



Michael Fehr

HISTORISCHE ERFAHRUNG ALS ÄSTHETISCHE REFLEXION

Ein Fallbeispiel

(1988) Kölnisches Stadtmuseum, Abteilung II "Soweit wir uns erinnern können": Tageslicht von hinten oben, Punktleuchte von oben vorn; im Schnittpunkt der Lichtstrahlen die Figur eines Adlers - Gips, goldbronziert, bestoßen, am rechten Flügel einige Federn, am linken die Spitze abgebrochen - postiert auf einer profilierten, gipsernen Kämpferplatte, diese an der Stirnseite geschmückt mit einem goldbronzierten Hakenkreuz und auf ein kleines, weißes Kapitell gesetzt, das seinerseits in die Mitte der nach innen abfallenden Fensterlaibung montiert ist: Transzendent fast wie die Taube im Hochaltar von St. Peter wirkt er, doch wie selbstverständlich sitzt er da, der Nürnberger Reichsadler, und beherrscht, flankiert von zwei Gemälden, die die zeitgenössischen Kölner Oberbürgermeister Kiesen und Schmidt vergegenwärtigen, einen eleganten übermannshohen Glasschrank, in dem, über drei Etagen verteilt, etwa fünfundzwanzig Gegenstände ausgebreitet sind, die

wir - abgesehen von einer kleinen Bombe, die offensichtlich nie fiel - als Souvenirs eines Überlebenden des Tausendjährigen Reichs ansprechen möchten.

Allein, ein Hinweis auf eine solche Person ist nicht gegeben. Und so lassen wir uns vom Licht das Auge führen: In der Mitte des oberen Fachs, etwa in Augenhöhe, hebt es einen Karton hervor, auf dem eine weitere Adlerfigur, das Hakenkreuz in den Klauen, einem Ausspruch Adolf Hitlers vorangestellt ist, und, dahinter an der Rückwand des Schrankes, ein Foto desselben umjubelt von Menschen im offenen Wagen stehend. "Die deutsche Revolution ist erst dann abgeschlossen, wenn das ganze deutsche Volk neu gestaltet, neu geordnet und neu aufgebaut ist", lesen wir als "Wochenspruch" aus dem Jahre 1938 - und das Foto läßt uns nicht daran zweifeln, daß der Mann im Wagen derjenige ist, der diese Revolution führt. So eingestimmt und vom Licht nicht weiter den Blick gelenkt, wenden wir uns, darin einer Gewohnheit im westeuropäischen Kulturkreis folgend, nach links, zum vermeintlichen Anfang der Reihe von Gegenständen in diesem Fach, halten jedoch schon beim nächst auffallenden Stück, einem kleinen Stoß Wahlzettel zum "Reichstag für Freiheit und Frieden" inne. Obschon im Off der gezielten Beleuchtung, ziehen diese Wahlzettel unsere Aufmerksamkeit an, weil einer von ihnen, ganz wie der eben wahrgenommene "Wochenspruch", zum Lesen aufgestellt und daher - und auch, weil er ebenfalls ein Text ist - mit diesem korrespondiert. "Nein" entziffern wir das Sütterlin im Kreis neben "Adolf Hitler" und auf den anderen lesbaren Zetteln ebenfalls "Nein". Wir verstehen den Hinweis: nicht bloß zwei Dokumente aus dem Dritten Reich werden uns hier gezeigt, sondern zwei Dokumente, die wir zueinander in Beziehung setzen und im Hinblick auf diese Beziehung interpretieren sollen. Doch wie? Wir suchen Rat bei den anderen Stücken in diesem Fach. Links neben den Wahlzetteln eine "WHW-Sammelbüchse", ein "WHW-Quittungsblock", zwei "WHW-Abzeichenfigürchen, Dinge, die beim "Winterhilfswerk" eine Rolle spielten, so die Beschriftungsschildchen: Hatte das "Winterhilfswerk" etwas mit der "Machtergreifung" zu tun, ging es ihr voraus, war es gar ursächlich für diese oder eine Opposition gegen sie? Und rechts, neben dem Wochenspruch: der "Volksempfänger", "Mein Kampf" in Luxusausgabe, das Brikett mit dem Aufdruck "Ein Volk, ein Reich, ein Führer, Hakenkreuz"; vermutlich seltene Gegenstände: doch erweitern sie das, was wir bis hierhin wissen, nur um neue Beispiele und geben uns sowenig, wie die Fotoreproduktionen an der Rückwand des Schrankes, die Kölner Situationen aus dem Jahre 1936 festhalten, einen Hinweis auf jenen Sachverhalt, den zu erschließen uns mit der Konfrontation der beiden Schriftstücke aufgegeben ist. So wenden wir uns erneut den beiden Dokumenten zu, um ihnen nun durch direkten Vergleich etwas abzugewinnen - und finden, daß sie direkt kaum vergleichbar sind. Denn hier sehen wir ein offizielles, da ein offizioses Papier; hier ein Dokument, das die Meinung einer bestimmten, wenngleich anonymen Person erkennen läßt, da eines, von dem wir nicht erfahren, inwieweit es verbindlich war; hier schließlich die eindeutige Stellungnahme zu einem Politiker, dort hingegen nur die Kurzfassung dessen Programms im Futurum exaktum: Wenn wir diese Dokumente als Ausdruck für die politische Situation im Dritten Reich

