

BOURGEOISER BILDUNGSBEGRIFF UND HISTORISCHE AUFKLÄRUNG.

Zur Diskussion um die Ausstellungspraxis des Historischen Museums in Frankfurt

Daß das Museum in der Krise steckt und seine Ziele neu definieren muß, um von einem Bildungsauftrag sprechen zu können, ist den Museumsleuten seit längerem bewußt, wie zum Beispiel aus den Stellungnahmen hervorgeht, die in dem Band „Das Museum der Zukunft“ *) gesammelt worden sind. Bestand die traditionelle Museumsarbeit vorrangig in Inventarisierung und Katalogisierung der Bestände und in einer Ankaufspolitik, die höchstens an den Bedürfnissen des gebildeten Bürgertums orientiert war, zuweilen aber nur noch wenigen Eingeweihten einsichtig sein konnte, so treten heute die Aufgabe der Vermittlung und Probleme der Präsentation in den Vordergrund. Denn neue Besucherschichten anzuziehen, ist zu einer Überlebensfrage der Museen geworden. Die allenthalben erhobene Forderung nach stärkerem Gegenwartsbezug pflegen Kunstmuseen dadurch zu erfüllen, daß sie vermehrt zeitgenössische Kunst sammeln. Das Historische Museum dagegen ist, seinem Auftrag gemäßer, vor der Frage nach der Bedeutung der historischen Dokumente und Gegenstände für die Gegenwart nicht ausgewichen. Bei der Präsentation der Objekte ist es von Fragestellungen der Gegenwart ausgegangen. Die Dokumente und Kunstwerke sollen als Zeugnisse eines historischen Prozesses verständlich werden, durch den die Gegenwart konstituiert wird. So ist Ausgangs- und Zielpunkt der Dokumentation die Stadt Frankfurt selbst, deren gegenwärtige Situation durch ihre Geschichte erhellt werden soll. Auf diesen Rückbezug zur Gegenwart ist in den Kommentaren stets Wert gelegt worden.

Im Neubau des im Herbst 1972 wiedereröffneten Museums werden die Objekte zu einer exemplarischen historischen Dokumentation zusammengestellt, die in vier Zeitabschnitte geordnet wird: Mittelalter, die Zeit vom 16. – 18. Jahrhundert und das 19. und 20. Jahrhundert. Bisher sind nur die Abteilungen des Mittelalters und des 20. Jahrhunderts fertiggestellt und bereits jetzt, vor Abschluß der gesamten Einrichtung, zur Diskussion gestellt worden. Dieses Bekenntnis zum Fragmentarischen geht mit der Konzeption des Museums überein, nicht länger eine perfekte, auf Dauer geplante Ausstellung der Gegenstände anzustreben und diese mit der Archi-

*) G.Bott (Hg.): Das Museum der Zukunft. Köln 1970. Darin u.a.: W. Hofmann: Kunstbegriff und Museumskunst (S. 116 ff.) und S. Waetzoldt: Das Museum als Quelle der Information (S. 279 ff.)

tektur in Einklang zu bringen. Ein derartiges ästhetisches Ganzes, wie es der dem 19. Jahrhundert verpflichteten Museumstradition vorschwebt, ist durch ein Informationszentrum ersetzt worden, an das unterschiedliche Fragen gestellt werden können. Die Inneneinrichtung des Museums besteht im wesentlichen nur aus verstellbaren, leichten Seitenwänden, so daß Gegenstände wie Räume verschieden kombinierbar sind. Das ermöglicht eine Ausstellungspraxis, durch die verschiedene Aspekte der dokumentierten Gegenstände hervorgehoben werden können, ohne daß durch eine im traditionellen Sinne museale Darbietung suggeriert würde, die Interpretation von Geschichte sei grundsätzlich abgeschlossen und die im Museum bewahrten Kulturgüter stellen fraglos endgültige Werte dar. Das bedeutet, daß die ästhetischen Vorstellungen der verschiedenen Epochen, die in den Kunstwerken realisiert sind, durch ihre Präsentation im Museum nicht als zeitlos gültig übernommen und per se als Bildungswert begriffen, sondern als historisch bedingt aus ihrem Kontext verstanden werden sollen.

