen des Deutschen Historischen Museums (DHM) in Berlin ihre Rezensenten dazu veranlasst, einen Mangel an Emotion zu beklagen. »Mehr Gefühl wagen!« – so hätte vermutlich die positive Empfehlung der Kritiker gelaute, die übrigens keineswegs demselben ideologischen Lager – sofern es so etwas noch gibt – angehörten. Henning Ritter von der FAZ, ein nicht als gefühlsselig geltender Konservativer, vermisste in der ›Holocaust‹-Ausstellung des DHM vor zwei Jahren genau den Mut, die ausgestellten historischen »Zeugnisse« als solche zu würdigen – und das heißt, mit all ihrem sentimental Gewicht – und sie nicht als historische »Dokumente« zu neutralisieren. So las man bei Ritter: »Die emotionale Farbe, ohne die das Zeugnis in seiner Eigenart nicht erfasst werden kann, wird ihm hier vorenthalten [...]. Die Furcht, wie die Wehrmachtsausstellung durch eine These zu provozieren, hat offenbar dazu geführt, alle emotionalen Valeurs zurückzudrängen [...]. Ein Gegenstand mit ungeheuren emotionalen Dimensionen wird vom Penelopewerk der Didaktik überzogen.«¹

Ganz ähnlich lautete der Tenor der Kritik, die Thomas Medicus kürzlich zur Eröffnung der DHM-Ausstellung über den Ersten Weltkrieg in der FR äußerte. Auch er bemängelte den fehlenden Mut der Kuratoren zur Emotion. Medicus: »Die Präsentation der Ausstellung ist viel zu kalt, um dem Besucher das Grauen dieses Weltkrieges vorzuführen und so an seine Emotionen zu rühren. Warum wird die Wachsplastik eines verstümmelten Gesichtes, dem der Unterkiefer weggeschossen wurde, in einer Vitrine unter vielen anderen Objekten regelrecht versteckt? [...] Wenn die Berliner Weltkriegsaufklärung ihren selbsterklärten

1 Henning Ritter, »Zeigen oder Zeugen?«, FAZ vom 19. Januar 2002, S. 37. Eine bemerkenswerte konservative Prioritätenabwägung scheint hier vorausgegangen zu sein, an deren Ende der Abscheu gegen das Pädagogische über die Arroganz gegen das Sentimentale obsiegt hat.

Zweck erfüllen wollte, wäre emotionale Rührung jedoch nötig.« Und um keinerlei Zweifel an Sinn und Zweck einer derart bewegendenden Präsentation aufkommen zu lassen, wurde Medicus noch deutlicher: »Ihr gelingt nicht, was sie hätte erreichen müssen – in Anlehnung an die Erinnerungspraxis der Alliierten wie um der unzähligen Kriegstoten willen eine positive Mythenbildung zu erzeugen, um so endlich auch die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg der Instrumentalisierung durch die Nationalsozialisten zu entreißen.«²

Mit anderen Worten, die Emotionalisierung durch die Ausstellung soll der Bildung eines Gegen-Mythos dienen, welcher die Annexion des Ersten Weltkriegs durch die Nazis außer Kraft setzen soll. Diesseits so hochgesteckter Ziele ist festzuhalten, dass von manchen historischen Ausstellungen neuerdings ein anderer, »wärmerer« und emotionalerer Ton gefordert wird, dem sich aber die Kuratoren oftmals noch versagen. Trifft das auch für nicht-museale Präsentationsweisen, für andere Medien der Geschichtsdarstellung zu?

Wer so fragt, hegt einen Verdacht. In der Tat beobachten wir eine eigentümliche Diskrepanz bei den geschichtsdarstellenden Medien: Sie lässt das Stichwort »Emotion« zweischneidig werden, so dass es auf der einen Seite andere Stich- und Schnittwunden hinterlässt als auf der anderen. Um deutlicher zu werden: Was das Museum nach Meinung der Kritiker nicht genügend bietet oder was es sogar ganz verweigert – nämlich starkes Gefühl –, wird nach Ansicht anderer Kritiker in der Geschichtsdarstellung in Buch und Bild (bzw. Bildband) in übertriebener Dosis und illegitimer Absicht eingesetzt. Und diese letztere Kritik – an einer historischen Literatur, die mit dem Mittel der

2 Thomas Medicus, »Kollektivdeutsche Amnesie«, *FR* vom 13. Mai 2004, S. 17.

»Emotionalisierung« arbeitet – habe auch ich verschiedentlich geäußert.

Hans-Ulrich Wehler hat das Wort in die Debatte geworfen. In seiner Kritik des Buches von Jörg Friedrich über den Bombenkrieg (»Der Brand«) hat er dem Publizisten und Historiker eine »manchmal bedenkenlose Neigung zur Emotionalisierung« vorgeworfen.³ Als ein Jahr später zum selben Thema Friedrichs Bildband »Brandstätten« herauskam, habe ich in der Süddeutschen Zeitung dieses Werk kritisiert und Friedrich – ein wenig heimtückisch, wie ich zugebe – gegen den Vorwurf des Geschichtsrevisionismus in Schutz genommen. Friedrich, so schien mir, benutzte den Vergleich nicht mehr, um das deutsche Tätergewissen zu erleichtern. Ist Friedrich, so fragte ich, »ein Revisionist, der dazugelernt hat? Nein«, so meine Antwort, »sondern ein Historiker, den das Tabu Vergleich nicht mehr interessiert. Friedrich schürft jenseits der alten Claims von rechten Revisionisten und linken Culpabilisten. Friedrich ist ein Emotionalist – und dem entspricht sein Stil.«⁴

Jörg Friedrich ist aber nicht der einzige »Emotionalist«, der ein Reizthema der deutschen Zeitgeschichte aufgreift, um es mit stilistischen Kunstgriffen und – wie in seinem Bildband – mit den Mitteln von Zitat und Collage emotional aufzuladen. In seinem Fall ist es der Bombenkrieg, dessen entsetzliche Auswirkungen er in einer Sprache von steilem Pathos und Bildern von drastischer Grausamkeit beschwört. Ob seine Bücher eine Ideologie transportieren oder nicht, mag dahingestellt sein; sicherlich erzeugen sie ein *Klima*, eine Atmosphäre der Beklemmung. Im Vordergrund steht nicht die intelligible Durchdringung des Stoffs, sondern seine sensible Aufbereitung.