nehmen, erscheint als einzig relevante Größe Adolf Hitler: als Person und Personifikation des "Systems". Als charismatische Figur - so zeigt ihn das Foto im Hintergrund - und als allein Verantwortlicher wird er uns hier vorgestellt, als "der Führer" also, dem gegenüber anscheinend nur zwei Haltungen: Verehrung oder Ablehnung möglich waren - und nur eine richtige.

Diese Bewertung des historischen Materials apperzipieren wir notwendig mit dem optischen Lichtgefüge, als dessen Funktion wir die Gegenstände wahrzunehmen gezwungen sind: Ein Beleuchtungslicht, die Punktleuchte, hinter und über uns, von außerhalb des Schrankes, von unserem Standort, doch nicht aus unserem Blickwinkel gesetzt, aktiviert unser Interesse, lenkt es und verschränkt es mit übergeordneten, "objektiven" Standpunkt des Museums; es zeigt uns einen Zusammenhang, den zwischen dem gipsernen Reichsadler und dem "Wochenspruch", und läßt diese fast sakrales Leuchtlicht in unsere Augen reflektieren; doch nehmen wir dieses Licht vermischt mit direktem Tageslicht wahr, das, von oben durch das Fenster einfallend, eine Brücke zum gegenwärtigen Kölner Alltag schafft und damit nicht nur die Erscheinung des Adlers profanisiert, sondern uns die ganze künstliche Beleuchtung als demonstrative empfinden läßt. Was wir sehen, ist also eine ironisierende Beleuchtung, eine Inszenierung, die ihre Gegenstände der Lächerlichkeit preisgibt, indem sie zum Schein auf sie eingeht. Doch das Vergnügen an diesem Spektakel über den hohlen Anspruch des Dritten Reichs bleibt nicht Selbstzweck, sondern ist nur ein Teil der Botschaft, die wir über die Lichtführung empfangen. Mehr von ihr verstehen wir, wenn wir nun wieder nach links, auf den Wahlzettel blicken: Scharf neben dem Lichtkegel des Beleuchtungslichts plaziert, fast ins Halbdunkel getaucht, sammelt er die Allgemeinbeleuchtung des Museums und die Reflexlichter der Lichtinszenierung in sich und gibt sie als ein Eigenlicht wieder. So kulminiert das Arrangement hier: im anscheinend nicht inszenierten Wahlzettel, der sein schlichtes, konkretes "Nein" still aber nachdrücklich gegen Hitler, dessen Phrasen und den "NS-Alltag" sendet und uns damit schon an dieser Stelle offenbart, daß wir uns auf bestimmte Weise des Dritten Reichs erinnern sollen: Als einer Epoche in der wir, von Hitler geblendet, nicht auf seine Gegner, das Gute, hörten und also ins Verderben liefen.

