

Konzeptionen historischer Museen

Jutta Held*

Historische Museen nehmen insofern neben allen übrigen Museen eine Sonderstellung ein, als sie bei der Gattung ihrer Sammelobjekte keiner Begrenzung unterliegen. Schriftliche Dokumente, Kunstwerke, kunstgewerbliche Gebrauchsgegenstände, naturgeschichtliche Objekte, sog. Realien, fallen gleichermaßen in ihr Sammelgebiet. Die einzige Begrenzung pflegt topographischer Art zu sein. Die historischen, meistens kulturhistorischen Museen beschränken sich in ihrer Sammeltätigkeit sinnvollerweise regional, sie sind Landes-, Provinzial-, Heimat- oder Stadtmuseen, im Ausnahmefall Nationalmuseen.

Die historischen Museen wurden – teilweise als Alternative zu bestehenden Residenzmuseen, die höfische Kunst sammelten wie etwa in Braunschweig – als Museen gegründet, die bürgerliche Kultur, Kunst und bürgerliches Gewerbe dokumentieren sollten¹. Die Freiheitskriege zu Anfang des 19. Jahrhunderts gaben den ersten Anstoß zu ihrer Gründung. So entstanden nicht von ungefähr die ersten Museen, die man als historische bezeichnen kann, in Grenzgebieten, wo die Nationalität der Bevölkerung und damit verbunden ihre bürgerlichen Rechte, besonders erkämpft werden mußten, z. B. in Siebenbürgen oder Ungarn. Sehr häufig bestand eine enge Zusammenarbeit mit den Geschichts- und Altertums- und Kunstvereinen in den Städten, die die Musumsgründungen veranlaßten oder begünstigten².

In Deutschland war die erste großangelegte Gründung eines Nationalmuseums für deutsche Geschichte die des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg und des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Mainz, die in Folge der liberalen bürgerlichen Bewegung 1852 zustande kam³. Impuls für diese Gründung war der Gedanke der nationalen Einheit, dessen Realisierung 1848 noch nicht durchgesetzt werden konnte.

Die nationale Zusammengehörigkeit Deutschlands zu dokumentieren, war nicht zuletzt auch Ziel der im 19. Jahrhundert sich entwickelnden Kultur-

* Der Beitrag geht auf einen Vortrag zurück, den die Verfasserin auf der Tagung „Geschichte in der Öffentlichkeit“ im Oktober 1977 in Osnabrück gehalten hat.

geschichtswissenschaft, die auch die Ausrichtung der Wissenschaft und der Bildungsarbeit des Germanischen Nationalmuseums trug. Zur beabsichtigten integrativen Wirkung des Museums sollte beitragen, daß in diesem Museum im *Unterschied zu fürstlichen* Sammlungen auf die Kenntnisnahme „des gewöhnlichen Lebens unserer Voreltern“ Wert gelegt wurde, also auf Arbeit, Verkehr, Handel und Lebenskultur des Bürgertums⁴.

Nach 1871, der Reichsgründung, nahmen die Neugründungen historischer Museen zu. Das Verständnis der Geschichte als Medium der nationalen Einheit und Integration, das sich kulturell in dem Stolz auf die nationale Vergangenheit und ihre Kulturdenkmäler artikulierte, waren auch hier primärer Impuls. Zugleich war jedoch gerade bei den vielen Gründungen von Heimatmuseen und den aufkommenden Dorfmuseen noch eine andere Akzentuierung der Zielsetzung möglich: nämlich der Wunsch, lokale Tradition vor dem übermächtigen Einfluß Preußens zu bewahren. Gegen Ende des Jahrhunderts trat bei den Heimat- und Dorfmuseen der Gesichtspunkt in den Vordergrund, die ländliche Kultur vor dem Untergang durch die Industrialisierung zu retten⁵. Bewahrung der vorindustriellen ländlichen und städtischen Kultur einerseits und Aufweis einer bürgerlichen deutschen Kultur, der zur nationalen Einheit drängen sollte, bzw. nach 1871 diese Einheit dokumentieren und absichern sollte, dürften die wesentlichen Faktoren gewesen sein, die zur Etablierung der historischen Museen in ihren verschiedenen Spielarten geführt hatten und durch die sie bis heute bestimmt sind.

Im allgemeinen wurde der Aufbau der historischen Museen nicht systematisch geplant, sondern man ging von dem Material aus, das sich quasi „von selbst“ anbot, Gegenständen, die bereits eine lange Tradition der Wertschätzung besaßen, dabei nicht unbedingt aufgrund ihrer ästhetischen Qualität, sondern geradeso aufgrund eines funktionalen historischen Zusammenhangs. So bildeten Gebrauchsgegenstände und Dokumente der im 19. Jahrhundert aufgelösten Zünfte häufig einen Ausgangspunkt der Sammlungen, oder aber das Ratssilber, Maße, Gewichte, Münzen der Stadt, Waffen und Uniformen der Zeughäuser, Silberschätze der Schützenvereine, sowie bereits bestehende Sammlungen von Raritäten oder Kunstwerken, die den Museen übereignet wurden. Neben diesen Gegenständen bürgerlicher Kultur machten vor allem kirchliche Kunstwerke und liturgisches Gerät einen dominierenden Anteil aus, die seit der Säkularisation potentiell Museumsgut geworden waren. Patrizische, kirchliche, aber durchaus auch feudale Kultur (etwa mit den Grabmälern im Nürnberger Museum) wurden in den historischen Museen vornehmlich dokumentiert. Neben dem Bereich der Herrschaftskultur (wie Insignien, Embleme, Münzen) fand auch die Seite Beachtung, die heute als Alltags-

kultur oder häusliche Kultur bezeichnet wird, wie Trachten, Möbel, Hausgerät. Im Nürnberger Museum wird dieser Bereich als Frauenkultur bezeichnet und in der sogenannten Frauenhalle als Ergänzung der Dokumente von Kirche, Rittertum und Kriegswesen ausgestellt⁶. Man empfand diese Präsentation als ein besonderes Entgegenkommen gegenüber den Frauen, der im übrigen einzig repräsentierten unterdrückten Bevölkerungsgruppe.

Grundlegend für die Konzeption des Nürnberger Museums ist die Orientierung der Sammeltätigkeit an den fortschrittlichen bürgerlichen Geschichtswissenschaften. Durch diese Orientierung wurden die bürgerlichen Museen überhaupt erst hervorgebracht. Es wurde der Versuch unternommen, die allgemeine politische Geschichte, die bis zum 19. Jahrhundert nur als Staaten-, allenfalls als Rechts- und Kirchengeschichte ausgebildet war, mit den neu hervortretenden Geschichtswissenschaften, der Kunst- und Literaturgeschichte, der Volkskunde und Wirtschaftsgeschichte, die als Kulturgeschichte zusammengefaßt werden können, zu verbinden.

Durch diese Orientierung nur konnte Geschichte als Medium erfahrbar gemacht werden, das jeden einzelnen Bürger mit einbezog, ihn als Teilhaber und Fortsetzer der nationalen oder regionalen Kultur sowie der großen Politik verstand. In den Objekten des Museums, den Kunstwerken und den Gerätschaften aus Werkstattbetrieben, aus Haus, Hof und kommunalem und kirchlichem Zusammenleben, sollte er sich selbst erkennen können. Dieser Vermittlung von Geschichte in das Leben des einzelnen Bürgers, der den bürgerlichen Staat mit konstituierte, war zugleich die Überzeugung inhärent, daß sich Geschichte ad oculos demonstrieren ließ, daß sie sinnlich erfahrbar und faßbar sei. Die historischen Museen tendierten bereits als Institution einem positivistischen Geschichtsbild zu, worin heute m. E. gerade ihre Crux gesehen werden muß.

Deutlich scheint mir diese positivistische Tendenz aus dem Nürnberger Museumsplan von 1860 hervorzugehen⁷, der m. W. der einzige Versuch dieser Zeit ist, die Sammelobjekte einer systematischen Ordnung zu unterwerfen, die zugleich als aus den Dingen selbst hergeleitet gedacht ist. Dieser Plan demonstriert auf eindrucksvolle Weise, die dem ehrgeizigen Anspruch dieses Museums entspricht, den angestrebten historistischen Enzyklopädismus. – Deutlich fallen bei dieser Systematik bereits Schwierigkeiten ins Auge, die noch die heutige Geschichtswissenschaft und die historischen Museen beschäftigen, wie das Problem des Zusammenhangs zwischen dem, was hier als geistige und materielle Kultur unterschieden wird, oder zwischen Struktur- und Ereignisgeschichte, hier als „historische Ereignisse“ und „historische Zustände“ benannt. In dem Nürnberger Plan wird versucht, die Schwierigkeiten durch Addition der Gesichts-

punkte zu umgehen, durch welche systematische und historische Zusammenhänge allerdings nicht erhellt werden können. Statt dessen führt dieser Plan schließlich zu relativ unvermittelter Nebeneinanderordnung von Gegenständen so unterschiedlichen Stellenwerts wie etwa „Leibesbedeckung“, „Leibesunterhalt“ mit Landbau, Bergwesen, Geselligkeit, Kirchenverfassung oder Polizei.