3 In der SZ vom 14. Dezember 2002.

4 Ulrich Raulff, »Vom Bombenhammer erschlagen«, SZ vom 18. Oktober 2003, S. 18.

Aber darin ist Friedrich, wie gesagt, nicht der einzige und der Bombenkrieg, Friedrichs Thema, nicht das einzige Reizthema, das zur Empathie einlädt. Vertreibung und Vergewaltigung sind weitere Themen der deutschen Zeitgeschichte, deren sich in den letzten zwei, drei Jahren eine Reihe deutscher Autoren angenommen haben, die man gern als »namhaft« bezeichnen würde, wäre darunter nicht auch das viel gelesene und umstrittene Buch einer »Anonyma«. Bombenkrieg, Vertreibung, Vergewaltigung – das sind Themen mit großer latenter Gefühlsladung. Um sie herum hat sich ein Markt für historische Literatur entwickelt, der aus den Seminaren heraus nicht mehr beliefert und noch weniger kontrolliert wird. In der Geschichte, die auf diesem Markt angeboten wird, ist die Emotion zur Form und teilweise zum einzigen Inhalt geworden. Sie gibt sich zugänglicher, wärmer, einladender als der abweisende Rationalismus Bielefelders Provenienz, der sich auf Max Weber berief und sich am liebsten noch die letzten Reste historistischer »Einfühlung« ausgetrieben hätte. Der Raum, aus dem sich die direkten politischen Besetzungen und Vereinnahmungen der Geschichte, die Ideologien, zurückgezogen haben, ist offenbar frei geworden für neuartige Betroffenheits- und Beklemmungspolitiken. Autoren und Produzenten wie Jörg Friedrich und Guido Knopp arbeiten mit Mitteln der Stimmungsästhetik und versorgen mit ihren Geschichtsbildern ein diffus, aber bereitwillig emotionalisiertes Publikum.

Das alles funktioniert freilich nur entlang den genannten Themen, und es funktioniert, weil diese dazu angetan sind, große Blöcke der deutschen Zeitgeschichte auf der Täter-Opfer-Achse zu verschieben: von den Tätern weg, hin zu den Opfern. Insofern äußert sich hier doch nicht nur ein Revisionismus der Form (von den »kalten« zu den »warmen« Geschichten), sondern auch ein Revisionismus des politischen Inhalts. Nur am Rande sei bemerkt, dass sich dieselben Themen, zumindest Bombenkrieg und Vertreibung (von der Vergewaltigung schweige ich), auch

ganz anders, nämlich kunstvoller und »kälter«, behandeln lassen: Alexander Kluge hat das bewiesen, dessen ›Chronik der Gefühle‹ ja alles andere als gefühlsbetont ist.

Ich hoffe, Sie gewinnen nicht den Eindruck, die Kritik messe mit zweierlei Maß und kritisiere die historische Literatur für etwas – ein gewisses Maß an Gefühl –, das sie im gleich Augenblick im historischen Museum vermisst. Selbst die gefühligsten Produkte des einschlägigen Literaturmarkts, wie Uwe Timms Buch ›Am Beispiel meines Bruders‹, finden noch einen Kritiker, der ihnen Gefühlskälte vorwirft: So der Schriftsteller Günter Franzen im Spiegel, der unter dem Titel ›Links, wo kein Herz ist‹, mit denen abrechnete, die den »tausend in einer Nacht verbrannten Kindern von Heilbronn«, den »erstarrten Säuglingen, deren kleine Körper die vereisten Fluchtwege säumten« und der »namenlosen Legion, der sich unter den Kolbenstößen der Soldateska windenden halbwüchsigen Nachrichtenhelferinnen in Ostpreußen« das »Recht auf unsere Gefühle und Erinnerungen« verweigern.

Man könnte all dies als Geschichtskitsch und Geschichtsporno in eine Kiste zu dem jüngsten Roman von Thor Kunkel und den ältesten ›Landser‹-Heftchen werfen und vergessen – hätte nicht dieser ganze Markt seine Leitvokabel und seinen Schlachtruf in einem Begriff gefunden, den ein deutscher Großschriftsteller und Friedenspreisträger vor zwei Jahren gesprächsweise lanciert hat: Von einem gewissen »Geschichtsgefühl« sprach Martin Walser damals. Und seither rätseln die Intellektuellen des Landes, was darunter zu verstehen sei. Einige seiner Kritiker meinen verstanden zu haben, dass es sich hierbei um eine Kampfvokabel handelt – ein Schlagwort zur Abwehr einer intellektualistischen und moralisierenden Auffassung von der Geschichte. Womit endlich topisch oder topologisch wieder alles im Lot wäre: eine Geschichte der Gefühle (oder direkter: ein Geschichtsgefühl) gegen eine Geschichte der Gedanken – also

gewissermaßen eine Bauchgeschichte gegen eine Kopfgeschichte. Wenn denn alles so einfach wäre.

Es lässt sich aber gar nicht so leicht ein klarer Trennstrich ziehen, eine Grenze sagen wir zwischen »wissenschaftlicher« Geschichtsschreibung und »nicht-wissenschaftlicher« oder »literarischer« Geschichtsschreibung, so dass diese Linie gleichzeitig auch die Grenze bildet zwischen Objektivität und Emotion, Rationalität und Leidenschaft. Gewiss ist eine solche Grenzziehung, eine solche Ausgrenzung oder Exklusion des Gefühls aus der Geschichts-»Wissenschaft« ein Hauptmotiv des Verwissenschaftlichungs- und Professionalisierungsschubes gewesen, den die Historie um die Mitte des 19. Jahrhunderts erlebte. Damals hat die Geschichtswissenschaft in Deutschland ihre Schlagbäume der »Objektivität« aufgerichtet und alle angehenden Historiker zu Grenzposten ausgebildet – und das zur selben Zeit, als die nationale oder borussische Historiographie von Sybel bis Treitschke die stärksten Leidenschaften aufrief und Theodor Mommsen seinen auch nicht eben kühlen Cäsarkult pflegte.

Diesen Widerspruch muss man sich vor Augen führen, weil man sonst fälschlich das Ideal – nämlich Objektivität – für die Wirklichkeit nimmt und meint, die wissenschaftliche Historie sei tatsächlich jemals so neutral und eunuchisch gewesen, wie Friedrich Nietzsche ihr das in der zweiten seiner »Unzeitgemäßen Betrachtungen« vorgeworfen hat. Das Bild des »historischen Virtuosen«, das dieser raffinierte Polemiker entworfen hat, ist selbst eine Fiktion: Vermutlich hat es nie einen einzigen Historiker gegeben, jedenfalls nicht in Deutschland Mitte oder Ende des 19. Jahrhunderts, der sich – mit Nietzsches Wort – zum »reinen Passivum«⁵, der geschehenen Geschichte gemacht und all seine

5 Friedrich Nietzsche, »Unzeitgemäße Betrachtungen II«, in: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, München u.a. 1980, Bd. I, S. 290.

Passionen abgetötet hätte: Pathos oder Passivum war nie eine wirkliche Alternative.

Es hat nach dem Zweiten Weltkrieg und den Erfahrungen mit einer nicht-objektiven, parteiischen und emotional unsicherer Geschichtsschreibung noch einmal ein forciertes Bemühen um Objektivität und Exklusion aller Emotion aus der Geschichtswissenschaft gegeben. Aber selbst derjenige, der am konsequentesten (und gelegentlich auch am erschreckendsten) den Kult der »kalten Person« getrieben hat, Ernst Nolte, sieht sich heute im Interview »vor allem als Historiker von Emotionen« – auch wenn er einschränkend bemerkt, dass ihn »nicht Emotionen in der Rohform, sondern in ideologisch geprägter Form« interessieren.⁶ Ein anderer Vertreter derselben Generation, Reinhard Koselleck, hat seine Geschichtstheorie ebenso wie seine materiale Geschichtsschreibung (man lese sein Preußenbuch) konsequent emotionsfrei gehalten und seinen Pathosbedarf an das vergleichende Studium von Kriegerdenkmälern und Totenkulten delegiert.