Doch wer erinnert sich hier in unserem Namen, als "wir"? Die Antwort auf diese Frage findet sich im Fach darunter, in der mittleren Etage des Schauschranks. In ihr liegt als Hauptstück, die beiden Dokumente darüber unterfangend, eine "HJ-Uniform" komplett mit Schiffchen Koppel, Armbinde und Fahrtenmesser. Ein wenig vom Beleuchtungslicht auf "Gipsadler" und "Wochenspruch" erreicht sie noch durch den Glasboden und setzt ihr einige Glanzlichter auf. Wir nehmen den Zusammenhang wahr. Und wir verstehen, daß es in diesem Kleid und aus dieser Perspektive, von unten, schwierig war, das Gute zu erkennen und der Faszination der faschistischen Ästhetik nicht zu erliegen. Doch bleibt es nicht allein bei dieser Suggestion. Denn links neben der Uniform liegt, klein aber unübersehbar, ein gelber Judenstern; nur ein Abzeichen zwar, doch ein Stück Stoff, das wir - im Sinne der eben erlernten Syntax - als Stoff und formal mit der Uniform in Beziehung setzen. Doch

stehen wir damit wieder vor einem Rätsel. Denn ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der Judenverfolgung und Hitlerjugend will uns nicht in den Sinn und wird uns auch nicht nahegelegt durch die Fotoreproduktionen und sonstigen Stücke in diesem Fach. So deuten wir uns die Beziehung der Gegenstände selbst, im Sinne dessen, was wir schon apperzipiert haben, mit Hitler als gemeinsamen Nenner: Die Juden, das wissen wir, waren Opfer, und die Kinder und Jugendlichen, das bekommen wir hier gezeigt, waren es auch - als unschuldig Verführte.

Ich fasse zusammen: Bewußt oder unbewußt - das sei dahingestellt - ist mit diesem Schauschrank der Hitlerjugend ein Altar gesetzt. Ein Altar, weil hier eine moralische Argumentation zur Anschauung gebracht ist, die das Vergangene im Jetzt aufzuheben versucht. Ihre wichtigsten Elemente sind: die Erfahrung des "Zusammenbruchs" und Erlebnisse als Erleidender in Bombennächten (Antependium/unteres Fach), die Selbstdarbringung als Opfer eines bösen Gottes (Predella/mittleres Fach), die Epiphanie dieses Gottes und die Werkzeuge der Verführung (Schrein/oberes Fach), schließlich die Beschwörung der historischen Kontinuität über einerseits den Wahlzettel als Reliquie der aufrechten Demokraten und andererseits den Deutschen Reichsadler als zwar ironisiertem, aber doch allem übergeordneten Zielbild im Gesprenge.

(1994) Wenn ich meine Interpretation der Vitrine des Kölnischen Stadtmuseums reflektiere, so muß ich zunächst festhalten, daß ich diesen Schauschrank in einer Weise betrachtet habe, wie ich Kunstwerke betrachte. Natürlich unterstelle ich damit nicht, daß er ein Kunstwerk sei. Doch sehe ich ein Arrangement, das ich nicht praktisch gebrauchen kann, weil es nicht praktisch ist, und das mich veranlaßt, zwischen dem, was mir gezeigt wird, und dem, wie mir dies gezeigt wird, zu unterscheiden. Eine solche Unterscheidung kann ich aber nur über eine ästhetische Reflexion treffen.

Daß ich die Vitrine unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachte, scheint keineswegs selbstverständlich. Denn immerhin befinde ich mich in einem historischen Museum, also innerhalb eines Rahmens, bei dem ich annehmen kann, daß die generelle Intention seiner Autoren und Verwalter nicht von ästhetischen, sondern von historischen Interessen und Fragestellungen geleitet wird. Demnach wäre, so könnte ich schließen, nur eine Betrachtungsweise angemessen, die auf den historischen Charakter der Exponate wie auf Geschichte überhaupt reflektierte. Wenn ich mich dennoch veranlaßt sehe, diese Vitrine ästhetisch zu reflektieren, so habe ich daher zu untersuchen und zu begründen, ob eine historische Betrachtungsweise in einer ästhetischen aufgehen oder ob ich - möglicherweise nur - über eine ästhetische Betrachtungsweise zu einer historischen gelangen kann. Ich gehe dieses Problem an, indem ich die Vitrine nochmals betrachte und dabei den Versuch mache, einige Elemente ihrer Syntax zu bestimmen.