Die Heimat- und Provinzmuseen übernahmen im wesentlichen diese Sammelschwerpunkte, entsprechend ihren Möglichkeiten jedoch weniger ausdifferenziert und weitausgreifend als im Nürnberger Plan vorgesehen. Daher wird vor allem in den kleineren Museen häufig der Zusammenhang der regionalen Kultur mit der allgemeinen Geschichte gekappt, und damit die Kritikanfälligkeit des provinziellen Heimatgeschichtsmuseums angelegt⁸. Später wird die Perspektive noch einmal verkürzt, indem ein total atomistisches und privatistisches Bild von Kultur und Gesellschaft entworfen wird, das, ausgehend von Haus und Familie als dem Kern und Mittelpunkt, aufgebaut werden soll⁹.

Allerdings ist in diesen kleineren Provinzmuseen eher als in den anspruchsvolleren Museen ein Ansatz bewahrt worden, der zu Beginn der Museumsgeschichte nach der französischen Revolution ein wesentlicher Anspruch gewesen war, nämlich nicht nur die Kulturgeschichte, sondern auch die Naturgeschichte zu dokumentieren. Die antithetische Gegenüberstellung von deskriptiver Geistes- und Geschichtswissenschaft und nomothetischer Naturwissenschaft, die sich um die Jahrhundertwende durchsetzte, und die von den kleinen Museen zu ihrem Vorteil verschlafen wurde, führte schon früh zur Abtrennung naturwissenschaftlicher Abteilungen von denen der Kulturgeschichte¹⁰. Nur wenige größere Museen, darunter das Darmstädter Landesmuseum oder das Altonaer Museum, haben diesen Zusammenhang von Kultur- und Naturgeschichte bewahrt.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird auch im Museumswesen die Historismuskritik laut. Bereits 1870 schrieb der Kunsthistoriker Hermann Grimm:

„Wir haben uns losgelöst von der Neugier auf die Äußerlichkeiten des Lebens in dieser und jener Epoche, die sonst überraschten, weil sie uns so ganz fremd waren. Ausstellungen und Sammlungen lassen jetzt die Narrenkleidung jedes Jahrhunderts uns so dicht vor die Augen treten, daß man seinen leibhaftigen Staub zu riechen glaubt. Wir aber verschmähen die Kleidung: die Menschen wollen wir“¹¹.

Diese Diskussion, die bis in die 20er Jahre reichte und noch heute im Museumsbereich nicht völlig abgeschlossen zu sein scheint, führte zu einer Reihe von weitreichenden Konsequenzen. Ästhetik und Historie wurden

nun als zwei voneinander zu trennende Aspekte der Kunstwerke erachtet. Dabei gewann die Ästhetik gegenüber der Historie – aus Gründen, auf die noch einzugehen sein wird – entschieden an Gewicht. Ein Kunstwerk war zwar auch, in seinen Randzonen gleichsam, ein historisches Dokument. Sein Wesen aber machte seine Ästhetik aus, seine Einmaligkeit und schöpferische Individualität, das Ewige, über die Zeiten hin Gültige. Seidlitz schrieb 1907: „Kunst hat eine bildende Kraft, die weit über ihre historische Bedeutung hinausweist“¹². – Über die Konsequenzen, die diese durch die Historismuskritik bedingte Abtrennung eines ästhetischen, ewigen Wesens von der zeitlichen Hülle eines Kunstwerks für die Vermittlung von Kunst im Museum brachte, muß noch eingegangen werden. Hier sollen zunächst die Folgen für den Sammelbereich der historischen Museen berücksichtigt werden. Zwischen Kultur und Kunst wurde künftig im Museumswesen unterschieden. In Nürnberg wurde 1920 die Kulturgeschichte von der Kunst- und Kunstgewerbeabteilung getrennt¹³. Förster schreibt 1926, daß die Vermengung zwischen Historizismus und Ästhetizismus aufhören müsse, und Pauli und noch Julius Baum 1948 ziehen daraus den Schluß, daß künstlerisch hochwertige Gegenstände in die Kunstmuseen, die als Elitesammlungen aufzubauen seien, abgegeben werden sollten. Die Werke minderer ästhetischer Qualität, die „nur“ dokumentarischen Wert besitzen, sollten dagegen den historischen Museen überlassen oder übereignet werden¹⁴. Nur diese historischen Museen sollen sich um Vollständigkeit im dokumentierenden Sinne bemühen, während die Kunstmuseen Spitzenqualität anstreben und daher sich vom Prinzip des Regionalmuseums strikt trennen sollen. Ein Velázquez oder Delacroix, meint Förster, sollte prinzipiell auch in Breslau oder Magdeburg angekauft werden, um in der Provinz das Gefühl für Qualität zu verbreiten¹⁵. – Durch die zunehmende Gewichtung des einmaligen Wertes eines Kunstwerkes, seiner Authentizität, wurde auch in den historischen Museen das Unterscheidungsvermögen sensibilisiert und strikter zwischen Original, Nachahmung, Kopie und Fälschung unterschieden. In Nürnberg hatte man dagegen diejenigen wichtigen Werke, die das Museum nicht besaß, in Nachbildungen mit den Originalen zusammen ausgestellt, um die Dokumentation zu vervollständigen, wie es auch in den frühen nachrevolutionären französischen Museen, den Monuments Français und dem Cluny-Museum Ende des 18. Jahrhunderts üblich gewesen war¹⁶.

Zogen die fortschrittlichen Leiter der Kunstmuseen aus der Historismuskritik die Konsequenz, sich intensiver der Moderne, dem zeitgenössischen Kunstschaffen zuzuwenden, und diesem einen angemessenen Platz in ihren Sammlungen einzuräumen¹⁷, so konnten auch hier die historischen

Museen dem Trend der Zeit nur bedingt folgen, waren sie doch ihrer ganzen Anlage nach auf Historie, und das hieß Vergangenheit, festgelegt. Das Germanische Nationalmuseum hatte sich zunächst sogar auf die Mitte des 17. Jahrhunderts als Endpunkt seiner Sammlungen festgelegt. Aus den erwähnten Entstehungsbedingungen der historischen Museen folgte jedenfalls, daß sie in der Mehrzahl vor der Industrialisierung mit dem Ausbau ihrer Sammlungen Halt machten. Noch in der Denkschrift der Museen von 1974 wird empfohlen, die mit der Industrialisierung beginnende Moderne den technischen Museen zu überlassen¹⁸. Damit wird wohl auch unterstellt, es sei hier im wesentlichen nur die Produktivkraftentwicklung, nicht auch deren Auswirkungen auf soziale, politische und ideologische Strukturen zu dokumentieren. – Jedoch auch historische Museen wie z. B. die in Frankfurt, Amsterdam oder London, die in ihre Sammlungen die Zeit seit der Industrialisierung mit einbeziehen, kommen spätestens mit der Dokumentation der Gegenwart, etwa nach dem 2. Weltkrieg, in Schwierigkeiten. Produktionsmittel, technisches Gerät, Konsumartikel, ja allein schon die Wohnkultur, die in den traditionellen historischen Museen einen breiten Raum einnimmt, können nicht annähernd in der Vollständigkeit gesammelt werden wie die entsprechenden Bereiche der vorindustriellen Zeit oder auch noch des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Viele Spezialmuseen, etwa Puppen-, Theater-, Tapeten-Buch- oder Fahrradmuseen versuchen durch Beschränkung auf einen engen Bereich mit ihrer Dokumentation der rapiden Entwicklung und Expansion der Warenproduktion Schritt zu halten. Die historischen Museen, die die Gegenwart mit einbeziehen, greifen im wesentlichen zur bildlichen, insbesondere fotografischen Dokumentation. Auf diese Weise Veränderungen von Stadt, Stadtbild und Region, politische, regionalgeschichtliche, kulturelle Ereignisse, aber auch Manifestationen der Alltagskultur zu dokumentieren, sollte zu den Aufgaben eines jeden historischen Museums gehören.

Dennoch bleibt das – bereits berührte – Problem, wie die Auswahl bestimmter Gegenstände als historischer Demonstrationsobjekte getroffen und legitimiert werden kann, wenn man die Auswahl nicht auf Objekte traditioneller ästhetischer oder funktionaler Wertschätzung beschränken will. Zweifellos ist es nicht mehr wie für frühere Jahrhunderte möglich und sinnvoll, etwa einen Bereich wie Wohnkultur isoliert zu dokumentieren, zumal oder zumindest insoweit dieser kulturelle Bereich kaum mehr regionale Unterschiede aufweist. Möglich wäre aber – und hierbei würden die historischen Museen der verschiedenen Orte und Provinzen einander ergänzen – die für eine Stadt oder Region bestimmende und charakteristische Produktion zu dokumentieren. Die Produktionsanlagen,

Fabriken, Bergbau und ihre Geschichte, aber auch überlebende Handwerke, ebenso wie die regional spezifischen Auswirkungen auf Verkehr, Handel, Stadtplanung, sowie eventuell auch die Produkte könnten zumindest im Modell dargestellt werden. Auch kleinere historische Museen, die sich bei ihrer Sammeltätigkeit auf diejenigen Objekte konzentrieren, die als historische Primärquellen von Wert sind und durch keine anderen Institutionen (wie etwa Archive oder Bibliotheken derselben Region) dokumentiert werden, können sich auch als Forschungsinstitutionen einen Rang erwerben. Die regionale Geschichte würde durch sie als Sonderfall der allgemeinen Entwicklung darzustellen sein und deren Bild gegebenenfalls modifizieren oder präzisieren¹⁹.