Selbst die Geschichtsphilosophie hat vor dem Thema Emotion nicht haltgemacht. Nicht einmal diese deutsche Denkschule mit ihrem Hang zum klaren Wasser hat den gefährlichen Schwebstoff Leidenschaft jemals vollkommen ausgefiltert. In der Geschichtsphilosophie seit Kant hat sich ein Bewusstsein davon erhalten, dass Gefühle und Leidenschaften zur *prima materia* der Geschichte gehören – und zwar zur Geschichte im Doppelsinn von *res gestae* und *historia rerum gestarum*. Allerdings hat sie diese Einsicht mit unterschiedlichen Erörterungszusammenhängen verbunden.

Bei Kant selbst geschieht es im Zusammenhang mit der

6 »Dem Ideologehistoriker wird es an Arbeit nicht fehlen«. Ein Gespräch mit Ernst Nolte, in: *Ästhetik & Kommunikation* 122/123 (zum Thema »Geschichtsgefühl«), Winter 2003, S. 37.

Einführung des Begriffs vom »Geschichtszeichen« (im 2. Abschnitt des ›Streits der Fakultäten‹). Das Geschichtszeichen, das in die drei Richtungen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichzeitig weist (*signum rememorativum, demonstrativum, prognostikon*) soll in der Lage sein, die Hypothese vom ständigen Fortschreiten des menschlichen Geschlechts zum Besseren mit einer singulären historischen Erfahrung zu verknüpfen. Als eine solche historische Erfahrung aus der jüngeren Geschichte nennt Kant exemplarisch die Französische Revolution. Die Art und Weise nun, wie er dieses konkrete »Geschichtszeichen« thematisiert – unter dem Doppelaspekt von Rezeption und Leidenschaft – macht deutlich, dass sich unter diesem Zeichen eigentlich ein Transfer von Leidenschaft ereignet – von den einstigen Akteuren auf die jetzigen Betrachter oder Historiker: »Die Revolution eines geistreichen Volks [...] findet doch in den Gemüthern aller Zuschauer (die nicht selbst in diesem Spiele mit verwickelt sind) eine Theilnehmung dem Wunsche nach, die nahe an Enthusiasmus grenzt [...].«⁷

Das Geschichtszeichen ist also nicht nur ein Ereignis, es ist ein Ereignis mit Zuschauern, die daran im Modus des Wunsches imaginär beteiligt sind. Und dies geschieht in der Pathosform des Enthusiasmus, der, wie Kant definiert, eine »Theilnehmung am Guten mit Affekt«⁸ bezeichnet. Mit anderen Worten, die Leidenschaft oder der Affekt wird zum Garanten der idealischen Beteiligung, ohne die wiederum der Hauptsatz der kantischen (optimistischen) Geschichtsphilosophie nicht zu halten wäre.

Auch für Hegel besetzt das Thema der Emotion einen zentralen Platz seiner philosophischen Weltgeschichte, auch wenn dieser zunächst ganz anders und viel handfester als das kantische »Geschichtszeichen« erscheint. Es ist der Zentralbegriff der

7 Kants Werke, Akademie Textausgabe, Berlin 1968, Bd. VII, S. 85.

8 Ebd., S. 86.

welthistorischen Menschen oder Individuen. Sie, die Hegel auch als »Geschäftsführer des Weltgeists« bezeichnet, sind gleichsam inkarniertes Pathos, inkarnierte Emotion: »In der Tat kann auf ihre Erscheinung die Form der Leidenschaft angewendet und die moralische Seite der Beurteilung insbesondere hervorgekehrt werden, indem man sagt, ihre Leidenschaft habe sie getrieben.«

Aber ihre Leidenschaften sind, wie Hegel klarstellt, keine privaten Leidenschaften oder Laster – sie sind die Erscheinungsform eines höheren Zwecks: »Hier erscheint also das, was an und für sich notwendig ist, in der Form der Leidenschaft. Jene großen Männer scheinen zwar nur ihrer Leidenschaft, ihrer Willkür zu folgen, aber was sie wollen, ist das Allgemeine, dies ist ihr Pathos.« Und am Schluss gelangt Hegel, weniger an der Erkennbarkeit der Geschichte interessiert – wie Kant – als vielmehr an ihrer Machbarkeit, dennoch zu demselben Begriff, der auch für Kant im Zentrum der Geschichtsphilosophie stand: »Diese Leidenschaft ist, was wir auch Begeisterung, Enthusiasmus nennen.«⁹

Enthusiasmus blieb gewissermaßen die historische Hauptempfindung für Hegel und viele seiner Zeitgenossen – jedenfalls soweit sie selbst Begeisterung für die Französische Revolution empfunden hatten. Nicht alle freilich waren bereit, die Revolution zu feiern und ihr Gedächtnis zu pflegen, wie es Hegel noch 1822/23 in seinen Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte tat, als er von einem »herrlichen Sonnenaufgang« schwärmte: »Eine erhabene Rührung hat in jener Zeit geherrscht, ein Enthusiasmus des Geistes hat die Welt durchschauert [...].«

Für viele andere Geschichtsschreiber und Geschichtsdenker,

9 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte, Hamburg 1994, Bd. I: Die Vernunft in der Geschichte, S. 101.

selbst für Schiller, den Ehrenbürger der französischen Nation, überwogen – spätestens seit dem Königsmord und der Terreur – die Empfindungen des Schreckens und des Entsetzens. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch zu sehen, wie der ganze weltgeschichtliche und menscheitsgeschichtliche Optimismus, der Schillers ästhetischen Erziehungsprogrammen zugrunde liegt, wie weggeblasen ist, sobald sich der Historiker auf den realen Stoff der Geschichte und die wirklichen Triebkräfte des menschlichen Handelns einlässt. Auch dann und gerade dann regieren Leidenschaften das Handeln der Menschen, aber es sind nicht immer vornehme oder edle. So wenn Schiller unter dem Titel ›Französische Unruhen‹ über den Religions- und Bürgerkrieg schreibt: »Die Gefühle für Gerechtigkeit, Anständigkeit und Treue [...] verlieren in Bürgerkriegen ihre Kraft, wo jeder Teil in dem andern einen Verbrecher sieht, und sich selbst das Straßamt über ihn zueignet. [...] In Bürgerkriegen streitet die Leidenschaft des Volks und der Feind ist der Gegenstand desselben. Jeder einzelne Mann ist hier Beleidiger, weil jeder einzelne aus freier Wahl die Partei ergriff, für die er streitet. Jeder einzelne Mann ist hier Beleidigter, weil man anfeindet, was er liebt, weil man verdammt, was er erwählte. Hier, wo Leidenschaft und Not dem friedlichen Ackermann, dem Handwerker, dem Künstler das ungewohnte Schwert in die Hände zwingen, kann nur Erbitterung und Wut den Mangel an Kriegskunst nur Verzweiflung den Mangel wahrer Tapferkeit ersetzen.«¹⁰

Aber eben weil der Mensch in der Geschichte sich zwar von Emotionen, aber nicht allein vom Enthusiasmus leiten lässt, deshalb bedarf es ja der Bildungsarbeit am Menschengeschlecht: »Si c'est la raison, qui fait l'homme, c'est le sentiment, qui le conduit« (»Wenn es die Vernunft ist, die den Menschen ausmacht,

10 Friedrich Schiller, Historische Schriften und Erzählungen I, hg. von Otto Dann, Frankfurt am Main 2000, S. 626.

so ist es das Gefühl, das ihn leitet«), lautet das Rousseau-Wort, mit dem Schiller seine ›Briefe über die ästhetische Erziehung‹ beginnen lässt.