Jedoch ist nicht nur eine Verabsolutierung der ästhetischen Seite der Kunstwerke vermieden worden, die letztlich ahistorisch wäre, sondern auch der Versuch einer kulturhistorischen Rekonstruktion sogenannter Lebensräume. Es fehlen voll eingerichtete Kapellen, Rittersäle oder Wohnräume, durch die, einer romantischen Tradition folgend, in älteren historischen Museen unmittelbar die materielle Erscheinungsweise einer Epoche veranschaulicht werden soll. Eine solche kulturhistorische Präsentation suggeriert jedoch fälschlich, daß eine Rekonstruktion des Erscheinungsbildes einer Epoche diese hinreichend charakterisieren könne. Diejenigen Faktoren, die die Kulturgüter und ihre Verwendung bedingen, bleiben dabei weitestgehend unberücksichtigt.

In Frankfurt werden die Gegenstände stattdessen innerhalb eines von Gestaltern visueller Kommunikation entworfenen semiotischen Systems gezeigt, das auf den modernen Besucher zugeschnitten gedacht ist. Grundsätzlich werden in ihm alle Gegenstände gleichwertig präsentiert: Landkarten, Lageskizzen und Texttafeln nicht anders als Altarbilder, Gebrauchsgegenstände und Fotos. Damit verzichtet man darauf, eine Hierarchie der ästhetischen oder ideologischen Werte zu übernehmen oder zu postulieren. Die Kunstwerke und Kulturgegenstände werden vielmehr durch diese Ausstellungstechnik bewußt ihrer Aura beraubt. — Abgesehen davon, daß man darüber streiten kann, inwieweit das visuelle Verweissystem, innerhalb dessen die Gegenstände in Frankfurt präsentiert werden, seine Funktionen glücklich erfüllt, ist diese Einebnung ästhetischer und weltanschaulicher Werte grundsätzlich problematisch, weil auch durch sie ein Teil Geschichte und Wirkungsweise der Objekte verfehlt wird. Die Aura ist Produkt der

Verwertungszusammenhänge, in die die Kunstwerke und Kultgegenstände eingebunden waren und somit ein objektives Moment an ihnen. Eine Museumspraxis, die sich kritisch versteht, hätte diesen Tatbestand zu verdeutlichen, ohne jedoch beim Besucher eine Identifikation mit diesen historisch zu verstehenden Werten zu bewirken. — In Frankfurt hat man mit der radikalen Absage an auratische Verklärung der Kulturgüter zunächst einmal eine deutliche Alternative zu bisheriger Ausstellungspraxis schaffen und vor allem den Abbau nicht reflektierter, weiterwirkender kultureller Traditionen erreichen wollen. Um die Vermittlung eines neuen Geschichtsbildes zu ermöglichen, mag diese neutrale Darbietungsweise vorübergehend durchaus gerechtfertigt sein.

Durch die kommentierenden Schrifttafeln und Skizzen, die sicher ebenso viel Raum einnehmen wie die Museumsobjekte, soll dieser neue Zugang zu den historischen Dokumenten eröffnet werden. Dabei kann und soll die herrschende geschichtliche Tradition, die sich auch in der Auswahl der Werke, die für museumswürdig erachtet worden sind, nicht ignoriert werden, sie soll jedoch von einer bisher vernachlässigten Seite beleuchtet und durch im offiziellen Geschichtsbild unterschlagene Fakten relativiert werden. Das bedeutet unter anderem, daß neben der Herrschergeschichte, die mit der Geschichte der königlichen Krönungsstadt Frankfurt eng verbunden ist, die Sozialgeschichte besonders sorgfältig dokumentiert worden ist.

