

Michael Fehr

Text und Kontext.

Die Entwicklung eines Museums aus der Reflexion seiner Geschichte.

[english version](#)

In seinem 1984 erschienenen Buch *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth Century Britain and France*, entwickelte Stephan Bann die Idee eines ironischen Museums, eines Museums, "das in der Lage sein sollte, zwei alternative, doch nicht gänzlich widersprüchliche Lesarten der ausgestellten Objekte zu beherbergen." Dabei bediente sich das ironische Museum "sowohl der integrativen, verbindenden Mechanismen der Synekdoche als auch der dispersiven, isolierenden Mechanismen der Metonymie" und trachte nicht danach, sie zu hierarchisieren oder wählbar zu machen, sondern sich zwischen beiden zu bewegen, "indem es die wechselnden Bewußtseins- und Wahrnehmungsmöglichkeiten des Publikums" nutzte.

Rückblickend erkenne ich, daß die Idee eines ironischen Museums, mit der ich 1986 zum ersten Mal konfrontiert wurde, der Schlüssel war, nach dem ich bei meinen eigenen Untersuchungen des Museums gesucht hatte, und die mich immerhin schon die These hatten aufstellen lassen, daß die Grundoperationen des Museums so gut wie nichts mit Wissenschaft zu tun haben, sondern im Kern nur als eine rhetorische Form des Argumentierens verstanden werden können. Diese Einsicht war das Ergebnis einer theoretischen Beschäftigung mit dem Museum, die mir nach nahezu einem Jahrzehnt praktischer Arbeit an einem Kunstmuseum notwendig erschien. Denn diese Arbeit, die unter anderem darauf abzielte, das Kunstmuseum für sozialpolitische Fragestellungen - zum Beispiel für Fragen der Stadtplanung oder die Sache der sogenannten Gastarbeiter zu öffnen - führte, vielleicht gerade, weil sie einen gewissen Erfolg hatte, zu einer Kritik aus dem kleinbürgerlichen Lager, die schließlich nur noch durch meine Entfernung aus dem öffentlichen Dienst befriedet werden konnte. Auf diese Weise nachdrücklich veranlaßt, mein Engagement zu überdenken, kam ich auf die Idee, daß wenn, wie Herbert Marcuse in 'Über den affirmativen Charakter der Kultur' schrieb, das Museum tatsächlich der Ort sein sollte, in den die bürgerliche Gesellschaft ihre Ideale und utopischen Ideen projiziert, es eine sinnvolle Strategie sein könnte, Kunst und Museum in ihrem Eigensinn ernst zu nehmen und den Versuch zu machen, deren Errungenschaften auf das Leben rückzubeziehen. Mit anderen Worten: Als ich vor gut zehn Jahren die Gelegenheit erhielt, wieder an einem Museum zu arbeiten, sah ich die Chance für eine Repositionierung des Museums im gesellschaftlichen Kontext weniger in einer künstlerisch-musealen Bearbeitung gesellschaftspolitischer Fragestellungen, als vielmehr in der Thematisierung seiner eigenen Epistémé und der damit verbundenen inhaltlichen Vorstellungen. Dabei erscheint mir vor dem Hintergrund der sich in der letzten Dekade rapide voranschreitenden Kommerzialisierung der Kultur und ihrer damit verbundenen Neuformatierung nach Maßgabe der in den Massenmedien entwickelten Standards das Ziel, sich die spezifisch musealen und künstlerischen Wahrnehmungsformen und Darstellungsmöglichkeiten bewußt zu machen und sie gegenüber den allfälligen Angeboten der Kulturindustrie zu auszuspielen, aktueller denn je - auch wenn dies unter anderem bedeutet, daß man, um sie zu begreifen, sich womöglich aus dem Tagesgeschehen entfernen und mit der Geschichte der Museen beschäftigen muß.

Deshalb möchte ich hier - gewissermaßen zur Einstimmung in den spezifischen historischen Hintergrund meiner Arbeit - eine Geschichte, genauer, ein modernes Märchen präsentieren, das, so hoffe ich, die Dynamik des psycho-historischen Kontextes, aus dem heraus ich meinen Text entwickle, einzufangen vermag. Dieses Märchen heißt:

DER JUNGE MANN UND DIE KLEINE SCHMUTZIGE STADT und ist eine Fiktion über einige Tatsachen, die tatsächlich geschehen sind.