Kaum mehr als eine Generation nach Schiller findet die romantische Schule der Historiographie im Gefühl weit mehr als nur einen bedeutenden Gegenstand oder eine Triebkraft der Geschichte. Für die Geistesgenossen Jules Michelets ist das Gefühl zu einem Äther geworden, der Subjekt wie Objekt umgreift, die Geschichte und den, der sie schreibt, die *res gestae* von einst und die *historia rerum gestarum* von heute. Für Michelet selbst, den unbestrittenen Meister dieser Schule der Einverseelung, stellt Leidenschaft den Hauptschlüssel zur Geschichte dar: Das Volk ist durchdrungen von Leidenschaft und Instinkt; Sanftmut, Güte, Zorn und Begeisterung beherrschen sein Leben. Und ebenso leidenschaftlich sind die, die es führen: Marat ist ganz Sensibilität, »Frau und mehr als Frau, sehr nervös und sehr sanguinisch«, hinter Saint-Justs feinen Zügen einer Jungfrau verbirgt sich »stählerne Kälte«, die nur sein »mörderischer Blick« verrät. Aber die Geschichte kennt nicht nur die Zeiten der feurigen, explosiven Leidenschaft; es sind auch ganze Zeitalter schon in Tatenlosigkeit und Apathie versunken; das 15. Jahrhundert ist vor gährender Langeweile fast gestorben.¹¹

Dennoch bleibt Michelets Blick von den erhabenen Augenblicken des Enthusiasmus in der Geschichte gebannt. Den Höhepunkt seiner Geschichte der Revolution bildet die Beschreibung der Fête de la fédération, des Bundesfests auf dem Marsfeld, die Gemeinschaft der Seelen und die Welle der Begeisterung, die in den Tagen vor dem 14. Juli und an jenem Tag selbst durch ganz Frankreich lief.¹² Etwas von diesem Bild des am

11 Vgl. Roland Barthes, Michelet, Frankfurt am Main 1984, S. 142.

12 Vgl. Jules Michelet, Geschichte der Französischen Revolution, Frankfurt am Main 1988, Bd. I, S. 372 ff.

Altar des Vaterlandes und in der Bewegung des Enthusiasmus geeinten Frankreich lebt noch in dem Soldaten Marc Bloch nach, wenn er in seinem Tagebuch aus dem Ersten Weltkrieg den Satz festhält: »Es gibt zwei Kategorien von Menschen, die nichts von der Geschichte Frankreichs verstehen: diejenigen, welche die Weihe von Reims nicht ›fühlen‹ – diejenigen, welche die Bewegung der Föderationen nicht ›fühlen‹.«¹³ Sie sehen, wie da die Hermeneutik in der Sensibilität begründet wird, das Verstehen können auf einem emotionalen Nachvollzug.

Auch wenn den skeptischen Realisten der Generation, die auf Michelet folgte, das mitfühlende Herz für die Passionen des Volkes fehlte, haben sie doch das Deutungsmuster, wir würden sagen, das Paradigma der sensiblen Historie akzeptiert und sich zu eigen gemacht. Tocqueville beschreibt in ›Der alte Staat und die Revolution‹ die Französische Revolution als eine »religiöse Revolution«, die »eine Leidenschaft entzündet [hat], wie sie bis dahin die heftigsten politischen Revolutionen niemals zu erzeugen vermocht hatten. Sie hat den Bekehrungsdrang eingeflößt und die Propaganda entstehen lassen [...]. Sie ist selbst eine Art neuer Religion geworden, allerdings eine unvollkommene Religion, ohne Gott, ohne Kultus und ohne künftiges Leben, die aber trotzdem, gleich dem Islam, die ganze Erde mit ihren Soldaten, ihren Aposteln und ihren Märtyrern überschwemmt hat.«¹⁴

Zu den Autoren, die das Thema der Leidenschaften in der Geschichte aufgenommen und zugleich aus seiner idealen Bindung an das Erhabene und das moralisch Gute – die es im Namen des Enthusiasmus eingegangen war – gelöst haben, gehört Jacob Burckhardt. Zwar bewahrt auch bei Burckhardt (wie bei

13 Zit. Ulrich Raulff, Ein Historiker im 20. Jahrhundert: Marc Bloch, Frankfurt am Main 1995, S. 277.

14 Alexis de Tocqueville, Der alte Staat und die Revolution, München 1978, S. 29.

Hegel, von dem er sich ansonsten weit entfernt hat) die Vorstellung von den großen Männern und von historischer Größe schlechthin ihren zentralen Platz, und auch die konstitutive Verbindung von großem Mann und starker Leidenschaft bleibt erhalten: Er ist es, der einem ganzen Volk »ein Pathos gibt«. Aber neben den »selbstlosen« Leidenschaften tauchen jetzt – vor allem im Zusammenhang mit den historischen »Krisen« – zunehmend »selbstische« Verbindungen aus Leidenschaft und Macht, Leidenschaft und Ruhmsucht, Rachsucht, Habgier, Ignoranz und Gewalt auf. »Die Leidenschaft als die Mutter großer Dinge«, notiert Burckhardt (vermutlich) im Jahr 1868. »Das Erwachen ungeahnter Kräfte in den Einzelnen und in den Massen. Eine Menge Schranken sind gefallen; die noch bestehenden werden zu Boden gerannt. Der Himmel hat einen anderen Ton.«¹⁵

Die Gefühle, das war schon bei Michelet zu sehen, sind nicht nur zum Gegenstand der Aufmerksamkeit der Geschichtsschreibung geworden; sie sind nicht allein *Objekte* der Historie gewesen. In der Schule des Historismus, der wir bis heute nicht entlaufen sind, ist das Gefühl auch zum *Medium* der historischen Erkenntnis bzw. des Verständnisses geworden. Im Konzept der »Einfühlung« wird deutlich hörbar, worum es dem hermeneutischen Nachvollzug zu tun ist: um ein verstehendes Eindringen nicht nur in die Denk-, sondern auch in die Gefühlswelt vergangener Zeiten und Personen. Den Mundus intelligibilis begreift nur und gibt richtig wieder, wer Zugang zum Mundus sensibilis der Vergangenheit findet. Solches Sich-Einfühlen konnte im Extremfall bis zur imaginären Verschmelzung mit einer Figur der Vergangenheit gehen: dann wird der Historiker zum Historionen. Michelet leidet unter historischen Migränen, die Geschichte affiziert ihn in Form von Schwindelanfällen, Übelkeiten,

15 Jacob Burckhardt, Über das Studium der Geschichte (›Weltgeschichtliche Betrachtungen‹), hg. von Peter Ganz, München 1982, S. 213.