Verzichtet wird auf allein phänomenologische Beschreibung künstlerischer Abhängigkeiten und Einflüsse und auf stilistische Ordnungsschemata, die in Kunstmuseen gebräuchlich sind. Dies ist Konsequenz aus der Einsicht, daß ästhetische Werte nicht autonom sind, sondern außerästhetische Wertvorstellungen — solche moralischer, politischer, ökonomischer Art — visualisieren. Bei den religiösen Altären und Bildwerken werden daher die Glaubensinhalte eingehender kommentiert als die Handschrift eines ausführenden Meisters. Formen und Bildinhalte werden wiederum auf ihren „Dokumentsinn“ hin untersucht, das heißt, es wird die Frage gestellt, welche Aussage die Kunstwerke über die historische Situation der Menschen, die sie produzierten oder produzieren ließen, enthalten und welche Funktion den Kunstwerken wie auch den theologischen Lehren und philosophischen Theorien, die in sie eingegangen sind, zukamen. Anders als in der BRD gehen Historiker und Kunsthistoriker in Frankreich und England längst davon aus, daß ideologische wie ästhetische Normen sozialgeschichtlich zu erklären sind. Diese Erkenntnis wird zum Beispiel durch den Kommentar zu einem karolingischen Kapitell vermittelt, der darauf hinweist, daß die Nachbildung römischer Kapitellformen, die hier festzustellen ist, Ausdruck des karolingischen Anspruchs auf Nachfolge des römischen Imperiums ist, der seinerseits aus der Notwendigkeit einer gesellschaftlichen Legitimation erwuchs. Eine stilistische Abhän-

vergl.
S. 38/39

gigkeit wird also nicht nur beschrieben, sondern darüberhinaus wird erklärt, warum dieser Anschluß an eine bestimmte künstlerische Tradition gesucht wurde. Die Bedeutung der historischen Formen wird erst deutlich, wenn diese pragmatische Dimension des Bedeutungsträgers berücksichtigt wird.

vergl.
S. 52/53

Ein weiterer Schritt zur Präzisierung historischer Tatbestände wird getan, wenn in den Texten darauf hingewiesen wird, daß Kunstwerke wie auch andere ideologische Phänomene – zum Beispiel religiöse und theologische Lehren wie die der Scholastik und Mystik, auf die in der Mittelalter-Abteilung eingegangen wird – unterschiedliche Bedeutung für die verschiedenen Gruppen der christlichen Gesellschaft hatten und daß diese in ihnen in unterschiedlicher Weise dargestellt wurden. An einer Darstellung der Kreuzigung Christi wird zum Beispiel gezeigt, welche Rolle den einzelnen Schichten von der Kirche – hier der Auftraggeber – zugewiesen wurde. Gerade auch im Mittelalter haben die Künstler die Sicht derjenigen übernommen, die die Macht hatten, ihre Normen durchzusetzen, und das war vor allem die Kirche.

Die erläuternden Texte scheuen nicht davor zurück, den Begriff der Klasse auf die mittelalterliche Gesellschaft zu übertragen, also von Klassen (Kleiner, Adlige, Bauern, später auch Bürger) zu sprechen, wo im Mittelalter selbst zunächst der Begriff *ordo*, später *conditio* und *status* gebraucht wird. Der moderne Klassenbegriff betont die sozio-ökonomische Grundlage der Unterscheidung verschiedener Gruppen der mittelalterlichen Gesellschaft. Seine Verwendung bezeugt die generelle hermeneutische Gepflogenheit, von dem heutigen Erkenntnisstand aus eine Epoche der Vergangenheit zu beschreiben, nicht aber zu versuchen, den Begriffsapparat ihres eigenen Selbstverständnisses zu übernehmen. Die Begriffe *ordo* und *Stand*, die ja ihrerseits keineswegs ein objektives Selbstverständnis des Mittelalters ausdrücken, sollen die mittelalterliche Gesellschaftsordnung als von Gott gewollt sanktionieren. Daß diese Sozialordnung keineswegs so harmonisch war, wie die angeführten Begriffe glauben machen wollen, sondern daß die unteren Schichten nicht bedingungslos ihre Rolle als gottgewollt akzeptierten, daß Klassenkämpfe im Mittelalter Realität waren, ist von anerkannten Mediävisten wie Le Goff nachgewiesen worden. Bezeichnenderweise sind diese Wahrheiten in das offizielle Geschichtsbild der BRD bisher kaum eingegangen, wie die besonders heftige Kritik an diesen Kommentaren in der bürgerlichen Presse bezeugt. *)