Die Präsentation der Museumsobjekte, ihre Vermittlung und kalkulierte Wirkung auf die Besucher oder bestimmte Besucherschichten verdeutlicht die Konzeptionen und Funktionsbestimmungen der historischen Museen.

Das feudalistische Ordnungsprinzip fürstlicher Sammlungen, nach dem die Gegenstände in bezug auf das herrschende Geschlecht angeordnet wurden (Portraits wurden z. B. in Ahnengalerien, keineswegs nach den ausführenden Künstlern angeordnet, Landschaften nach den dargestellten Herrensitzen, etc.), war nach der französischen Revolution aufgegeben worden. An seine Stelle trat in den durch die Revolution ermöglichten französischen Museen die Ordnung nach künstlerischen Schulen und Chronologie. Durch dieses Ordnungsprinzip wurde die Kunstproduktion, bürgerliches Handwerkertum, nicht das Mäzenatentum als wesentlicher Faktor der Kultur hervorgehoben. Dieses Prinzip wurde insbesondere in den Kunstmuseen später zu der abstrakteren stilgeschichtlichen Ordnung hin verengt (s. u.).

Daneben wurde ein zweites Ordnungsprinzip für die Kunstgewerbemuseen entwickelt, das auf Semper zurückgeht und das darin bestand, die Objekte in technologischen Reihen zu präsentieren, wobei insbesondere das verarbeitete Material den wesentlichen Ordnungsfaktor abgab. Elfenbeinschnitzereien wurden von Goldschmiedearbeiten, Holzschnitzereien von Steinarbeiten getrennt. Diese Ordnung wie auch die Sammlung der Kunstgewerbemuseen rechneten vor allem mit Handwerkern und Industriezeichnern, die sie als Vorbildersammlungen betrachten sollten. Für unsere Augen gleichen diese frühen Ausstellungsräume der Museen Rumpelkammern, in denen die Objekte unterschiedlichster Art und Qualität dicht gedrängt zusammengepfercht wurden.

Als eigenes Prinzip kulturhistorischer Sammlungen wurde um die Jahrhundertwende die Ordnung nach dem Gebrauchszweck entwickelt. Es wurden infolgedessen Ensembles, insbesondere Interieurs gebildet, die vor allem in kleineren Heimatmuseen bis heute überdauert haben. Voll ein-

gerichtete Küchen, Wohnstuben, Werkstätten verschiedener Handwerke wurden mit den Museumsobjekten zusammengestellt und zunächst, wo etwas fehlte, durch Nachbildungen großzügig ergänzt. Festliche Trachten wurden nicht mehr auf steif nebeneinander gereihten Puppen zur Schau gestellt, sondern diese wurden z. B. zu der damals beliebten Hochzeitsgesellschaft gruppiert²¹.

Jünger als diese Präsentation in Kulturbildern war diejenige, mit der das Bayerische Nationalmuseum in München um die Jahrhundertwende hervortrat. Hier wurden sog. „Kunstmilieus“ geschaffen, synästhetische Ensembles, die den Funktionszusammenhang der Objekte durchaus mißachteten. Sowohl durch die Gegenstände als auch durch ihre stimmungsmäßige Inszenierung sollte der Geist der Gotik, der Renaissance, usw., evoziert werden. Nicht Material oder Funktion, sondern der „gemeinsame Geschmack“, der sowohl Gebrauchsgegenständen als auch Kunstwerken einer Epoche zugrunde liege, sollte durch diese Gruppierung erfahrbar gemacht werden. Die Einrichtung von Künstlerateliers mit ihrer malerischen Gesamtwirkung dienten dieser Präsentation als Vorbild. Das Malerische, die Stimmung, wurden zu zentralen ästhetischen Kategorien und zum Maßstab der Präsentation. Die wissenschaftliche Systematik der stilistischen oder technologischen Reihen wurde dem künstlerischen Reiz dieser geschmacklichen Gesamtwirkung bewußt geopfert²².

Selbst die Architektur wurde diesem Ziel, ein stimmungshaftes Aufgehen in einer durch ihren künstlerischen Geschmack definierten Epoche zu ermöglichen, angepaßt. Das Gebäude des Bayerischen Nationalmuseums ist ein Konglomerat historistisch stilpluralistischer Bauteile. Das „generalisierende Palastsystem“ älterer Museumsbauten wurde durch das „individualisierende Angliederungssystem“, den Gruppenbau, ersetzt²³. Im Innern entsprechen Rittersaal, gotische Kapelle oder Renaissancestube den jeweiligen Ausstellungsobjekten.

Von dieser malerischen Gesamtwirkung, dem stimmungshaften Ganzen, bei dem das Schöne, nicht das Merkwürdige als Maßstab zu gelten habe, war es nur noch ein Schritt zur isolierten Präsentation des einzelnen ästhetisierten Gegenstandes²⁴.

Mit der Tendenz des gesamten Museumswesens zum Kunstmuseum, durch die die historischen Museen ohnehin ins Hintertreffen gerieten, wurde die Forderung immer lauter, nur die hochwertigsten Gegenstände auszustellen. Das führte zu der zweifellos notwendig gewordenen Trennung zwischen Studien- und Schausammlung, durch die die Ausstellungsräume entlastet wurden und die Konzentration auf einzelne Objekte erst ermöglicht wurde²⁵. Durch diese, den einzelnen Gegenstand zur Geltung brin-

gende Präsentation, wurde jedes Objekt auch in den historischen Museen tendenziell zum Kunstwerk. Durch das Absehen von Materialbearbeitung und Gebrauchszwecken wurde allein sein ästhetischer Wert, gereinigt von allen historischen Bedingtheiten, hervorgehoben. Der Verzicht darauf, die Entstehungs- und Funktionszusammenhänge durch die Präsentation zu erläutern, führte soweit, daß Konrad Lange bei der Aufstellung der modernen Gemälde im Stuttgarter Museum jede chronologische oder nationale Zusammengehörigkeit der Bilder und Künstler außer acht ließ und in einzelnen Museen auf jegliche Beschriftung der Objekte verzichtet wurde²⁶.

Die Gründe für die Verlagerung der Sammelschwerpunkte sowie für die Änderungen des Ordnungsprinzips der Schausammlungen sind in der Funktionsbestimmung der Institution Museum selbst zu suchen. Diese soziale, kulturelle Dienstleistung der Museen tritt zumindest aus der Sicht der Museen selbst in den Diskussionen über die Besucher, für die die Sammlungen gedacht werden, und deren zu bildende Rezeption, zutage. Seit der Zeit um die Jahrhundertwende bis in die 20er Jahre wird die Vermittlung der Kunstwerke an breitere Bevölkerungsschichten überhaupt erst diskutiert und gefordert. Die Frage wird breit erörtert, welche Inhalte, welche Aspekte der historischen Dokumente und der Kunstwerke „dem Volk“ nahegebracht werden sollen. 1902 findet eine Versammlung der Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen und der Museen unter dem Thema „Museen als Volksbildungsstätten“ statt, an der sich u. a. Lichtwark, der Direktor der Hamburger Kunsthalle und Lehmann, Direktor des Altonaer Museums, beteiligten²⁷. Lichtwark stellt die Museen als die wahrhaft demokratischen Institutionen vor, die im Unterschied zu den Universitäten und anderen Bildungseinrichtungen nicht nur den bereits gebildeten Schichten zugänglich seien, sondern jedem offen stünden.

„Der Kunst gegenüber bildet das deutsche Volk eine einheitliche Masse. Es macht (...) wenig Unterschied, ob ein Museumsbesucher auf der höheren oder auf niedrigerer Stufe der gesellschaftlichen Schichtung steht. Was von den Museen geschieht, kann sich immer noch an das ganze Volk wenden“²⁸.