Es war einmal ein junger Mann, der wuchs in einer Familie heran, die es durch ihre Geschäftstüchtigkeit in kurzer Zeit zu großem Wohlstand gebracht hatte. Der junge Mann aber hatte keine Lust, Geschäftsmann oder Unternehmer zu werden, sondern interessierte sich mehr für die schönen Seiten des Lebens und für Politik. So reiste er viel herum, studierte in großen Städten dieses und jenes Fach, engagierte sich in verschiedenen politischen Vereinigungen und gefiel sich darin, radikale Gedanken zu äußern.

Seine Familie aber war damit gar nicht einverstanden, und vor allem der Vater machte sich große Sorgen, was wohl aus dem Sohn werden würde.

Da geschah etwas Unerwartetes. Überraschend und kurz nacheinander starben die Großeltern des jungen Mannes und hinterließen ihm allein - zum Erstaunen und Ärger der ganzen Familie - den größten Teil ihres riesigen Vermögens.

Die Großeltern aber wußten, was Sie mit dieser Entscheidung getan hatten. Denn als der junge Mann das Erbe antrat, erklärte er, daß er den größeren Teil dessen, was er unverdient erhalten hatte, nicht für sich behalten, sondern zum Wohle der Allgemeinheit einsetzen wolle.

Der junge Mann lebte aber in einer Stadt, die in ganz besonderer Weise von der Industrialisierung geprägt und dadurch sehr häßlich und schmutzig geworden war. Darüber hinaus sagte man der Stadt nach, daß sie ohne Tradition und Kultur und ihre Bevölkerung nur am Überleben interessiert sei. Und das stimmte auch. Denn die Stadt war vergleichsweise jung und wurde praktisch nur von Arbeitern und Fabrikbesitzern, also von Menschen bewohnt, die aus diesem oder jenen Grund kein Geld und keine Zeit hatten, sich mit den schönen Seiten des Lebens zu beschäftigen.

Das sah der junge Mann sehr genau und das schmerzte ihn. Denn er liebte die Stadt, in die er geboren war, und empfand dieses Vorurteil gegenüber seiner Heimat als persönlichen Makel. So entschloß er sich zum Erstaunen seiner Freunde und seiner Familie trotz seines großen Reichtums, der ihm ein gutes Leben an jedem beliebigen Ort der Welt ermöglicht hätte, in dieser kleinen, schmutzigen und kulturlosen Stadt zu bleiben und alles daran zu setzen, wie er selbst sagte, "unseren kunstverlassenen Industriebezirk für das moderne Kunstschaffen zu gewinnen".

Allerdings hatte er nur vage Vorstellungen davon, wie ihm das gelingen könne, und so entschied er sich auf Rat einiger Freunde, nach aristokratischem Vorbild zunächst ein Museum zu gründen. Doch wußte er nicht so recht, was für Museum er eigentlich gründen sollte, und daher sammelte er in verschiedenen Feldern: Naturalien wie Ethnographica, Kunstgewerbe und Bildende Kunst. Einen Zusammenhang seiner Sammlungen erhoffte sich aber von dem Museumsgebäude, das er bei dem Architekten, der seines Vaters Villa gebaut hatte, in Auftrag gab und das an einer prominenten Stelle in der Stadt errichtet wurde.

Als dieses Museumsgebäude im Rohbau fertiggestellt war, erkannte der junge Mann, daß er sich mit diesem Projekt kaum von dem entfernt hatte, was er hatte überwinden wollen. Enttäuscht und ratlos ließ er die Bautätigkeit einstellen und suchte nach neuen Anregungen.

Und wieder geschah etwas Unerwartetes im Leben des jungen Mannes: In einer Kunstzeitschrift entdeckte er einen Bericht über einen ungewöhnlichen, ausländischen Künstler und Architekten, dessen Arbeiten ihm ungemein gefielen. Der junge Bauherr erkannte, wie er später selbst schrieb, "mit einem Blick, daß hier der Weg der Zukunft beschriften war, der Weg, der durch Vernunft zur Schönheit führte". Und noch am selben Tag ging ein Telegramm ab, das dem Künstler seinen Besuch ankündigte.