Zunächst habe ich festzuhalten, daß der Zustand der Vitrine, die ich 1987 beschrieben habe, bereits historisch ist. Ein erneuter Besuch des Museums nach zwei Jahren zeigte mir, daß einige Stücke neu hinzugekommen, andere verschoben oder in ein anderes Fach gestellt worden waren; als auffälligste

Veränderung war jedoch zu verzeichnen, daß einigen Objekten nunmehr relativ ausführliche Beschriftungen beigegeben waren; im grundsätzlichen Aufbau blieb das Arrangement jedoch unverändert. Einem Vortrag des Museumsdirektors (1988) war jedoch zu entnehmen, daß auch dieser Zustand nicht als ihr 'endgültiger' gelten dürfe, vielmehr "alles noch im Fluß" sei, mithin mit weiteren Veränderungen gerechnet werden müsse. Und in der Tat zeigte mir ein Besuch des Museums im letzten Jahr (1994), daß die Vitrine nicht nur umarrangiert, sondern zum großen Teil neu bestückt und völlig umgestaltet und einem neuen Thema, der "Propaganda im Dritten Reich" gewidmet worden war.

Daß innerhalb von Schausammlungen eines Museums Exponate umgestellt oder gegen andere ausgetauscht werden, ist - abgesehen von Eingriffen von außen - museumsintern selbstverständliche Praxis und wird in der Regel nicht problematisiert. Denn nur auf diese Weise können neu gewonnene Einsichten oder Ergebnisse der Sammlungstätigkeit zur Geltung gebracht werden. Tatsächlich jedoch sind Neu-Arrangements relativ selten zu verzeichnen, denn der Aufwand für entsprechende Umbauten und Neueinrichtungen ist zuweilen sehr hoch. Wenn Schausammlungen daher - praktisch gesehen - Installationen auf Dauer sind und als solche zuweilen über Jahrzehnte hinweg die zum Zeitpunkt ihrer Einrichtung gültigen Auffassungen repräsentieren, so war die "Flexibilität" der Schausammlung des Kölnischen Stadtmuseums zum Zeitpunkt seiner Wiedereröffnung 1985 relativ ungewöhnlich und neu. Dagegen ist sie heute jedoch nicht nur eine häufig anzutreffende Lösung der Problematik geworden, die aus dem Verhältnis zwischen Objekten, Objekte-Sammlungen, Schausammlung und Museumsgehäuse erwächst, sondern wurde zum Beispiel vom Museum für Moderne Kunst Frankfurt mit seinen sogenannten Szenenwechseln sogar zum Programm erhoben.

Unter systematischen Gesichtspunkten betrachtet, ist die Schausammlung allerdings von besonderem Interesse nicht nur, weil sie dasjenige Element ist, durch das sich die Museen einerseits von den primär bewahrenden Institutionen (Archiven und Bibliotheken) und andererseits von den primär performativen (z.B. Theater und Oper) unterscheiden, sondern weil sie der Ort ist, an dem die für Museen bestimmende Struktur, systemtheoretisch gesprochen: die Operation, aufgrund derer sie zustande kommen - und damit auch ihr Verhältnis zu ihrer Umwelt, greifbar wird.

Hier habe ich eine These (1). Sie lautet: Das Verhältnis zwischen dem Museum und der Realität, die in ihm wie immer abgebildet wird, ist dem Inhalte nach zwar unbestimmt, formal aber festgelegt: Dieses Verhältnis ist eben nicht wissenschaftlich-exakt begründet, sondern folgt einem rhetorischen Prinzip, der Figur der Synekdoche oder der des pars pro toto, mithin der Setzung eines engeren Begriffs für einen umfassenderen oder der Setzung einzelner Teile für ein Ganzes.

Im Kern besteht die Grundoperation des Systems Museum daher auf einem zirkulären Schluß, der sich schematisch etwa so skizzieren läßt: Museale Sammlungen entstehen aufgrund von Deutungen der

Realität, aus der ihre Objekte stammen; insofern gehen solche Deutungen den Objekten voraus und legitimieren sie. Andererseits müssen Deutungen einer Realität immer anhand von Objekten entwickelt werden; und insofern gehen Objekte-Sammlungen den Deutungen voraus. Museale Sammlungen haben damit strukturell selbstevidenten Charakter: Denn sie sind Objekt-Zusammenhänge, die aufgrund von Deutungen zustande kommen, die sich an den Objekten selbst legitimieren.