Diese hier bereits als Tatsache beschriebene Öffnung der Museen für alle Schichten wird verbunden mit der Forderung nach volkstümlich eingerichteten Schausammlungen. Nach den Sammlungen der Fürsten und den Museumseinrichtungen für Gelehrte im 19. Jahrhundert (d. h. für diejenigen, die sich in der Geschichte auskennen), sei nun das Museum für das Volk zu realisieren, schreibt Pauli 1919 und gibt damit ebenso wie Lichtwark zu erkennen, worauf es in diesen Museen ankommen soll²⁹. Um das Wesen der Kunstwerke zu erfassen, ist nach Meinung der Refor-

mer des Museumswesens allein unvoreingenommenes Sehen, das durch die Museumspädagogik zu entwickeln ist, nicht aber ein Bildungsprivileg die Voraussetzung. Die Sammlungen der Museen seien gerade für das Volk, die ungebildeten Schichten, lehrreich, da sie allein durch das Prinzip der Anschaulichkeit Wirkungen ausübten. Diese Anschaulichkeit, durch die die Übermittlung von Werten geleistet werden soll, sehen die Reformpädagogen unter den Museumsleuten zunächst vor allem durch die „geschlossenen Bilder“ der Kulturgeschichtlichen Museen gewährleistet. Durch diese Kulturbilder werde ein Sehen in organischen Zusammenhängen ermöglicht³⁰. Später wird dagegen – konsequent in der sukzessiven Absehung von historischen Zusammenhängen – der Akzent auf das Erkennen des „Kunstgeistes“, auf die „wesentlichen Kunstformen“ in den verschiedenen Ausprägungen und Genres der Kunst verlagert, wie etwa Valentiner 1919 fordert³¹. Die Wahrnehmung einer immer abstrakter werdenden ästhetischen Qualität soll gebildet werden, die am optimalsten in den beschriebenen „Kunstmilieus“, später durch die Isolierung einzelner ästhetischer Objekte, vermittelt werden soll. – Bereits 1904 schreibt Grosse, daß historische Kenntnisse für die Arbeiter ohne Nutzen seien, daß ihnen dagegen künstlerisches Genießen und Sehen ermöglicht werden müsse und daß sie daher anders eingerichteter Museen bedürfen als der nach kunsthistorischen Gesichtspunkten geordneten³². Am deutlichsten benennt Swarzenski 1928 diese Tendenz der Kunstvermittlung:

„Das 19. Jahrhundert (...) hatte es vermocht, auch die Kunst in den Bereich des Wissens und der Allgemeinbildung zu ziehen! Das Ziel war (...) das gleiche, wie etwa auch bei einem naturwissenschaftlichen oder technischen Museum. Der künstlerische Inhalt unserer Museen steht allerdings in beispielloser Weise in engster Verbindung mit anderen Gebieten, der Geschichte, Kultur, Soziologie, kirchlichen und weltlichen Altertumskunde; er hat einen unvergleichlichen Anregungswert für die Universal- und Geistesgeschichte. Dies verführte dazu, im Museum ein Instrument des Wissens zu sehen, und diese eine, nicht eigentlich wesentliche Seite seines Charakters wurde doppelt und dreifach betont. Heute soll und will das Museum dagegen möglichst direkt und vollkommen das künstlerische Erlebnis übermitteln, als eigenen, autonomen Bezirk schöpferischer Geistigkeit, der, so üppig seine Zweige in andere Gebiete herüberwachsen, doch abseits von allem rationellen und historischen Wissen und Erkennen besteht und darin einzig und unersetzlich ist... Die Popularisierung der Kunst, die das moderne Museum ermöglicht, kann nicht Verbreitung des Wissens um die Kunst, die Demokratisierung des Museums nicht Verallgemeinerung der Kennerschaft und Kritik als Ziel erstreben... Die Aufgabe der Kunstsammlungen liegt nicht hierin, sondern in der Ausstrahlung der künstlerischen Kräfte selbst..., ihre Notwendigkeit in der Tatsache, daß diese Kräfte für den geistigen Organismus der Menschheit wesentlich sind... Es kann nicht der Zweck und Sinn der öffentlichen Darbietung des Kunstwerkes sein, es in die Ebene der begrifflichen oder historischen Erkenntnis zu transponieren“³³.

Entsprechend dieser auf Kunsterlebnis, nicht auf Erkenntnis ausgerichteten Zielsetzung der Museen nach der Jahrhundertwende sollen gerade zugunsten der Massen nur die schönsten und vollkommensten Werke ausgestellt werden. Man meint noch nicht, „das Volk“ mit minderwertiger sogenannter Volkskunst abspeisen zu können, während man der Elite die ästhetisch hochwertige Kunst vorbehält, wie es nach dem 2. Weltkrieg vorgeschlagen worden ist. Denn gerade der noch ungebildete Betrachter bedürfe zur Entwicklung seines „Kunstsinnes“ als Maßstab der Meisterwerke³⁴. Das Prinzip der Vollständigkeit der Dokumentation, die das Germanische Nationalmuseum seiner Sammlung zugrundegelegt hatte, wird verworfen. Aufschlußreich ist, daß nun auf einer anderen Ebene als bei der Schaffung natur- und kulturgeschichtlicher Museen Ende des 18. Jahrhunderts sich eine neue Annäherung zwischen Kunst und Natur vollziehen soll. Valentiner schlägt für die Volksstätten vor, die sich von den historischen Provinzmuseen durch maßgebenden Gegenwartsbezug unterscheiden sollen:

„in manchen kunstarmen Gegenden ist die Flora, Tierwelt oder Gesteinsbildung schöner und beziehungsreicher als die Kunstwerke, die an diesem Orte geschaffen oder noch erhalten sind. Die Naturaliensammlungen, denen eine Ausstellung lebender Blumen eingefügt werden könnte, sollten dann mit den Kunstsammlungen zusammengelegt, und den künstlerisch reizvollsten Teilen müßte, mögen sie nun auf kunstgeschichtlichem oder naturhistorischem Gebiet liegen, der wichtigste Raum angewiesen werden“³⁵.

Bereits Riehl hatte Mitte des 19. Jahrhunderts geschrieben: „Der Fabrikarbeiter hat keine Geschichte ... das ganze Wesen der ... modernen Maschinenindustrie lenkt seinen Sinn vom Historischen ab“. Aber Riehl fuhr noch fort: „es gilt also (dem Fabrikarbeiter) eine Geschichte zu schaffen, eine Heimat“³⁶. Nietzsche, der dagegen die Gefahr, die dem Bürgertum vom Proletariat droht, durchaus einzuschätzen wußte und daher auch die Geschichte nicht mehr als alles integrierende Heimat verstehen konnte, warnte dagegen davor, Geschichte im Sinne der Massen zu schreiben³⁷. – Zur Rechtfertigung der allein auf das Künstlerische, unter Absehung von der Geschichte, hin orientierten Museen hieß es dann in den 20er Jahren:

„Freiheit, tätige, schöpferische Freiheit, dieser Zentralbegriff der Humanität, nur in der Kunst hat er ja wirkliche Gestalt angenommen, während heute noch alles politische und soziale Sein aller Menschen in Ketten geschlagen ist ... Sinn und Aufgabe der Museen ist es, eine Freistätte für das zu sein, was außerhalb der Kunst noch verfolgt und geächtet ist: das Ideal reiner Menschlichkeit“³⁸.

Seit den 90er Jahren, insbesondere seit Aufhebung der Sozialistengesetze, sah es das fortschrittliche Bürgertum als seine Aufgabe an, das Proletariat

in die bürgerliche Gesellschaft zu integrieren. Das ist *ein* Ziel der Reformpädagogik, die die Historismuskritik zur Grundlage hat und Bildung gegenwarts- und lebensnäher gestalten will, d. h. den Bedingungen der Industrialisierung Rechnung tragen will. Das Medium der Integration, das für das Bürgertum im 19. Jahrhundert die Geschichtswissenschaft gewesen war, wird nun, mit dem Ziel der Einbeziehung der Arbeiterschaft in die bestehende Gesellschaft, die Ästhetik. Diese Ästhetik, durch die Kunstsinne, ästhetisches, d. h. unmittelbares, scheinbar angeborenes Sehen in Gegensatz zu Wissenschaft und Geschichte gesetzt wird, begründet die Versuche im Museumswesen, die Arbeiter an die Kunst oder besser an das Künstlerische heranzuführen unter bewußtem Verzicht auf die Vermittlung von Erkenntnissen. Allein auf Stimmung, Genuß, die Bildung des Gefühls, wird abgezielt³⁹. Mit der Ausbildung der Suggestivkraft ästhetischer, quasi natürlicher (dabei in Wahrheit amputierter, abstrakter) Wahrnehmung scheint der letzte Versuch unternommen zu sein, die bürgerliche Kultur als allgemeine zu vermitteln. Dabei wird der Verzicht auf Inhalte, der als sogenannter „Erdenrest“ den Kunstwerken aus ihrer zeitlichen, nicht mehr relevanten Funktion anhängt, in Kauf genommen, oder auch emphatisch bejaht⁴⁰. Diese Ästhetik, mit der sich das Bürgertum von seiner Geschichte zu trennen sucht, ist als Kapitulation oder doch Rückzug vor den Massen zu verstehen und sie ist zugleich eine indirekt politische Antwort des liberalen Bürgertums auf die imperialistische deutsche Politik, den wachsenden Nationalismus, die die Geschichtswissenschaft zunehmend in ihren Dienst genommen hatten, jedoch vor den Aufgaben der Gegenwart, den Konsequenzen der Industrialisierung, sozial und kulturell versagten⁴¹.

Die bürgerlichen historischen Museen wurden durch diese Ästhetisierung nicht nur der Kunst, sondern sämtlicher Museumsobjekte, die den Versuch darstellten, sie als maßgebliche Kulturgüter zu retten, bürgerlicher Kultur als Code des Zusammenlebens eine breitere Basis zu verschaffen, dennoch ernsthaft in Frage gestellt. Eine Neuorientierung, die sich erst nach dem 2. Weltkrieg anbahnte, war daher unausweichlich, wollte man allein schon der Degradierung der historischen Sammlungen entgegenwirken.