Der junge Mann und der ältere Künstler verstanden sich auf Anhieb gut und vereinbarten eine Zusammenarbeit, die für beide von Vorteil war. Denn der Künstler erhielt mit dem Auftrag, das Museum fertig zu bauen, endlich die lang ersehnte Chance, seine Vorstellungen im größeren Rahmen realisieren zu können - und nahm dafür in Kauf, daß dies in der kleinen, schmutzigen Stadt geschehen würde, der junge Mann aber sah über das Engagement des Künstlers endlich die Möglichkeit gegeben, seinen Wunsch zur Überwindung des häßlichen Alltags und Beglückung der Menschen zu realisieren.

Der Künstler entwickelte für die Innenarchitektur des Museums ein neues, von den Zeitgenossen als geradezu revolutionär empfundenes Gestaltungskonzept. Bedeutung erlangte das Haus allerdings nicht allein wegen dieser ungewöhnlichen Innenausstattung, sondern auch aufgrund der Tatsache, daß der junge Mann unter dem Einfluß des erfahrenen Künstlers die Konzeption seines Museums veränderte, sich der zeitgenössischen Kunst zuwandte und in kürzester Zeit eine Sammlung aufbaute, die wichtige Werke von später weltberühmten Künstlern umfaßte.

So erhielt die kleine, schmutzige Stadt das weltweit erste Museum für zeitgenössische Kunst, ein glanzvolles Haus, das schon nach wenigen Jahren berühmt und zu einer Pilgerstätte für Künstler und Kunstinteressierte wurde.

In der Stadt aber verstand man das alles nicht, fühlte sich in seiner Ruhe gestört und reagierte zunehmend aggressiv auf die vermeintlichen Zumutungen des jungen Mannes, der, weil er erkannte, daß er mit dem Museum allein sein Ziel nicht erreichen würde, sich nicht auf die Arbeit in seinem Haus beschränkte, sondern sich mit allerlei Aktionen auch in den städtischen Alltag einzumischen begann.

Seine, wie er sagte, "Kunstmission" zielte nunmehr darauf, "die Schönheit wieder zur herrschenden Macht im Leben" werden zu lassen, also, kurz gesagt, auf die Umgestaltung des gesellschaftlichen Lebens durch Kunst. So setzte der junge Mann alles daran, hervorragende Künstler in die Stadt zu holen und ihnen Aufträge zu verschaffen. Und von weither reisten die Menschen an um zu sehen, was da alles plötzlich in der kleinen, schmutzigen Stadt gemacht wurde. Und sie lobten und unterstützten den jungen Mann. Und er wurde berühmt und hatte viele Freunde.

Doch die Menschen, die kamen um zu sehen, was der junge Mann gemacht oder veranlaßt hatte, sahen auch, daß die Stadt weiter klein, schmutzig und kulturlos geblieben war und daß der junge Mann mit all seinen guten Taten von der Bevölkerung der Stadt nicht akzeptiert, sondern als Spinner und Nichtsnutz angesehen, ja sogar verhöhnt wurde.

Der junge Mann aber gab nicht auf, sondern versuchte nun die Stadt selbst zu verändern. Er kaufte sich einen ganzen Hügel am Rande der Stadt und lud die berühmtesten Architekten seiner Zeit ein, dort eine Gartenstadt, eine Künstlerkolonie und eine große, der Integration aller Künste gewidmete Schule zu bauen. Denn er war nun davon überzeugt, daß nur dann, wenn die Lebensbedingungen der Menschen verbessert werden würden, seine Utopie, das Gesamtkunstwerk Gesellschaft, Wirklichkeit werden konnte.

Doch mit Realisierung dieses Vorhabens kam der junge Mann nur langsam voran. Denn dazu benötigte er die Einwilligung der Menschen aus der Stadt. Und die waren fast alle sehr mißtrauisch und wollten dem jungen Mann nicht folgen. So wurde nur ein kleiner Teil von dem gebaut, was geplant war. Und auch andere, weitgespannte Initiativen, die der junge Mann ergriffen hatte, kamen immer häufiger nicht so voran, wie er sich es erhofft hatte.