Dieser zirkuläre Mechanismus wirkt immer und in allen Museen. Er erweitert sich spiralförmig ins Räumliche, wenn weitere Elemente des Systems Museum ins Auge gefaßt werden: Zirkularität besteht auch mit Bezug auf die Kriterien, aufgrund derer Deutungen zustande kommen - solche Kriterien können sowohl aus der Realität, aus der die Objekte stammen, entwickelt werden als auch aus der, der das Museum angehört; sie besteht weiterhin zwischen den Objekten und den Objekte-Sammlungen, denn in Sammlungen werden nur solche Objekte aufgenommen, die den Sammlungskriterien genügen, es lassen sich aber durchaus auch neue Sammlungskriterien aufstellen, um bestimmte, soweit nicht erfaßbare Objekte ins Museum aufnehmen zu können; und Zirkularität besteht schließlich auch zwischen dem Verhältnis aller Inhalte und dem Gehäuse eines Museums, insoweit dieses alle umfaßt, doch seinerseits erst durch jene konstituiert wird.

Wir haben es also beim Museum mit einer Schneckenhausförmigen Struktur zu tun, und dies macht vor allem deutlich, daß es sich beim Museum um ein lebendes System handelt - und nicht um Wissenschaft. Wissenschaft ist vielmehr eine Suboperation innerhalb des Systems Museum, eine Operation, die allerdings im Zuge der Aufklärung ihren untergeordneten Charakter verlor.

Doch will ich an dieser Stelle nicht weiter auf dieses Problemfeld eingehen, sondern wieder auf mein Beispiel, die Vitrine im Kölnischen Stadtmuseum zurückkommen: Die Realität "III. Reich" wird in der Schausammlung dieses Museums durch dreissig Objekte zur Anschauung gebracht, die erkennbar oder erkennbar gemacht, aus der Zeit zwischen 1933 und 1945 stammen (d.h., die Vorgeschichte und die Nachwirkungen des III. Reichs werden ausgeblendet, es erscheint als eine abgeschlossene Epoche). Bis auf fünf Stücke - den Reichsadler, die beiden Oberbürgermeisterportraits (die in der Galerie der Oberbürgermeisterportraits im Rathaus keinen Platz mehr fanden), eine Wange aus dem Gestühl des Kölner Rathauses und ein "NSV"-Plakat - sind alle Objekte innerhalb der Glasvitrine plaziert. Sie enthält weiterhin zwölf Reproduktionen nach zeitgenössischen Fotografien, die, in drei Reihen geordnet, an ihrer Rückwand hängen.

Daß die ausgestellten Objekte Stücke sind, die im Sinne des pars pro toto die Realität des Dritten Reichs repräsentieren, muß vom Betrachter nicht hinzugewußt werden, sondern wird ihm unmittelbar, und zwar an erster Stelle über das Verhältnis zwischen den Fotos und den Objekten deutlich gemacht. Denn als Informationen oder Dokumente gesehen, repräsentieren die Objekte nicht nur weniger von der Realität, die anhand der Fotos zur Anschauung gebracht wird, sondern erscheinen darüber hinaus - und das ist wichtiger - in dem Maße als vereinzelte

Informationsstücke, wie die Fotos, mit denen sie ja zusammengesehen werden, situative Zusammenhänge vergegenwärtigen. Andererseits wird die Tatsache, daß die Fotos selbst wiederum nur Ausschnitte aus der Realität des Dritten Reichs vergegenwärtigen, nicht nur an ihrem eigenen Ausschnitt-Charakter und an ihrer collagehaften Zusammenstellung deutlich, sondern ebenfalls an ihrem Verhältnis zu den Objekten: Denn wenn die Fotos auf Zusammenhänge verweisen, die anhand der Objekte grundsätzlich nicht erfahren werden können, so verweisen die Objekte als reale Stücke aus solchen Zusammenhängen auf die Realität des Dritten Reichs als eines unmittelbar Realen.