Nach dem Kriege wurden zunächst die ästhetischen Museen neu begründet, und zwar mit Konzeptionen, die sich kaum von denen unterschieden, die seit der Jahrhundertwende entwickelt worden waren⁴². Der Anspruch dieser Museen wurde nun jedoch ein zunehmend elitärer. Esoterik, Ausschließlichkeit der vermittelten Ästhetik statt Öffnung für die breite Bevölkerung wie vor und nach dem ersten Weltkrieg, war in den 50er Jahren selbstverständliche Praxis der Museumsarbeit⁴³. Die Kritik der 60er Jahre griff diese Museen daher vornehmlich als elitäre bürgerliche

Bildungsinstitutionen an. Sie konnte sich dabei auf eine fortgeschrittene Wahrnehmungspsychologie und Lerntheorie sowie auf die kunstpädagogische schulische Praxis stützen, die die Theorie vom voraussetzungslosen ästhetischen Sehen, von der allgemeinmenschlichen, natürlichen, statt historisch erworbenen Fähigkeit zur Teilnahme an der Kultur widerlegt hatte⁴⁴.

Auf diese sich in den 60er Jahren allmählich durchsetzenden Erkenntnisse antworteten die Museen auf unterschiedliche Weise, nach der Typen oder Stufen der Sammeltätigkeit und der Vermittlung in den Schausammlungen einzelner historischer Museen unterschieden werden können.

Im Römisch-Germanischen Museum in Köln wird versucht, die Distanz der Besucher zur Ästhetik und Funktion der historischen Gegenstände abzubauen und den Anschluß an heutige alltägliche Wahrnehmungsformen zu finden, indem als Modell der Museumseinrichtung das moderne Kaufhaus gewählt wird. Antike Gebrauchsgegenstände, die auch heutigen Käufern und Window-shoppers vertraut sind, wie Gläser oder Schmuck, werden in Fülle geboten und mit Hilfe besten Designs extravagant gruppiert, nicht mehr nach biederem musealen Symmetriegesetz ausgestellt. Der Museumsbesuch wird einem Boutiquenbummel auch dadurch angeglichen, daß es als beliebig erachtet wird, in welcher Reihenfolge die Gegenstände besichtigt werden. Auf die Wegeführung, durch die bisherige Museen die Logik des historischen Prozesses verdeutlichten, wird verzichtet⁴⁵. Ferner wird bei diesen Typen neu eingerichteter Museen wieder versucht, den Funktionszusammenhang der Gegenstände zu verdeutlichen. Es wird an die „Kulturbilder“ der früheren Kulturgeschichtlichen Museen angeschlossen, teilweise selbst unter Verzicht darauf, das Studium des einzelnen Gegenstandes optimal zu ermöglichen, wie es in den ästhetischen Museen immerhin erreicht worden war⁴⁶. Die Panoptika des 19. Jahrhunderts werden als Vorbild wiederentdeckt und besonders in amerikanischen Museen perfektioniert⁴⁷. Ähnlich wie in der bildenden Kunst der Gegenwart kommt es weniger darauf an, einzelne, wertvolle Gegenstände um ihrer selbst willen anzufertigen bzw. zu präsentieren als vielmehr ein Stück Lebenszusammenhang zu konstruieren oder zu rekonstruieren. Diese „Spurensicherung“ vergangener Lebensräume wirkt darum so plausibel, weil quasi archetypische Situationen dargestellt werden, die gleichsam nur an der Oberfläche das Erregende des Fremden und Vergangenen aufweisen⁴⁸.

Die Präsentation und partiell auch die Auswahl der Gegenstände schließt sich Prinzipien neuerer Didaktik an, nach denen Lernprozesse bei Situationen, die jedem vertraut sind und in praktischem Verwendungszusammenhang anzusetzen haben, so daß zugleich relativ autonome Disziplinen

bzw. hier ästhetische Bereiche tendenziell abgebaut werden. Mit dieser Neuorientierung wird jedoch nicht das alte Prinzip der bürgerlichen Museen, der Anschaulichkeit, des Sensualismus, durchbrochen, wonach Erkenntnisse allein oder doch im wesentlichen aus der unmittelbaren Wahrnehmung gewonnen werden. Didaktisches Ziel scheint die Befähigung zum Rollenwechsel zu sein, und zwar durch Identifikation mit fremden, aber doch einem Grundmuster folgenden Situationen⁴⁹.

Bei diesen Versuchen der Neuorientierung der kulturgeschichtlichen Museen ist zudem die Intention festzustellen, die Museen pluralistisch zu gestalten, unterschiedliche Bedürfnisse, Kenntnisse und ästhetische Codes der Bevölkerung zu berücksichtigen. In der Denkschrift der Museen von 1974 wird es als Ziel genannt, in kulturgeschichtlichen Museen dem Besucher je nach Interesse ästhetische, soziale, religiöse oder technische Zusammenhänge erfahrbar zu machen. Ebenso offen bleiben die Lernziele, die das Museum erreichen soll: Besinnung, Trost, kritisches Vermögen, Geschmacksbildung erscheinen dieser Denkschrift – dabei in dieser inhaltlichen Indifferenz – gleichermaßen erstrebenswert.

Auf gleicher Ebene liegt die Einrichtung sogenannter Neighbourhood-Museen in den USA, die sich an der Einwohnerstruktur orientieren. So wird z. B. in einem Stadtviertel mit überwiegend schwarzer Bevölkerung ein Museum installiert, das Geschichte und Kultur dieser Minderheit darstellt⁵¹. Damit werden jedoch die Zusammenhänge der Geschichte in gegeneinander isolierte spezialgeschichtliche Reihen aufgelöst und die Geschichte der Minderheiten oder auch unterdrückter Mehrheiten wie bei der Arbeiterkultur, zumindest tendenziell als geschlossene Subkulturen dargeboten, womit fälschlich deren Eigenständigkeit und Intaktheit suggeriert wird.

Fortgeschrittener als diese Versuche der Annäherung an oberflächlich zutage liegende Bedürfnisse je einzelner Schichten der Bevölkerung ist dagegen der Entwurf des Historischen Museums in Frankfurt, der zugleich auf neuer Stufe bei den ursprünglichen Intentionen der historischen Museen anknüpft. Hier wird nämlich versucht, die Einheit der Geschichte zu bewahren⁵², historische Zusammenhänge zu erläutern, statt monadenhaft geschlossene Lebens- und Kulturkreise zu konstruieren. Aus dieser Konzeption folgt, daß nicht einzelne Abteilungen wie Volkskunde, Kunstgeschichte, oder politische und wirtschaftliche Geschichte voneinander getrennt werden können, sondern daß der Bedingungs Zusammenhang zwischen städtischer und ländlicher Kultur, zwischen Luxus und Armut, zwischen Kunst, Religion, Wirtschaft und Politik erklärt wird, woraus auch folgt, daß Herrschaftsstrukturen verdeutlicht werden müssen⁵³.

Während in der „Denkschrift Museen“ von der Osten noch schreibt, daß

die Museen dazu beigetragen haben, die „Sachbezogenheit“ der Kunstgeschichtswissenschaft zu garantieren – womit er wohl den objektfixierten Positivismus der Nachkriegskunstgeschichte meint – betont Auer bereits, der in derselben Denkschrift über die technischen Museen schreibt, daß es auch im Museum nicht darauf ankommen könne, die Lernziele allein an den einzelnen Objekten zu orientieren und somit den Besuchern eine Summe von Einzelkenntnissen zu vermitteln, daß vielmehr übergeordnete Gesichtspunkte zur Geltung gebracht werden müßten, die durch die Museumsstücke als Demonstrationsobjekte zu erläutern seien⁵⁴. Hiermit werden allmählich Erkenntnisse aufgegriffen, die auch in Bezug auf das Museumswesen am konsequentesten von marxistischer Seite entwickelt worden sind. Bereits 1949 schrieb Oehlhey im Zusammenhang mit der Neuordnung des historischen Museums in Gera, daß die Systematik der Schausammlung durch den, wie er sagt, Evolutionsgedanken, durch die Darlegung der kausalen Zusammenhänge, bestimmt sein müsse. Er sah diese auf das Museum angewandte wissenschaftliche Systematik in Verbindung mit dem Problem, über eine rein deskriptive Wissenschaft, die im Museumswesen Triumphe feiert, hinauszukommen⁵⁵.

Die übergeordneten Gesichtspunkte, die bei der Präsentation der Museumsobjekte gefordert werden, müssen durch eine Geschichtstheorie begründet sein, die die bürgerliche Geschichte nicht mit der *damnatio memoriae* belegt, wie es die Funktion der Ästhetik war, sondern insofern über die bürgerliche Geschichtskonzeption hinausgeht, als sie den Anteil der Massen am historischen Prozeß berücksichtigt. Nur auf diese Weise, nicht über eine von historischen Inhalten gereinigte Ästhetik können die historischen Museen wieder eine ernsthafte Funktion als Bildungsinstitutionen für die breite Bevölkerung erhalten, die sich nicht mit einem kompensatorischen Freizeitangebot begnügt.