Atembeklemmungen: »es ist die Grauenhaftigkeit der erzählten Geschichte, die sie hervorruft«. »Michelet«, schreibt Roland Barthes, »bedeckt sich mit den fürchterlichsten historischen Leiden, er nimmt sie auf sich, er stirbt an der Geschichte, wie man – oder vielmehr wie man nicht – aus Liebe stirbt.«¹⁶

Schließlich taucht das Gefühl noch in einem dritten Modus in der Historie auf: in der *Darstellung*, in der Narration und ihren Stilmitteln – dort also, wo sich entscheidet, ob eine Geschichte als Tragödie oder ob sie als Komödie erzählt wird, als Trauerspiel oder als Satire. Hayden White hat diesen rhetorischen Vorentscheidungen für die ästhetische Form der Geschichte (samt ihren emotionalen Konsequenzen) ein großes Buch gewidmet (>Metahistory<). Auch innerhalb dieser Gesamtrahmen der Darstellung und Deutung entscheidet sich dann häufig von einem Satz zum nächsten, ob das methodische Bemühen um Objektivität und Neutralität obsiegt – oder das moralische und ästhetische Urteil, getragen von Temperament, durchdrungen von Leidenschaft. Die Spannung, die hier zum Austrag kommt, ließe sich sehr schön an Texten Jacob Burckhardts aufzeigen, in denen die Selbstverpflichtung des Historikers auf Objektivität vom einschießenden Pathos des politischen und moralischen Wesens durchkreuzt wird. Aber darauf muss ich jetzt verzichten.

Für die Historie hat sich mithin das Problem der Emotion immer auf drei verschiedenen Ebenen gestellt: als *Objekt* der historischen Forschung, als *Medium* der Erkenntnis und im Problem der *Darstellung*. Und nur indem sie Emotion nicht nur als etwas ihr Äußerliches begriff, eine »Realie« aus fernen Zeiten, sondern als etwas, das zu nutzen und zu formen ihr im Augenblick oblag – nur als solche selbst »emotionale« und mit dem Problem der Leidenschaft innig vertraute Historie konnte sie sein, was ehemals das Theater sein sollte: eine moralische

16 Barthes, Michelet, S. 45.

Bildungsanstalt. Geschichte, Historiographie hat seit ihren modernen Ursprüngen in der Aufklärungshistorie immer auch den Auftrag gehabt, Erziehung des Gefühls zu betreiben; diesem Auftrag ist sie aber nur insoweit gerecht geworden, als sie Selbsterziehung betrieb.

Lassen Sie mich von hier aus in die Gegenwart zurückkehren und noch einmal an unsere anfängliche Feststellung erinnern, wonach man einigen neueren Spielarten der Geschichtsschreibung eine Überbesetzung des Sentimentalen vorwirft, wonach man ihnen also vorwirft, zu naiv oder pseudonaiv auf die vermeintliche Wahrheit des »Geschichtsgefühls« zu setzen – während man andererseits dem Museum und einzelnen historischen Ausstellungen ein Zuwenig an Gefühl, eine Unterschätzung oder Unterbesetzung des Gefühls ankreidet. Woher rührt diese Diskrepanz, inwiefern sind die Kritiken berechtigt?

Mir scheint, dass das neue Verlangen nach mehr »Geschichtsgefühl«, einmal abgesehen von seinen ideologischen Implikationen, verschiedene Ursachen hat. Eine davon liegt in der Medienkonkurrenz: Es ist schwer, der Versuchung standzuhalten, dem Beispiel des Historienfilms oder der filmischen Docufiction folgend eine »gefühlvollere« Geschichte zu erzählen. Zumal, wenn es eine »Opfergeschichte« ist und die Protagonisten sich zur Identifikation anbieten. Seitdem, wie Reinhard Kosselleck bemerkt hat, der Begriff des Opfers vollständig seiner älteren, aktivischen und selbstbestimmten Semantik beraubt worden ist, sind die Opfer zur leichten Beute des Gefühlskitsches geworden. Wie es übrigens, dies nur am Rande bemerkt, auch den »Tätern« widerfahren ist, denen jeder positive, heroische Wert genommen wurde, bis nur der kriminelle übrig blieb: das ist ja nur die andere, kältere Seite des Kitsches. Wie er fast zwangsläufig immer entsteht, wenn ein Begriff um seine dialektische oder ironische Spannung gebracht wird.

Ein weiterer Grund für die jüngste Sentimentalisierung der

Historie könnte in der bereits erwähnten Gefühlsabstinenz der akademischen, ›wissenschaftlichen‹ Historie seit dem Zweiten Weltkrieg und insbesondere in den jüngeren, neusachlichen Schulen (Sozialgeschichte, Strukturgeschichte) zu suchen sein. In die Lücken, die aufgrund praktizierter Gefühlsabstinenz und Ignoranz gegenüber den Fragen der Emotion in der Geschichte entstanden sind, stoßen Autoren wie Goldhagen und Schama, wie Friedrich, Timm und Bruhns erfolgreich hinein: Wer das Gefühl als Triebkraft der Geschichte *und* als zwingendes Gestaltungsmittel der Historie verleugnet, der überlässt das Feld den falschen Gefühlen der schlechten Literatur und kann dann zusehen, wie eine erschlichene Katharsis zu einer erpressten Versöhnung führt.

Kommen wir zu den eingangs zitierten Kritiken am Museum bzw. an historischen Ausstellungen zurück. Die eine galt der »Holocaust«-Ausstellung des DHM, die andere der aktuellen Weltkriegsausstellung desselben Museums. Das Gefühl, dem sie – nach Auffassung ihrer Kritiker – mehr Aufmerksamkeit schenken sollten, betrifft im einen Fall einen grausamen und tristen Krieg, im anderen einen mit industriellen Mitteln ausgeführten Genozid. Welche anderen Gefühle als Schmerz, Scham und Trauer können hier in Rede stehen? Die Zeiten, da der Enthusiasmus als das beherrschende »Geschichtsgefühl« gelten konnte, sind lange vorbei. Aber das historische Museum muss auch anderen, es muss letztlich allen Formen des Pathos gerecht werden, den heute geläufigen wie den älteren, den hellen wie den dunklen. Es muss sie gestaltend in Regie nehmen, mit geeigneten Objekten verbinden, es muss sie übertragbar und erfahrbar machen. Nur so wird das historische Museum jener Aufgabe gewachsen sein, die seine Kritiker ihm offenbar zutrauen, nämlich die legitime Nachfolgeeinrichtung des Theaters als nationale Bildungsanstalt nicht nur des Verstandes, sondern auch des Herzens zu sein.