Diese - über das Verhältnis zwischen den Objekten und den Fotos - entwickelte synekdochische Repräsentation des Dritten Reichs findet eine zusätzliche Erweiterung und Untermuerung in der Tatsache, daß die Realitätsfragmente, die durch die Fotos bzw. die Objekte zur Anschauung gebracht werden, verschiedene Aspekte der Realität des Dritten Reichs vergegenwärtigen, sich also wechselseitig zu einem differenzierten 'Bild' dieser Wirklichkeit ergänzen. In diesem Zusammenhang ist vor allem festzuhalten, daß sich die Fotos ausschließlich auf Kölner Situationen beziehen, während demgegenüber die Objekte - insoweit sie nur in Einzelfällen oder zufällig einen lokalen Bezug haben - das Dritte Reich in einem allgemeinen Sinne repräsentieren. Mit anderen Worten: Indem die ausgestellten Stücke und die Fotos ihrerseits in einem synekdochischen Verhältnis zueinander stehen, sich also wechselseitig konkretisieren und verallgemeinern, wird für die Anschauung erst die Realität geschaffen, für die sie stehen. Dabei übernehmen die Fotos einerseits eine synekdochische Funktion, indem sie im Sinne einer Begriffsverengung die Realität des Dritten Reichs durch Kölner Situationen repräsentieren; doch sind sie zugleich als eine Art Landschaft eingesetzt, die die Objekte hinterfängt und ihnen einen Bezugsrahmen schafft, innerhalb dessen sie nicht nur über ihre eigenen Informationswert hinaus Bedeutung akkumulieren, sondern - insoweit sie den lokalen Bezug überschreiten - in hohem Maße repräsentativ wirken für die Realität des Dritten Reichs überhaupt, wovon wiederum der Anspruch des gesamten Aufbaus innerhalb der Vitrine als allgemein gültige Darstellung dieser Epoche profitiert.

Es mag damit deutlich werden, warum ich eingangs vom zirkulären Schluß als der wichtigsten Grundoperation des Museums sprach und behauptete, daß museale Sammlungen bzw. Präsentationen zumindest dieses Typs strukturell selbstevidenten Charakter haben. Denn wir haben es in diesem Fall mit einer abgeschlossenen Struktur wechselseitiger Verweise zu tun oder, um eine frühere Formulierung zu wiederholen: mit Objekt-Zusammenhängen, die aufgrund von Deutungen zustande kommen, die sich an den Objekten selbst legitimieren.

Diese selbstevidente Struktur kann in der Regel vermutet werden, wenn Abgeschlossenheit als formale äußere Einheit festgestellt werden kann. Sie war im Falle unseres Beispiels ziemlich eindeutig gegeben, da die Objekte im Glasschrank so aufgestellt sind, daß dessen Form ihrem Arrangement ebenso angepaßt erscheint wie dieses als dessen Erfüllung angesehen werden kann. Anders gesagt: über eine

konservatorische und Funktion als Behältnis hinaus, wirkt der Glasschrank als ein Rahmen, der in dem Maße, wie er für die darin aufgestellte Sammlung von Objekten konzipiert erscheint, eine formale Abgeschlossenheit zum Ausdruck bringt, die, ihrerseits wieder auf die Objekte-Sammlung rückgekoppelt, deren thematische Einheit suggeriert. Der Eindruck der Abgeschlossenheit wird im übrigen aber auch dadurch gesteigert, daß die anderen Vitrinen und Glasschränke der Schausammlung dieses Museums in ähnlicher Weise konzipiert sind, sich mithin als Grundstruktur der Schausammlung ein System thematischer Einheiten ausmachen läßt, die, wie in Inseln im Raum verstreut, bei aller inhaltlichen Verschiedenheit und Unterschiedlichkeit der Exponate doch gemeinsam haben, daß sie strukturell identisch sind. Anders gesagt: Ob ich die Vitrine zum Thema "Karneval", "Eau de Cologne", "Das neue Kaiserreich", "Kölsch", "Köln und die Erzbischöfe", Köln-Souvenirs" oder "Die Revolution von 1848" - so die entsprechenden Titel - betrachte: jedes mal bin ich einer im Prinzip gleichen Struktur konfrontiert, die insoweit eine Selbstevidenz ihrer Thematik vermittelt, wie zwischen den Objekten und dem Modus ihrer Präsentation in der Anschauung nicht - oder doch nur über explizite Beschreibungen, wie ich sie an meinem Beispiel zu geben versuchte - getrennt werden kann.