Für die Einrichtung der Schausammlung und die Vermittlung der historischen Potenz der Museumsobjekte folgt daraus, daß einige Erkenntnisse der Lerntheorie und Wahrnehmungspsychologie berücksichtigt werden müssen. Einmal muß zur Kenntnis genommen werden, daß individuelle Erkenntnisprozesse nicht unbedingt vom Konkreten, sinnlich Wahrnehmbaren zum Abstrakten aufsteigen, sondern umgekehrt verlaufen, daß also Besucher gerade dann überfordert sein können, wenn man annimmt, ihnen durch die Anschaulichkeit der Objekte, an denen gelernt werden soll, das Lernen zu erleichtern. Ferner ist darüber hinaus die Forderung nach Anschaulichkeit, nach unmittelbarer Erfahrung mit den originalen Kunstwerken und Dokumenten, bei der Erkenntnisse bzw. auch emotionale oder ethische Bildung allein über die Sinneswahrnehmung vermittelt werden sollen, selbst zu überprüfen, die sich hartnäckig im Museums-

wesen hält und z. B. auch in der Denkschrift der Museen als spezifische Leistung der Museen hervorgehoben und gepriesen wird⁵⁶. Durch bloßes Schauen, die Haltung, die in bürgerlichen Museen verlangt wird, können allein die äußeren, unmittelbar wahrnehmbaren Merkmale der Gegenstände erfaßt werden und allenfalls kann bis zu deren Klassifikation vorgedrungen werden. Soll aber das Wesen der Gegenstände erfaßt werden, so müssen Verbindungen und Beziehungen, die den Gegenstand bestimmen, aber nicht unmittelbar wahrnehmbar sind, erkannt werden⁵⁷.

Die Museen können folglich auf Informationen verschiedenster Art, durch Schrift, Diagramme, Modelle etc., die eine Geschichtstheorie als Fundament der Einzelerklärungen erkennen läßt, nicht verzichten. Mir scheint diese Darstellung historischer Zusammenhänge, die die Gegenstände bestimmen, auch nicht wieder vollständig in visuelle Informationen übersetzbar zu sein. Die Tendenz zum Kulturbild, zum perfekten Panoptikum, durch das suggeriert wird, das Wesen der Gegenstände sei hinreichend anschaulich dargestellt und darstellbar, wenn deren Gebrauch in konkreten Lebenssituationen, die ebenfalls versinnlicht werden, gezeigt wird, greift m. E., wie bereits angedeutet, zu kurz. Zudem darf man m. E. auch nicht hinter die positiven Neuerungen der ästhetischen Museen zurückfallen, die es erst ermöglicht haben, den einzelnen Gegenstand für sich optimal studieren zu können. Trotzdem meine ich nicht, daß im Informationssystem der Museen auf konkrete, auch taktile Elemente wie Haus- oder Stadtmodelle verzichtet werden sollte. Jedoch scheint es mir angemessener zu sein, mit einer Art Montageprinzip zu arbeiten, bei dem Bilder und Gegenstände gerade nicht scheinbar realistisch zusammengestellt werden, sondern in Brüchen, durch die gekennzeichnet wird, daß hier unsichtbare Verbindungen zwischen den Gegenständen bestehen. Diese wären dann schriftlich zu erläutern, oder könnten in einzelnen Fällen auch unkommentiert offen bleiben und auf diese Weise als Denkanstöße wirken.

Ansätze zu solchen eher als surrealistisch zu bezeichnenden Ensembles sind z. B. im Historischen Museum in Amsterdam zu finden: Hier wurden etwa Häusermodelle einer Straße plastisch nachgebildet, deren Fassaden teilweise im Querschnitt geöffnet sind. In das Innere der Häuser sind originale Gegenstände damaligen Hausrates, die den Reichtum der Bewohner ausmachten, hineingestellt worden, statt daß das Modell zu einem scheinrealistischen Miniaturbild häuslichen Lebens vervollständigt worden wäre. – In einem anderen Saal dieses Museums mit Regentenbildern des 17. Jahrhunderts, auf denen die Patrizier entweder isoliert von den Armen, zu deren Protektion sie sich angeblich zusammengeschlossen hatten, oder aber in huldvoller Zuwendung zu einem säuberlich

gekleideten Zögling dargestellt sind, steht in der Mitte des Raumes die lebensgroße Figur eines zerlumpten Bettlers aus derselben Zeit, die in der Werkstatt von Mme. Tussauds Wachsfigurenkabinett hergestellt worden ist. Durch diese Figur wird die ideologische, einseitige Darstellung der Armenfürsorge auf den Regentenbildern ergänzt und zurechtgerückt. M. E. gibt es auf diesem Wege noch viele Möglichkeiten auch der Aktivierung ästhetischer, designerischer und künstlerischer Phantasie, um die Museen informativ und attraktiv zu machen.

Freilich werden die Museen, gerade wenn sie zur Erweiterung theoretischer, nicht allein empirischer Kenntnisse beitragen sollen, auf die Zusammenarbeit mit anderen Bildungsinstitutionen wie Volkshochschule und Schulen, angewiesen sein, denen sie allerdings auch wichtige Ergänzungen bieten können, auf die diese wiederum nicht werden verzichten können. Denn die notwendige Neugliederung der historischen Museen impliziert gerade nicht, wie immer noch befürchtet wird, daß die Ästhetik insbesondere der Kunstwerke und einmaligen Gebrauchsgegenstände der Vergangenheit, die die Spezifika der Museen sind, vernachlässigt wird und diese „nur noch“ als historische Dokumente gewertet werden. Indem die Gegenstände und Kunstwerke als konkrete Einheit einer Vielzahl von Bestimmungen erläutert und inszeniert werden, wird zum einen allerdings vermieden, daß sie auf formale, abstrakte Ästhetika reduziert werden und die beschriebene ideologische Funktion dieser Ästhetik weiter reproduziert wird. Zum anderen wird aber ebenfalls verhindert, daß Kunstwerke, insbesondere Bilder, als direkte historische Dokumente mit Abbildqualität mißverstanden werden, wozu Historiker neigen, wenn sie die ästhetische Realisierung, die spezifische Form der Visualisierung der Bildmotive und der künstlerischen Perspektive als symbolische Formen außer Acht lassen. Was die historischen Museen vielmehr leisten könnten, wäre konkretes Sehen zu lehren, bewußte soziale Wahrnehmung zu schulen, d. h. die individuellen Besonderheiten, die Erscheinungsweise der Gegenstände und Kunstwerke als Zusammenfassung und Resultat historischer Prozesse, in denen künstlerische Aktion einen Teil ausmacht, begreiflich zu machen. Ästhetik und Historie würden gerade bei der Berücksichtigung der Sehgewohnheiten und der Interessen der Massen nicht mehr als Gegensätze verstanden werden.

Anmerkungen

¹ Vgl. Th. Volbehr: Die Zukunft der deutschen Museen. Stuttgart 1909, S. 54. — O. Homburger: Museumskunde. Breslau 1924, S. 72 f. — Vgl. zu Braunschweig B. Bilzer und G. Spies: Das Städtische Museum Braunschweig. Hamburg 1968, S. 26 (Beispiel eines