Ein kalendarischer Zufall will es, dass wir heute mit unseren französischen Nachbarn der 215. Wiederkehr des Tages gedenken, der wie kein anderer das Geschichtszeichen des Enthusiasmus errichtet hat, des Quatorze Juillet. Und dass wir uns sechs Tage später und mit der landesüblichen Beklemmung der 60. Wiederkehr des Tages erinnern werden, an dem ebenfalls ein Geschichtszeichen gesetzt wurde, ein deutsches diesmal, und eines, das auch im Scheitern seine Größe behauptete. Beide Male ging es um die Freiheit – mit dem Unterschied, dass das eine Mal das Volk mit seiner Leidenschaft sie erkämpfte, während das andere Mal das Volk in dumpfer Anhänglichkeit auf der Seite seiner Bedrucker stand – noch Jahre nach dem Attentat des 20. Juli galten die Verschwörer und Enthusiasten der Freiheit im eigenen Volk als Eidbrüchige und Verräter.

Die Französische Revolution hat uns eine Fülle von Zeichen und Emblemen hinterlassen, die uns das große Geschichtszeichen von einst sinnfällig vor Augen stellen: Fahnen, Kokarden, Maibäume, Parolen, die Marseillaise und die dreifarbigem Abgasstreifen der Mirage-Jets, die über die Champs Élysées donnern. Jahr für Jahr am 14. Juli kehrt die Geschichte zurück in das Land von Marat und Napoleon, von Jules Michelet und Lucien Febvre und behauptet sich als große Erziehungsanstalt des Gefühls. Wir hingegen in Deutschland, wohin sollen wir gehen, wenn nicht in den Hof des Bendlerblocks oder nach Plötzensee? Es gibt dort in Plötzensee vergleichsweise wenig zu sehen, keine Farben und keine Kokarden, und Musik gibt es auch keine. Alles, was man sieht, sind fünf Fleischerhaken an einem Metallträger an der Decke. Mag sein, dass wir uns ein Geschichtszeichen anders vorgestellt hatten. Und doch ist es eines, und wir betrachten es nicht ohne Emotion.

Ich gestehe, dass ich einen Augenblick lang versucht war, hier abubrechen und auf dieser Note, auf diesem Orgelpunkt der deutschen Geschichte seit 50, 60 Jahren stehenzubleiben.

Aber dann kamen mir Bedenken. Gewiss ist es richtig, einer Geschichte des Enthusiasmus in der jüngeren Geschichte, wie ich sie soeben in groben Strichen skizziert habe, den Gegenpol des Verstummens und der Scham gegenüberzustellen: hier die hell emporschießende Flamme der Begeisterung, feurige politische Leidenschaft im Reinzustand – und dort die abgebrochene Tragödie, die Verweigerung der reinigenden Katharsis. Und Sie alle wissen, dass ›Plötzensee‹ nur ein Name ist, dem man viele andere zur Seite stellen könnte. Aber die Gefahr ist groß, die deutsche Geschichte als ganze einzig und allein diesem Pol zuzuschlagen – und darüber zu übersehen, dass auch diese Nationalgeschichte ihre Augenblicke des Enthusiasmus gekannt hat: von den Befreiungskriegen über Hambach, den Vormärz, die Reichsgründung, das so genannte und in seiner Echtheit bis heute umstrittene ›August-Erlebnis‹ von 1914, bis 1989, den einstweilen letzten großen Ausbruch kollektiver Begeisterung. Diese Augenblicke dürfen wir nicht übersehen, wenn wir am Ende in unserer Gegenwart ankommen und zu der Frage vorstoßen wollen, wieso uns Deutschen diese Leidenschaft, der Enthusiasmus neuerdings so gänzlich abhanden gekommen zu sein scheint: Vielleicht ist dies ein besserer Punkt, um den Monolog abubrechen und ins Gespräch einzutreten.

Literaturhinweise

Andy Warhol's Time Capsule 21, Begleitband zur Ausstellung im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main (27. September 2003-29. Februar 2004), Köln 2003.

Assmann, Aleida (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt am Main 1991.

Dies.: Texte, Spuren, Abfall: Die wechselnden Medien des kulturellen Gedächtnisses, in: Hartmut Böhme/Klaus R. Scherpe (Hg.): Literatur und Kulturwissenschaften, Reinbek bei Hamburg 1996, S. 96-III.

Bal, Mieke: Kulturanalyse, Frankfurt am Main 2002.

Barthes, Roland: Mythen des Alltags, Frankfurt am Main 1964.

Blumenberg, Hans: Zu den Sachen und zurück, Frankfurt am Main 2002.

Feuer & Flamme: 200 Jahre Ruhrgebiet, Begleitband zur Ausstellung hg. von Ulrich Borsdorf u.a., Essen 1994.

Foster, Hal: Design and Crime and other Diatribes, London u.a. 2002.

- Fragen an die deutsche Geschichte. Ideen, Kräfte, Entscheidungen von 1800 bis zur Gegenwart, Begleitband zur Ausstellung bearb. von Lothar Gall, Berlin/Bonn 1977 (3. Auflage).
- Freud, Sigmund: Studienausgabe, hg. v. Alexander Mitscherlich, 12 Bde., Frankfurt am Main 1994 (8. Auflage).
- Greenblatt, Stephen: Resonanz und Staunen, in: ders.: Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern, Frankfurt am Main 1995, S. 7-29.
- Groys, Boris: Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters, München/Wien 1997.
- Ders.: »Der Tod steht ihr gut«, in: Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopp-Schmidt (Hg.): Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute, München 1996, S. 13-22.
- Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Frankfurt am Main 1985 (franz. Erstauflage 1925).
- Ders.: La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Étude de mémoire collective, Paris 1971 (erste Auflage 1941).
- Ders.: Das kollektive Gedächtnis, Frankfurt am Main 1991 (franz. Erstauflage 1950).
- Husserl, Edmund: Ding und Raum. Vorlesung 1907, in: ders.: Husserliana. Gesammelte Werke, Band XVI, Den Haag 1973.
- Korff, Gottfried: Museumsdinge: Deponieren – Exponieren, Köln/Weimar/Wien 2002
- Kubler, George: Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge, Frankfurt am Main 1982 (engl. Originalausgabe 1962).
- Lévi-Strauss, Claude: Strukturelle Anthropologie, Frankfurt am Main 1967.
- Loos, Adolf: Ornament und Verbrechen. Ausgewählte Schriften, die Originaltexte, hg. v. Adolf Opel, Wien 2000.