Sicher ist es den Kommentatoren nicht in jedem Fall gelungen, die Bedeutung historischer Phänomene gemäß den objektiven Möglichkeiten einer

*) Ein Teil der zustimmenden wie ablehnenden Kritik des Frankfurter Historischen Museums war bei Fertigstellung dieser Arbeit nur zugänglich in: Kunstzeitung. Informationen der Frankfurter Kulturszene, Nr. 2, 1972.
Dieses Buch enthält jetzt eine noch umfangreichere Dokumentation.

Epoche gerecht einzuschätzen. Zum Beispiel kann man die Scholastik zwar als ein ausgeklügeltes System kennzeichnen. Aber man hätte auch andeuten sollen, um nicht bei einer undialektischen Beschreibung des Phänomens stehen zu bleiben, daß sie zumindest in ihren Anfängen schon institutionell einen Fortschritt darstellte. Sie vermied die Autarkie der Klosterkultur und trug stattdessen den Erfordernissen der Bürger in den Städten Rechnung, indem sie Beobachtung und Erfahrung an Stelle der Autoritäten setzte und in ihrer diffizilen Dialektik das Bedürfnis der städtischen Gesellschaft nach einer Differenzierung der Rechtskodices aufnahm. – Ferner sind die Versuche, strukturelle Homologien zwischen künstlerischer Formgebung und gesellschaftlicher Organisation aufzudecken, nicht ganz geglückt (vgl. den Kommentar zu der Leonhardsmadonna). Dennoch führt dieser Ansatz, die semantische und pragmatische Dimension der künstlerischen Formen zu berücksichtigen, und das heißt auch, die Individualität eines Kunstwerkes als sozial bedingt zu verstehen, über die traditionelle Stilanalyse hinaus, die allein eine Bestimmung der Syntax leistet und die Tendenz hat, diese zu ontologisieren.

In der Abteilung des 20. Jahrhunderts werden vor allem der Wohn- und Siedlungsbau in Frankfurt von der Weimarer Zeit bis ins Dritte Reich und die radikal-demokratische, sozialistische Bewegung nach dem ersten Weltkrieg dokumentiert. Die Arbeit und Legitimationsstrategien der Arbeiter- und Soldatenräte, die sich in Frankfurt wie in anderen Städten nach dem Kriege konstituierten, werden durch Dokumente wie Aufrufe, Verordnungsblätter, Flugblätter, Fotos, Karikaturen belegt – eine Zitate-Collage, wie sie Benjamin zur Darstellung von Geschichte erwogen hatte.

Die Dokumentation der Stadtplanung, des Siedlungs- und Wohnungsbaus stellt wiederum nicht ästhetische oder organisatorische Probleme isoliert dar, sondern erklärt diese im Zusammenhang mit der Entwicklung der Produktionsverhältnisse, auf die sie zugleich einwirken sollten. Wirtschaftliche und ideologische Hintergründe der Bauweisen werden aufgewiesen. Relativ fortschrittliche Arbeitersiedlungen der 20er Jahre werden mit Siedlungsanlagen aus der Zeit der Wirtschaftskrise konfrontiert, in denen die Bauweise in zusammenhängenden Siedlungskomplexen wieder zugunsten isolierter Reihenhäuser aufgegeben wurde, entsprechend dem partiellen Rückfall in eine vor-industrielle Privatwirtschaft: jeder bewirtschaftete sein eigenes Stückchen Land. Ähnlich wurden die Arbeitslosensiedlungen angelegt – die Arbeiter sollten in ihnen zu Kleinbauern gemacht werden. Daß diese isolierende, Solidarität erschwerende Siedlungsweise von den Nazis auch für vollbeschäftigte Arbeiter beibehalten wurde, hatte zweifellos politische Funktion. –

vergl.
S. 153 ff.

vergl.
S. 167 ff.

