

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 plazierte 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, designt 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 Industrieregionen* 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 Gedächtnisorten. 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 Denkorgane 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 Alltags-sprachgebrauch 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 solle 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 Zeugnis, 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 Vorgaben.

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 Wachstafelchen geschehe und dass einige dieser Wachstafelchen bereits vorgeburtlich geprägt seien und die Maßstab setzenden Ideen des Wahren, Schönen und Guten enthielten. Die Anamnese 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 Anamnese 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 verweigerten 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 mächtigsten 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 hinzufügen: 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 eindrucklich, 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 Stadttagglomeration – 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 Geselligkeitsformen, 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 Geschichtsproduktion, 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.