- Lübbe, Hermann: Geschichtsbegriff und Geschichtsinteresse. Analytik und Pragmatik der Historie, Basel/Stuttgart 1977.
- Ders.: Der Fortschritt und das Museum. Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen. The Bithell Memorial Lecture, London 1982.
- Ders.: Die Einheit von Naturgeschichte und Kulturgeschichte, in: ders., Die Aufdringlichkeit der Geschichte. Herausforderungen der Moderne vom Historismus bis zum Nationalsozialismus, Graz/Wien/ Köln 1989, S. 64-80.
- Ders.: Wilhelm von Humboldt und die Berliner Museumsgründung 1830, in: ebd., S. 187-206.
- Ders.: Modernisierungsgewinner. Religion, Geschichtssinn, direkte Demokratie und Moral, München 2004.
- Marquard, Odo: Wegwerfgesellschaft und Bewahrungskultur, in: Andreas Grote (Hg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube*, Opladen 1994, S. 909-918.
- Mondzain, Marie-José: *Image, icône, économie: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris 1996.
- Niethammer, Lutz: *Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur*, Reinbek bei Hamburg 2000.
- Ders.: Zukunft im Rückblick. Für ein Bergwerk der Kultur an der Emscher (1987), in: ders.: *Ego-Historie? und andere Erinnerungs-Versuche*, Wien/Köln/Weimar 2002, S. 227-247.
- Panofsky, Erwin: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1932), in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): *Ikonographie und Ikonologie*, Köln 1984, S. 185-206.
- Plessner, Helmuth: Die Einheit der Sinne. Grundideen einer Ästhesiologie des Geistes (1923), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Band III, Frankfurt am Main 1980, S. 7-315.
- Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988.

- Rheinberger, Hans-Jörg: Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas, Göttingen 2001.
- Ders.: Objekt und Repräsentation, in: Bettina Heintz/Jörg Huber (Hg.): Mit dem Auge denken, Zürich/Wien 2001, S. 55-61.
- Riehl, Wilhelm Heinrich: Ein ganzer Mann, Stuttgart 1897.
- Ritter, Joachim: Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft (1963), in: ders.: Subjektivität, Frankfurt am Main 1974, S. 105-140.
- The Object as Mediator. On the Transcendental Meaning of Art in Traditional Cultures. Begleitband zur Ausstellung hg. von Mireille Holsbeke, Antwerpen 1996.
- Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr. Begleitband zur Ausstellung veranstaltet vom Land Nordrhein-Westfalen, der Stadt Essen und dem Villa-Hügel-Verein e.V. (18. Mai-15. September 1956), Essen 1956.

Die Autoren

Boris Groys, geb. 1947 in Ost-Berlin, ist Professor für Kunstwissenschaft, Philosophie und Medientheorie an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. Er studierte Philosophie und Mathematik an der Leningrader Universität und war 1971-1981 wissenschaftlicher Mitarbeiter an verschiedenen wissenschaftlichen Instituten in Leningrad und Moskau. Nach seiner Ausreise aus der UdSSR und der Einreise in die Bundesrepublik Deutschland im Dezember 1981 hatte er unterschiedliche wissenschaftliche Stipendien und arbeitete als freier Autor. 1988-1994 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Philosophischen Seminar der Universität Münster, wo er 1992 promovierte. Seit 1994 bekleidet er seine Professur an der Karlsruher Hochschule für Gestaltung. Er hatte mehrere Gastprofessuren in den USA und Fellowships in unterschiedlichen Instituten wie dem Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften in Wien, dem Harvard University Art Museum in Cambridge, USA, und zuletzt den Cinema Studies an der New York University. 2001 war er Rektor der Akademie der Bildenden Künste in Wien.

Boris Groys hat sich als Kunstphilosoph und Medientheore-

tiker mit der Rolle des Museums in der neuen Mediengesellschaft beschäftigt. Er ist zugleich aber auch politischer Analyst, Kulturkritiker und Medienkünstler. Aus diesem Verständnis resultiert seine langjährige enge Verbindung zur Person und zum Werk Ilya Kabakovs, dessen Palast der Projekte in Essen er mitbeförderte. Aus seinem dementsprechend breiten Œuvre seien beispielhaft genannt: Gesamtkunstwerk Stalin (1988); Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie (1992); Die Kunst der Installation (zusammen mit Ilya Kabakov, 1996); Logik der Sammlung (1997); Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien (2000); Topologie der Kunst (2003).

Gottfried Korff, geb. 1942 in Düsseldorf, ist Professor für Empirische Kulturwissenschaft/Volkskunde an der Universität Tübingen. Nach dem Studium der Volkskunde, Germanistik und Kunstgeschichte in Köln, Bonn und Tübingen, das er 1969 mit einer Promotion über »Heiligenkulte in der Gegenwart« abschloss, war er zunächst 1970-1975 wissenschaftlicher Assistent an der Universität Tübingen. 1975-1978 war er am Rheinischen Landesmuseum/Freilichtmuseum Kommern, ehe er 1978-1982 als Generalsekretär der Preußen-Ausstellung nach Berlin ging. Seit 1982 lehrt er Empirische Kulturwissenschaft an der Universität Tübingen. Er ist Mitglied im wissenschaftlichen Beirat verschiedener großer Museen, darunter dem Deutschen Historischen Museum in Berlin, dem Deutschen Hygiene-Museum in Dresden, dem Haus der Kulturen der Welt in Berlin, und er ist Berater des zukünftigen RuhrMuseums auf Zollverein.

Gottfried Korff ist Museumstheoretiker und Ausstellungsmacher. Neben seinen anderen Arbeitsschwerpunkten wie der Sachkultur- und Symbolforschung, der populären Ikonographie und der Frömmigkeitsforschung hat er sich vor allem mit der Geschichte und Theorie des Museums auseinander gesetzt und zahlreiche Großausstellungen (mit)konzipiert und realisiert,

darunter die Ausstellungen Berlin, Berlin (Martin Gropius-Bau, 1987); Feuer & Flamme (Gasometer Oberhausen, 1994/1995); Mittendrin (Kraftwerk Vockerode/Dessau, 1998); Sonne, Mond und Sterne (Kokerei Zollverein, 1999/2000).

Aus diesem Spektrum seien folgende Schriften und Kataloge genannt: Preußen – Versuch einer Bilanz (1981); Berlin, Berlin. Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt (1987); Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik (1990); Zeitzeugen. Ausgewählte Objekte aus dem Deutschen Historischen Museum (1992); 13 Dinge. Form, Funktion, Bedeutung (1992); Mittendrin. Sachsen-Anhalt in der Geschichte (1998); Sonne, Mond und Sterne. Kultur und Natur der Energie (1999); Museumsdinge: Deponieren – Exponieren (2002).

Hermann Lübke, geb. 1926 in Aurich/Ostfriesland, ist Honorarprofessor für Philosophie und Politische Theorie an der Universität Zürich. Nach dem Studium der Philosophie und mehrerer sozialwissenschaftlicher Disziplinen, das er 1951 mit der Promotion abschloss, war er nach seiner Habilitation 1956-1963 Dozent und Professor an den Universitäten Erlangen, Hamburg, Köln und Münster, 1963-1969 Professor für Philosophie an der Ruhr-Universität Bochum. Von 1966 bis 1970 sammelte er praktische Erfahrung in der Politik, bis 1969 als Staatssekretär im Kultusministerium, 1969 und 1970 als Staatssekretär beim Ministerpräsidenten von Nordrhein-Westfalen. 1969 kehrte er als Professor für Sozialphilosophie in Bielefeld an die Universität zurück. Von 1971 bis zu seiner Emeritierung im Jahr 1991 lehrte er als ordentlicher Professor an der Universität Zürich.