Dies gilt aber nicht nur für die einzelne Vitrinen, sondern für die Schausammlung, ja das ganze Museum überhaupt. Denn dieses läßt sich als eine komplexe Struktur von verschiedenen Rahmungen verstehen, die sich wechselseitig durchdringen und gegeneinander stützen, und damit ein geschlossenes Set bilden, das einen insgesamt selbstevidenten Charakter hat. Hier nur die wichtigsten in einer Aufzählung: Den ersten Rahmen bilden die Fächer innerhalb von Vitrinen; sie organisieren Beziehungen zwischen Objekten; den zweiten bilden die Vitrinen selbst; sie formulieren ein Thema; den dritten Rahmen bilden Texte, durch die verschiedene Vitrinen im Sinne einer Chronologie aufeinander bezogen werden; den vierten kann man als Abteilung ansprechen, in diesem Fall die Abteilung "So weit wir uns erinnern können", andere in diesem Haus sind "Handel und Verkehr" oder "Wohnen"; schließlich haben wir als fünften Rahmen das äußere Gehäuse, also das Museum als Gebäude und Institut zu verzeichnen, das einem thematischen Feld, hier also der Kölnischen Stadtgeschichte gewidmet ist. Dabei lassen sich zahlreiche offensichtlich kalkulierte aber auch zufällige Interferenzen zwischen diesen Rahmen feststellen, die jedoch - wie immer angelegt - zur Standfestigkeit dieser Konstruktion beitragen und darüber hinaus die Funktionen haben, den Besucher in das Set zu integrieren, insoweit er sich sowohl innerhalb von Rahmungen bewegen kann, als auch anderen konfrontiert ist, die ihm als innere Rahmungen des Museum nicht zugänglich sind. Schließlich verfügt das Set des Kölnischen Stadtmuseums über spezielle 'Integration Rahmungen' zwischen den verschiedenen Rahmungen: Hier sind an erster Stelle die Lichtführung und die Vertextung zu nennen, des weiteren aber auch zum Beispiel die zum Anziehen angebotene Ritterrüstung, die eine ansonsten nicht zugängliche Rahmung für die Besucher öffnet. Unabhängig davon, daß alle diese Rahmungen ineinander greifen und sich gegenseitig stützen, bleibt allerdings festzuhalten, daß jede einzelne dieser Rahmungen nach dem Muster des zirkulären

Schlusses ihrer eigenen Legitimation bedarf, wobei deren Kriterien sowohl aus einem als auch aus unterschiedlichen Bereichen resp. Rahmungen entnommen werden.

Ich fasse zusammen: Meine These ist, daß historische Museen tendenziell historische Erfahrung verhindern, weil sie, wie ich am Beispiel des Schauschranks im Kölnischen Stadtmuseum zu zeigen versuchte und an anderer Stelle für das Haus der Geschichte skizziert habe, in der Regel darauf abzielen, ein Bild historischer Situationen und Phänomene zu entwerfen, also wie Medien arbeiten und damit das, was sie zeigen und behaupten, tendenziell der Reflexion entziehen. So funktionieren die meisten historischen Museen im Prinzip genauso wie die Vitrine, die ich beschrieben habe: als Bilder, durch die man wie durch ein Fenster hindurch in einen illusionierten Raum, in die Geschichte, in die Kunstgeschichte oder in einige ihrer Felder blickt, also als perspektivische Konstruktionen, die den Betrachter in sich hineinziehen und damit nicht nur nicht als historisches Subjekt konzipieren, sondern tendenziell - wie die Medien - entwurzeln. Wo aber historische Museen (wie im übrigen auch historische Ausstellungen) als mehr oder weniger geschlossene Bildräume nach dem Muster von Geisterbahnen konzipiert werden und im Betrachter nur den Rezipienten sehen wollen, der eine Botschaft schlucken soll, geben sie allerdings ihre spezifischen Möglichkeiten auf und unterscheiden sich im Grunde nur noch im Hinblick auf das Ausgangsmaterial und die Professionalität des Machens von Hollywood-Produktionen mit historischen Stoffen.

(c) Michael Fehr 1996

veröffentlicht in: Kai-Uwe Hemken, Gedächtnisbilder, Leipzig 1996, 292-306