Und wieder kam ein unerwartetes Ereignis. Ein großer Krieg brach aus. Niemand hatte mehr Interesse an Kunst und der ästhetischen Verbesserung des Lebens. Der nun schon nicht mehr ganz so junge Mann aber verlor wegen des Krieges einen großen Teil seiner Besitztümer, mußte sparen und sogar Einiges, das ihm sehr lieb und teuer geworden war, aus seinem Museum verkaufen. Schließlich verließ ihn in dieser Zeit auch seine Frau, die, ermüdet von seinem Leben mit und für die Kunst, mit einem anderen jungen Mann aufs Land zog und dort das einfache Leben suchte.

Da wurde der junge Mann krank und starb.

Nach dem Tod des jungen Mann entbrannte ein Streit, was mit seinem Erbe geschehen solle. Der junge Mann hatte bestimmt, daß das Museum als Sammlung im Ganzen erhalten und, wenn möglich, in der Stadt erhalten werden solle. Doch die Stadt wollte weder den von den Erben verlangten, günstigen Kaufpreis zahlen noch den Erhalt des Museums in der überlassenen Form garantieren. Sie glaubte, das Museum und alles, was ihr Sohn gemacht und veranlaßt hatte, fiel ohnehin an sie.

In einer anderen, großen und ebenfalls ziemlich schmutzigen Stadt hatte man aber die Bedeutung des Museums erkannt und war bereit, alle Bedingungen zu erfüllen. Da verkaufte der Erbverwalter, der den Willen des jungen Mann ernst nahm und an seine

Ideen glaubte, das ganze Museum in die große Stadt. Und so war die kleine, schmutzige Stadt wieder nur eine kleine, schmutzige Stadt und hatte von jetzt an noch dazu den Ruf, eine Stadt zu sein, in der man überhaupt nichts von Kunst und Kultur verstehe.

Den meisten Menschen in der Stadt war die ganze Angelegenheit ziemlich egal. Nicht wenige waren aber wütend über den Verkauf des Museums, denn sie glaubten, was der junge Mann gemacht hatte, sei von ihnen genommen und stünde nur ihnen zu, und meinten, sie seien übervorteilt worden. Andere aber waren traurig über den Verlust und empfanden das Ganze als zusätzlichen Makel der Stadt. Und viele von diesen gaben die Hoffnung auf, daß die Stadt je schöner und interessanter werden könne, und verließen sie, sobald sie es konnten.

Weil aber die Stadt noch jung war und in ihr bislang nicht viel passiert war, wurde die Geschichte vom Scheitern des jungen Mannes zu einem beherrschenden Thema für die Stadt. Denn auch in anderen Fällen entdeckte man, daß die Stadt Gutes nicht halten können und so wurde der Fall des jungen Mannes zum paradigmatischen Beispiel dafür, daß man es in dieser Stadt zu nichts bringen könne. Und alle Menschen, vor allem die jungen, die es zu etwas bringen wollten, hatten das Beispiel des jungen Mannes vor Augen und zogen, so bald sie es konnten, fort. Andere, die kamen, blieben nur kurz. Denn wenn sie die Geschichte des jungen Mannes hörten, und diese wurde von denen, die es zu etwas bringen wollten, immer wieder erzählt, so verstanden sie, daß sie es schwer haben würden, es in dieser Stadt zu etwas zu bringen, und versuchten es lieber an einem anderen Ort.

Wer es aber nicht schaffte, beizeiten die Stadt zu verlassen, galt als Verlierer. So erwarb sich die Stadt den Ruf einer looser-town. Und wer immer aus der Stadt kam oder in der Stadt lebte, wurde anderswo schadenfroh belächelt und mit Spott bedacht.

Die, die in der Stadt geblieben war, reagierten trotzig und verteidigten ihre Heimat gegenüber denen, die etwas verändern wollten oder von Außen kamen. Sie beharrten darauf, Recht zu haben, und nahmen nur Menschen in ihre Gemeinschaft auf, die ihnen recht gaben oder nach dem Munde redeten. So kamen viele Menschen in die Stadt, die anderswo gescheitert waren, und auch deshalb wuchs ihr Ruf, eine Stadt der Verlierer zu sein.