- Sammelbereichs des Herzog Anton Ulrich-Museums und des Städtischen Museums). — G. Himmelheber: Geschichte des Kunst- und kulturgeschichtlichen Museums im 19. Jahrhundert. In: *Kunstchronik*, 28, H. 9 (Sept. 1975), S. 323 f.
- ² Vgl. zusammenfassend G. Himmelheber (Anm. 1)
- ³ K. Böhmer: Kulturgeschichtliche Museen. In: *Denkschrift Museen*. Boppard 1974, S. 85
- ⁴ Das Germanische Nationalmuseum und seine Sammlungen. Nürnberg 1860, S. 4
- ⁵ G. Brandt: Provinzial- und Lokal-Museen. In: *Museumskunde*, 2, 1906, S. 1 ff. — O. Homburger (Anm. 1), S. 23 ff. — Ein wichtiges Motiv der Sammeltätigkeit der Museen war auch, die Kunst- und Gebrauchsgegenstände der Vergangenheit vor dem Kunsthandel zu retten. Vgl. Homburger, a.a.O., S. 14. — W. Peßler: Das Heimatmuseum im deutschen Sprachgebiet als Spiegel deutscher Kultur. München 1927, S. 40
- ⁶ Vgl. op. cit. (Anm. 4), S. 28 ff.
- ⁷ Anhang zu op. cit. (Anm. 4)
- ⁸ Insbesondere W. R. Valentiner: Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit. Berlin 1919, S. 39 ff.
- ⁹ Vgl. O. Lauffer: Historische Museen. In: *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk*. Hrg. v. Deutschen Museumsbund. München o. J. (ca. 1919), S. 169 ff., insbesondere S. 177
- ¹⁰ Der Grund für die Erhaltung dieser integralen Sammlungen lag häufig auch einfach darin, daß sich die Kommune oder der Kreis zwei selbständige Museen finanziell nicht leisten konnte.
- ¹¹ Volbehr (Anm. 1), S. 13
- ¹² W. v. Seidlitz: Kunstmuseen. Vorschlag zur Begründung eines Fürstenmuseums in Dresden. Leipzig 1907, S. 3. — Valentiner (Anm. 8), S. 38
- ¹³ Volbehr hatte diese Trennung der Kulturgeschichtlichen von der Kunsthistorischen Sammlung, die schon zu seiner Zeit diskutiert wurde, noch abgelehnt. Vgl. Volbehr (Anm. 1), S. 74. — v. Seidlitz befürwortet sie bereits (Anm. 12, S. 3). Um 1920 ist sie in Nürnberg vollzogen worden. Vgl. Homburger (Anm. 1), S. 14
- ¹⁴ O. H. Förster: Museum und Öffentlichkeit. Köln 1926 (Studien aus den Kölner Kunstsammlungen), S. 6. — G. Pauli: Das Kunstmuseum der Zukunft. In: *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk*. Hrg. v. Deutschen Museumsbund. München o. J. (ca. 1919), S. 16. — J. Baum: Museum und Kunstpflege. München-Pasing 1948, S. 15 ff.
- ¹⁵ Vgl. Förster (Anm. 14), S. 10. — Mit dieser Diskussion um historische Dokumentation oder Ästhetik hing auch die Frage nach der Einrichtung nationaler oder internationaler Museen zusammen, die nach dem ersten Weltkrieg, als die Abgabe von Kunstwerken aus deutschen Sammlungen zur Debatte stand, von einiger Brisanz war. Vgl. Valentiner (Anm. 8), S. 28 ff.
- ¹⁶ Das Germanische Nationalmuseum (Anm. 4), S. 4. — Himmelheber (Anm. 1), S. 322. — Der Bestand des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Mainz, das zusammen mit dem Nürnberger Museum gegründet worden war, besteht sogar zum großen Teil aus Nachbildungen. Brinckmann kritisiert diese ununterschiedene Zusammenstellung von Nachahmungen, Kopien und Originalen bereits bei seiner Besprechung des neuen Bayerischen National-Museums in München. Vgl. J. Brinckmann: Das Bayerische Nationalmuseum in München und die Museumstechnik. In: *Museumskunde*, 2, 1906, S. 123, 127. — Ebenso später z. B. bei Lauffer (Anm. 9), S. 179 f.
- ¹⁷ Valentiner (Anm. 8), S. 13 f.
- ¹⁸ Böhmer (Anm. 3), S. 84
- ¹⁹ Vgl. hierzu E. Hofmann: Zum Verhältnis von Geschichtsmuseum und Geschichtswissenschaft. In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 24 (1976), S. 323 ff.
- ²⁰ Volbehr (Anm. 1), S. 52 ff. — Grundlage ist u. a. G. Sempers Werk: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* . . . Frankfurt 1860 (Bd. 1). — Vgl. auch B. Mundt: *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*. München 1974
- ²¹ H. Dedekam: Reisestudien. In: *Museumskunde*, 1, 1905, S. 75 ff., insbesondere S. 78 ff. — J. Brinckmann: *Führer durch das hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe*. Hamburg 1894, S. VI ff. (Einleitung). — Lehmann: *Das Altonaer Museum*. In: *Die Museen als Volksbildungsstätten*. Berlin 1904, S. 36 ff., insbesondere S. 39

²² J. Brinckmann (Anm. 16), passim (u. a. S. 123). — Dedekam, (Anm. 21), S. 82 ff. — Synästhetische Ensembles stellte bereits Bode zusammen, indem er Gemälde und Skulpturen einer Epoche, wie etwa in seinem Renaissancesaal, zusammenfügte (vgl. Abb. bei Dedekam, a.a.O., S. 82); vgl. auch Valentiner (Anm. 8), S. 17 f. — Hier wird noch einmal ein „Gesamtkunstwerk“ gruppiert, nachdem die einzelnen Künste der Gegenwart sich voneinander getrennt hatten und die naturwissenschaftliche Ästhetik daran ging, vereinzelte ästhetische Empfindungen und Vermögen zu unterscheiden und zu analysieren.

²³ Brinckmann (Anm. 16), S. 122

²⁴ In diese Richtung zielt bereits die Kritik Brinckmanns (Anm. 16, S. 122). — Vgl. auch v. Seidlitz (Anm. 12), S. 6: „Grundbedingung für ein Gelingen des Unternehmens ist freilich, daß nicht von dem geschichtlichen oder dem kulturgeschichtlichen Gesichtspunkt ausgegangen werde, sondern von dem künstlerischen. Denn wenn man statt der Schönheit die Merkwürdigkeit zum Maßstab nimmt, so verfällt man nur zu leicht derselben Gefahr, der die alten Kunst- und Raritätenkammern erlegen sind, daß nämlich schließlich das Gleichgültige das Bedeutende überwuchert. Legt man dagegen bei der Auswahl den strengsten Maßstab an, und das ist der der Kunst, so ist dem Eindringen des Unbedeutenden und Spielerischen für alle Zeit ein Riegel vorgeschoben.“ — Vgl. auch M. S. Prichard: *Current Theories on the Arrangement of Museums of Art and their Application to the Museum of Fine Arts*. Boston (Museum of Fine Arts) 1904, S. 20 ff. (Zitiert nach Dedekam, Anm. 21, S. 82): „If an object can be seen only in the place for which it was made, a museum is a misconception; but if this is not the case, if a museum stimulates to elevation, if it provides an object with compensation for what it has lost by contributing strength to its effectiveness, then the museum should strive rather to develop these quickening powers of its own, should work out its own possibilities, regretting no past, relying on no extrinsic aids, assured of its destiny. The museum has no need to suggest by its arrangements that which is not the fact; it has not to insinuate the palace or church, not suggest the temple or shrine. A museum is different from all these, and its aim is peculiar to itself. It can deduce from an object much that neither the artist nor his time could have dreamed of. It is environed by its own emotional atmosphere, and suggests the air of culture, refinement and repose. It relies for the impression produced on no one agency. The sense of the selection involved in gathering the objects displayed, the care bestowed on them, their logical ordering intimating to the beholder the organic growth of art, the scientific work involved herein, the dignity and harmony of the exhibition, the service to the public, — these are all the forces that stimulate the emotions, without the help of expedients which may throw doubt, however slight, on the aesthetic efficacy of the objects themselves“.

²⁵ Vgl. Pauli (Anm. 14), S. 13. — A. Lichtwark: *Museen als Bildungsstätten*. In: *Die Museen als Volksbildungsstätten*. Berlin 1904, S. 11. — Diese inzwischen selbstverständlichen Einrichtungen sollen nach Forschungen der jüngsten Zeit durch die Unterscheidung in Basis- und Schwerpunktausstellungen, durch die gerade kleinere Museen ihren Bestand sinnvoll konzentrieren und regional ergänzen können, erweitert werden Vgl. E. L. Martin: *Museumspädagogik und Heimatmuseen — Vorschläge zur Museumsarbeit in der Provinz*. In: *Hessische Blätter für Volksbildung*, 27 (1977), S. 37 ff.

²⁶ Vgl. den Bericht bei Dedekam über die Ordnung des Stuttgarter Museums durch Konrad Lange (Anm. 21), S. 85 f. — Homburger (Anm. 1), S. 88: „Wenn in manchen Sammlungen, wie in dem so geschmackvoll aufgestellten Pfälzischen Museum zu Heidelberg, offenbar aus ästhetischen Erwägungen heraus, auf Bezettelung ganz verzichtet worden ist . . ., so ist das die äußerste Konsequenz einer Bewegung, die den Eindruck des Lehrhaften bei Kunstsammlungen ganz vermeiden und nur die Objekte sprechen lassen will.“ — Vgl. auch G. Swarzenski: *Museumsfragen*, Frankfurt 1928, S. 25: „Die Antithese von alter und neuer Kunst wird für den nicht ausschließlich historisch eingestellten Menschen wesenlos.“

²⁷ *Die Museen als Volksbildungsstätten*. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. Berlin 1904 (Schriften der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen, Nr. 25).