Die Tendenz der Ausstellungspraxis des Historischen Museums ist, nicht allein die Geschichte der Herrscher und Sieger zu dokumentieren, sondern auch auf die Rolle der Unterdrückten und Unterlegenen hinzuweisen. Von diesem Blickpunkt gesehen dankt ein Kulturgut sein Dasein, wie Walter Benjamin gesagt hat, *nicht nur der Mühe der großen Genien, die es geschaffen haben, sondern auch der namenlosen Fron ihrer Zeitgenossen. Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.* *) In der Abteilung des 20. Jahrhunderts werden nicht allein die offiziellen Kulturgüter von einer neuen, ihrer gesellschaftlichen Seite gezeigt, sondern es wird darüber hinaus mit der Dokumentation der Rätebewegung eine historische Alternative aufgewiesen und positiv bewertet, die aus dem offiziellen Geschichtsbild, in das Geschichte nur soweit einzugehen pflegt, wie sie die Gegenwart ins Recht setzt, verdrängt worden ist. Die Ausstellungspraxis des Historischen Museums steht damit nicht länger ausschließlich im Dienste der bestehenden Herrschaftsverhältnisse – wenn auch die vielfach kritisierte marxistische Tendenz, Geschichte als Klassengeschichte aus der Perspektive der unterdrückten Klasse darzustellen, keineswegs durchgängig ist. –

Die Frage nach der Funktion des Museums heute wird durch diese Ausstellungsweise des Historischen Museums auf neue Weise beantwortet. Gegenüber den Massenmedien bleibt es der Vorteil des Museums, historisches Wissen grundsätzlich an originalen Dokumenten, Kunstwerken und Gebrauchsgegenständen vermitteln zu können. Gerade die Einsicht, daß Gegenstände und Kunstwerke unter bestimmten historischen Produktionsverhältnissen hergestellt worden sind, mit technischen Hilfsmitteln, die dem Stand der jeweiligen Produktivkräfte entsprachen und die die Struktur der Objekte mitbestimmen, läßt sich am adäquatesten an den Originalen selbst verständlich machen. Die Einsicht, daß Geschichte nicht als eine metaphysische Macht wirkt, sondern das Ergebnis konkreter Faktoren und von Menschen gemacht ist, gibt dem Museum die Chance, die bewahrten Gegenstände nicht als kostbare Fetische zu präsentieren, sondern an ihnen zu demonstrieren, daß sie Produkte eines Arbeitsprozesses sind. Konsequenz daraus wäre, und die bürgerliche Kritik an dem Historischen Museum bestätigt es, daß die in ihrer Isolierung abstrakten Kulturgüter nicht länger als innerer Besitz angeeignet werden können, der Prestige verleiht, kompensiert und legitimiert. War die *Anschauung des Schönen*, durch welche die Museen nach der Konzeption des 19. Jahrhunderts die *geistige Bildung der Nation* fördern sollten, als ein kontemplatives, widerstandsloses Hin-

*) W. Benjamin: Geschichtsphilosophische Thesen, VII. In: Walter Benjamin, Schriften. Bd. I, Frankfurt 1955, S. 498

nehmen der Kunstwerke und damit zugleich der sie ermöglichenden sozio-ökonomischen Verhältnisse gedacht,*) so ist das Ziel des Historischen Museums eher, nicht die Gegenstände in den Mittelpunkt zu stellen, sondern über ihre Bedingungsfaktoren aufzuklären. Das heißt, es wird fast einseitig auf Reflexions- und Diskussionsbereitschaft der Besucher abgezielt, die Voraussetzung eines emanzipatorischen Gebrauchs von geschichtlichem Wissen ist. Ziel des Historischen Museums ist es nicht, allein unter Effektivitätsgesichtspunkten mehr Besucher anzulocken, sondern gerade diejenigen mit historischen Kenntnissen auszustatten, die Geschichte bisher nicht aktiv mitgestaltet haben und sie zu ihrer eigenen Befreiung nutzen können.

*) Zitat (G.F.Waagen über das Berliner Museum) nach V.Plagemann: Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870. München 1967, S.10