Hermann Lübke hat sich wiederholt mit der Musealisierung als kultureller Kompensation in der modernen Industriegesellschaft auseinander gesetzt. Er ist Mitglied und Ehrenmitglied zahlreicher wissenschaftlicher Gesellschaften und Akademien des In- und Auslandes. Von 1975 bis 1978 war er Präsident der

Allgemeinen Gesellschaft für Philosophie in Deutschland. Er hat zahlreiche Preise und Auszeichnungen erhalten, darunter den Hanns-Martin-Schleyer-Preis und das Große Verdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland. Aus seinem langen Schriftenverzeichnis seien nur einige ausgewählte Titel genannt: *Zeit-Verhältnisse*. Zur Kulturphilosophie des Fortschritts (1983); *Die Aufdringlichkeit der Geschichte*. Herausforderungen der Moderne vom Historismus bis zum Nationalsozialismus (1989); *Der Lebenssinn der Industriegesellschaft*. Über die moralische Verfassung der wissenschaftlich-technischen Zivilisation (1990); *Zeit-Erfahrungen*. Sieben Begriffe zur Beschreibung moderner Zivilisationsdynamik (1996); *Politik nach der Aufklärung*. Philosophische Aufsätze (2001); *Im Zug der Zeit*. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart (2003).

Lutz Niethammer, geb. 1939 in Stuttgart, lehrt Neuere und Neueste Geschichte an der Friedrich-Schiller-Universität in Jena. Nach dem Studium der Geschichte, Evangelischen Theologie und der Sozialwissenschaften, das er 1971 mit einer Promotion bei Werner Conze abschloss, war er von 1968-1972 wissenschaftlicher Assistent von Hans Mommsen an der Ruhr-Universität Bochum. 1973-1982 war er Professor für Neuere Geschichte an der Universität Essen, 1982-1993 an der FernUniversität Hagen. 1989-1993 war er Gründungspräsident des Kulturwissenschaftlichen Instituts des Landes Nordrhein-Westfalen. Seit 1993 ist er Professor in Jena.

Er hatte Gastprofessuren in Paris und York, war Gastforscher an der Akademie der Wissenschaften der DDR und Fellow in Oxford, Florenz und am Wissenschaftskolleg in Berlin. Er ist Mitherausgeber mehrerer internationaler wissenschaftlicher Zeitschriften und Mitglied zahlreicher wissenschaftlicher Beiräte und Gesellschaften, darunter die American Academy of Arts and Sciences. Seit 1998 ist er Kanzleramtsberater für die Stiftungs-

initiative deutscher Unternehmen zur Entschädigung von ehemaligen Zwangsarbeitern. 2002 hat er als erster Wissenschaftler den Bochumer Historikerpreis erhalten.

Als Geschichtstheoretiker und Kulturwissenschaftler hat sich Lutz Niethammer immer wieder mit Fragen der Erinnerung und der Formierung des historischen Gedächtnisses – auch am Beispiel des Ruhrgebietes – auseinander gesetzt. Und als ehemaliges Mitglied des Aufsichtsrates der Bauhütte Zollverein hat er als einer der ersten die museale Umnutzung des Zollverein-Geländes propagiert. Zu diesen Komplexen seien aus seinen umfangreichen Publikationen genannt: Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis (1980); Lebensgeschichte und Sozialkultur im Ruhrgebiet 1930-1960 (1983-1985); *Posthistoire*. Ist die Geschichte zu Ende? (1989); Bürgerliche Gesellschaft in Deutschland. Historische Einblicke, Fragen, Perspektiven (1990); Deutschland danach. Postfaschistische Gesellschaft und nationales Gedächtnis (1999); Kollektive Identität. Zu ihren heimlichen Quellen und ihrer unheimlichen Konjunktur (2000); *Ego-Histoire?* und andere Erinnerungs-Versuche (2002).

Ulrich Raulff, geb. 1950 im Sauerland, studierte Philosophie und Geschichte in Marburg, Frankfurt und Paris und promovierte 1977 mit einer Dissertation über Michel Foucaults Theorie der Normalisierungsmacht. Nach langjähriger Tätigkeit als freier Autor und Übersetzer war er seit 1994 Redakteur der Frankfurter Allgemeinen Zeitung und seit 1997 Leiter des Feuilletons der FAZ. Von 2001-2004 war er Leitender Redakteur der Süddeutschen Zeitung, zuständig für Geisteswissenschaften und Sachbücher. Seit seiner Habilitation 1995 an der Humboldt-Universität zu Berlin lehrt er dort im Fachbereich Kulturwissenschaften. Seit Oktober 2004 ist er Direktor des Schiller-Nationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs in Marbach.

Er ist Übersetzer zahlreicher Werke aus dem Französischen,

u.a. von Michel Foucault, Michel Serres, Lucien Febvre und Jean Starobinski und Herausgeber von Schriften Aby Warburgs, Lucien Febvre, Ernst Kantorowicz und Friedrich Gundolfs. Er gibt zwei kulturwissenschaftliche Buchreihen heraus: die Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek bei Wagenbach und die Edition Pandora im Campus-Verlag.

Als Feuilletonist und Essayist hat er sich mit grundlegenden Fragen der Ideen- und Kulturgeschichte auseinander gesetzt, darunter auch mit der Rolle des Museums in der postmodernen Gesellschaft. Aus seiner umfangreichen Publikationsliste seien genannt: Vom Umschreiben der Geschichte: neue historische Perspektiven (1986); Mentalitäten-Geschichte. Zur historischen Rekonstruktion geistiger Prozesse (1987); Ein Historiker des 20. Jahrhunderts: Marc Bloch (1995); Wissensbilder: Strategien der Überlieferung (1999); Der unsichtbare Augenblick: Zeitkonzepte in der Geschichte (1999); Wilde Energien: Vier Versuche zu Aby Warburg (2003).

Neuerscheinungen zum Thema:

Hartmut John,
Jutta Thinesse-Demel (Hg.)
**Lernort Museum – neu
verortet!**
Ressourcen für soziale
Integration und individuelle
Entwicklung.
Ein europäisches Praxis-
handbuch
Juli 2004, 202 Seiten,
kart., 23,80 €,
ISBN: 3-89942-155-8

Jana Scholze
Medium Ausstellung
Lektüren musealer Gestaltung
in Oxford, Leipzig, Amsterdam
und Berlin
April 2004, 300 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-192-2

Alexander Klein
EXPOSITUM
Zum Verhältnis von
Ausstellung und Wirklichkeit
März 2004, 220 Seiten,
kart., 24,00 €,
ISBN: 3-89942-174-4

Carlos Kölbl
**Geschichtsbewußtsein im
Jugendalter**
Grundzüge einer
Entwicklungspsychologie
historischer Sinnbildung
Januar 2004, 390 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 3-89942-179-5

Torsten Meyer
Interfaces, Medien, Bildung
Paradigmen einer
pädagogischen Medientheorie
2002, 266 Seiten,
kart., zahlr. SW-Abb., inkl.
Begleit-CD-ROM, 26,80 €,
ISBN: 3-89942-110-8

Annette Hünnekens
Expanded Museum
Kulturelle Erinnerung und
virtuelle Realitäten
2002, 272 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-933127-89-0

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de