- ²⁸ Lichtwark (Anm. 25), S. 6 ff. (Zitat S. 12).
- ²⁹ Pauli (Anm. 14), S. 5 ff.
- ³⁰ Volbehr (Anm. 1), S. 76. — Lehmann (Anm. 21), S. 36 f.
- ³¹ Vgl. Valentiner (Anm. 8), S. 23
- ³² Grosse: Die Aufstellung und die Bezeichnung in Kunstmuseen. (Anm. 27), S. 122 ff., insbesondere S. 122
- ³³ Swarzenski (Anm. 26), S. 14
- ³⁴ Grosse (Anm. 32), S. 123 f. — Vgl. dagegen nach 1945 die Unterscheidung zwischen ästhetischer (abstrakter) Elitekunst und „inhaltlicher“ Heimatkunst für das Volk, Z. B. bei W. Sperling: Kunst am Scheideweg. In: Der Zwiebelfisch, 25, H. 9 (1948), S. 24 f.
- ³⁵ Valentiner (Anm. 8), S. 40
- ³⁶ W. H. Riehl: Die bürgerliche Gesellschaft. Stuttgart-Tübingen 1851, S. 345 f.
- ³⁷ F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. In: Unzeitgemäße Betrachtungen. Werke Bd. II, Leipzig 1917, S. 101 ff., insbesondere S. 190 f.: „Wenn dagegen die Lehren vom souverainen Werden, von der Flüssigkeit aller Begriffe, Typen und Arten, von dem Mangel aller cardinalen Verschiedenheit zwischen Mensch und Thier . . . in der jetzt üblichen Belehrungs-Wuth noch ein Menschenalter hindurch in das Volk geschleudert werden, so soll es Niemanden Wunder nehmen, wenn das Volk am egoistischen Kleinen und Elenden, an Verknöcherung und Selbstsucht zu Grund geht, zuerst nämlich auseinanderfällt und aufhört, Volk zu sein: an dessen Stelle dann vielleicht . . . Verbrüderungen zum Zweck raubsüchtiger Ausbeutung der Nicht-Brüder und ähnliche Schöpfungen utilitaristischer Gemeinheit auf dem Schauplatz der Zukunft auftreten werden. Man fahre nur fort, diesen Schöpfungen vorzuarbeiten, die Geschichte vom Standpunkt der Massen zu schreiben und nach jenen Gesetzen in ihr zu suchen, die aus den Bedürfnissen dieser Massen abzuleiten sind (. . .) also nach den Bewegungsgesetzen der niedersten Lehm- und Thonschichten der Gesellschaft.“
- ³⁸ Förster (Anm. 14), S. 11
- ³⁹ Wissenschaft und Ästhetik, bzw. Kunst werden bei Nietzsche einander antithetisch gegenübergestellt; mit großer Wirkung auf die kunstpädagogische Reformbewegung dann bei J. Langbehn: Rembrandt als Erzieher. Leipzig 1889, passim. — Nietzsche (Anm. 37), z. B. S. 203: „Überhistorisch nenne ich die Mächte, die den Blick von dem Werden ablenken, hin zu dem, was dem Dasein den Charakter des Ewigen und Gleichbedeutenden giebt, zu Kunst und Religion. Die Wissenschaft (. . .) sieht in jener Kraft, in diesen Mächten gegnerische Mächte und Kräfte: denn sie hält nur die Betrachtung der Dinge für die wahre und richtige, also für die wissenschaftliche Betrachtung, welche überall ein Gewordenes, ein Historisches und nirgends ein Seiendes, Ewiges sieht . . .“, S. 204: „Das Unhistorische und das Überhistorische sind die natürlichen Gegenmittel gegen die Überwucherung des Lebens durch das Historische, gegen die historische Krankheit“. — Daß durch die Ästhetik das Gefühl im Gegensatz zum Verstand gebildet werden soll, folgern aus dieser im wesentlichen auf Nietzsche zurückgehenden und durch Langbehn popularisierten Position viele Museumsreformer, u. a. Pauli (Anm. 14), S. 3
- ⁴⁰ Valentiner (Anm. 8), S. 35 f., 37
- ⁴¹ Das liberale, gebildete Bürgertum wehrte sich gegen Gefahren, die es von zwei Seiten sah: einmal gegen den Sozialismus und die von ihm befürchtete „Nivellierung“, die es z. B. durch Stärkung der Individualität auch der Arbeiter durch Erziehung zur Kunst zu bannen suchte (vgl. z. B. Swarzenski, Anm. 27, S. 16). Es wandte sich aber auch gegen Militarismus und Beamtentum des preußisch-deutschen Staates nach 1870, der die Erwartungen auf eine neue kulturelle Blüte nicht erfüllt hatte. Der Affekt gegen die Historie und Geschichtswissenschaft ist auch als Vorbehalt gegen die Macht dieses Staates zu verstehen, dessen Notwendigkeit die Geschichtstheorien hegelscher Herkunft zu beweisen schienen. Vgl. Nietzsche (Anm. 37), S. 178: „dafür hat er (= Hegel) in die von ihm durchsäuerten Generationen jene Bewunderung vor der ‚Macht der Geschichte‘ gepflanzt, die praktisch alle Augenblicke in nackte Bewunderung des Erfolges umschlägt und zum Götzendienste des Thatsächlichen führt: für welchen Dienst

man sich jetzt die sehr mythologische und außerdem recht gut deutsche Wendung ‚den Thatsachen Rechnung tragen‘ allgemein eingeübt hat. Wer aber erst gelernt hat, vor der ‚Macht der Geschichte‘ den Rücken zu krümmen und den Kopf zu beugen, der nicht zuletzt chinesenhaft-mechanisch sein ‚Ja‘ zu jeder Macht . . .“

- ⁴² Vgl. z. B. Museum heute — ein Querschnitt. Zu ihrem 125jährigen Bestehen herausgegeben von der Kunsthalle Bremen. Bremen 1948, S. 21: „Wenn aber heute in chaotischer Notzeit noch Kunst ist . . . so kann sie nur sein, was sie immer war: Heiliges Zeichen der Seele des Volkes, Sprache der Götter; denn, wo sie erscheint, da wird ein Ewiges sichtbar! Uns reifer, edler, wissender zu machen, dazu dienen heute mehr denn je die uns noch verbliebenen Sammlungen . . .“ — Vgl. auch Baum (Anm. 14), S. 11: „Die Zurschaustellung müßte so zwingend sein, daß sie keiner Ergänzung durch das Wort bedarf . . .“ — Als ästhetisches Museum wird auch in den 50er Jahren noch das Historische Museum in Wien eingerichtet. Vgl. die Veröffentlichung: Historisches Museum der Stadt Wien. Wien o. J. (1959)
- ⁴³ Diese Esoterik der Museen nach dem 2. Weltkrieg wird weniger direkt verteidigt oder begründet, als daß sie sich in dem Mangel an museumspädagogischen Konzeptionen äußert. Noch heute hat in den meisten Museen die Museumspädagogik im wesentlichen Alibifunktion. Vgl. zur Nachkriegszeit z. B. L. Weismantel: Findet sich das Volk wieder zur Kunst und dem Künstler? In: Die Zeit, 1. 12. 1949, S. 4
- ⁴⁴ Wichtige Ansätze für die Diskussion der Vermittlung in den Museen boten: H. K. Ehmer (Hrg.): Visuelle Kommunikation. Köln 1971. — P. Bourdieu: Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung. In: Ders.: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt 1970, S. 159 ff. — P. Bourdieu und A. Darbel: L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public. Paris 1969 (2. Aufl.)
- ⁴⁵ Vgl. hierzu D. Hoffmann: „Laßt Objekte sprechen“. In: E. Spickernagel und B. Walbe (Hrg.): Das Museum: Lernort contra Musentempel. Gießen 1976, S. 101 ff. — U. Schneider: Das Römisch-Germanische Museum in Köln. In: Kritische Berichte, Jg. 3, H. 4 (1975), S. 35 ff. — J. Rohmeder: Methoden und Medien der Museumsarbeit. Köln 1977, S. 75
- ⁴⁶ Vgl. das bei D. Hoffmann angeführte Beispiel aus dem Hamburger Völkerkundemuseum, wo Tanzmasken und Idole so inszeniert werden, daß ein genaues Studium unmöglich ist (Anm. 45, S. 103).
- ⁴⁷ Rohmeder (Anm. 45), S. 96 ff.
- ⁴⁸ Dies hat D. Hoffmann für verschiedene Museumsensembles nachgewiesen (Anm. 45). Es dürfte auch für den Xantener Museumsplan gelten, der vorsieht, in der klassischen Vergangenheit eine Art Abenteuerurlaub zu ermöglichen.
- ⁴⁹ Dies didaktische Konzept wurde für die Kunstpädagogik z. B. von H. Hartwig vertreten, in: Ehmer (Anm. 44), S. 334 ff. Zur Kritik an dieser Konzeption: J. Held: Curriculumrevision: Zu den Voraussetzungen von Kunstwissenschaft und visueller Kommunikation und ihrer intendierten Synthese. In: Kritische Berichte, Jg. 2, H. 3/4 (1974), S. 159 ff.
- ⁵⁰ Vgl. Denkschrift Museen (Anm. 3), S. 99, 135. — Rohmeder (Anm. 45), u. a. S. 51 ff.
- ⁵¹ Rohmeder (Anm. 45), S. 55 ff., 73
- ⁵² J. Steen: Historische Dokumentation 16.—18. Jahrhundert. In: D. Hoffmann, A. Junker, P. Schirmbeck (Hrg.): Geschichte als öffentliches Ärgernis. Gießen 1974, S. 69 ff.
- ⁵³ So ist denn die Einrichtung von Abteilungen, die Peßler vorschlägt, nicht mehr akzeptabel. Vgl. Peßler (Anm. 5), S. 40. — Vgl. dagegen die Überlegungen von D. Kramer: Kulturgeschichtstheorie und kulturgeschichtlich-volkskundliche Museen und Sammlungen. In: Spickernagel-Walbe (Anm. 45), S. 21 ff.
- ⁵⁴ G. von der Osten in: Denkschrift (Anm. 3), S. 133. — Auer, ebd., S. 102
- ⁵⁵ H. R. Oehlhey: Der Entwicklungsgedanke als Grundlage des musealen Aufbaues. In: Geraer Museum im Aufbau. Geraer Reihe, 2, 1949, S. 8 ff.
- ⁵⁶ Denkschrift Museen (Anm. 3), S. 100
- ⁵⁷ Vgl. Hofmann (Anm. 19). — W. W. Dawidow: Über das Verhältnis zwischen den abstrakten und den konkreten Kenntnissen im Unterricht. In: J. Lompscher (Hrg.): Sowjetische Beiträge zur Lerntheorie. Köln 1973, S. 241 ff.