Doch auch die, die in der Stadt geblieben waren, mußten schließlich einräumen, daß der junge Mann für die Stadt sehr wichtig und es ein Fehler gewesen war, seine Ideen abzulehnen und sein Museum nicht zu erhalten. Denn dieses Museum machte nun selbst die sehr viel größere Stadt, in die es verkauft worden war, weltberühmt und für die kleine, schmutzige Stadt blieb nur der Spott. Und man sprach vom jungen Mann nun immer häufiger als dem großen Sohn der Stadt.

Schließlich entschloß man sich viele Jahre später, noch einmal neu anzufangen und ein neues Kunstmuseum zu gründen. Es wurde vor allem einem Maler gewidmet, der noch von dem jungen Mann in die Stadt geholt und dort geblieben war. Doch kurze Zeit später kamen andere, die mit den Werken dieses Malers nicht einverstanden waren, und raubten das Museum aus. Doch im gleichen Zug benannten sie es nach dem jungen Mann. So erhielt er schließlich nun doch sein Museum in der kleinen Stadt, doch wurde er dabei für etwas eingesetzt, das seinen Intentionen wahrscheinlich nicht entsprach. Dann kam ein zweiter Krieg. Und fast alles von dem, was noch geblieben war, verbrannte oder ging verloren.

Nach dem zweiten Krieg wurde das Museum unter dem Namen des jungen Mannes wiedergegründet. Man versuchte nun, etwas von der alten Sammlung zu rekonstruieren. Doch war das kaum möglich. Denn die alte Sammlung war verkauft und vergleichbare Kunstwerke waren in der Zwischenzeit so teuer geworden, daß die kleine Stadt sie nicht bezahlen konnte. Dennoch gelang es, eine beachtliche Sammlung aufzubauen, und über die Zeit erlangte das Museum wieder einige Reputation.

Doch je mehr man daran arbeitete, den Verlust zu kompensieren und das Geschehene vergessen zu machen, desto dringender wurden die Fragen nach seiner Geschichte: Alles, was in dem Museum passierte, wurde daran gemessen, was einmal gewesen war, und je weiter die Zeit fortschritt, desto glanzvoller erschien die verlorene Geschichte und desto weniger wurde es möglich, daraus abgeleitete Ansprüche zu erfüllen.

So wurde der junge Mann, der große Sohn der Stadt, ungewollt und insgeheim zu einem

Feind der Stadt. Und alle, die dies nicht wahr haben wollten, scheiterten über kurz oder lang an diesem Widerspruch und mußten aufgeben.

Diese Geschichte habe ich vor etwa vier Jahren (1992) gefunden; sie ist, so glaube ich, eine recht plausible Erklärung für das, was als Folge der von 1900 bis 1921 von Karl Ernst Osthaus entwickelten Initiativen in Hagen geschehen ist und weiter wirkt, ein offensichtlich narrativer - also nicht objektivierender - Versuch, den, um mit Hans Sedlmayr zu sprechen, endothymen Grund zu beschreiben, auf dem das Karl Ernst Osthaus-Museum steht. Inwieweit, ja ob diese Geschichte überhaupt zutrifft und einer wissenschaftlichen Recherche standhalten könnte, ist mir, das gestehe ich gerne ein, relativ gleichgültig. Denn das für mich Wichtige an ihr ist, daß sie als ein Erklärungsmodell für die Situation, in der wir uns in Hagen befinden, recht gut funktioniert und dem Mythos, der sich um die Person Karl Ernst Osthaus gebildet hat, in einer im angemessenen Form begegnet.

Es hat ziemlich lange gedauert, bis ich auf diesen Text, oder psychoanalytisch gesprochen, auf dieses script gestoßen bin und meine eigene Rolle darin erkennen konnte. Denn als ich vor gut zehn Jahren meine Arbeit in Hagen aufnahm, hatte ich zwar eine gewisse Ahnung von der Geschichte des Museum Folkwang, seines Verkaufs nach Essen und der Geschichte des Karl Ernst Osthaus-Museums, und hatte ich auch ein Konzept, wie ich damit umgehen wollte, war allerdings überhaupt nicht darauf vorbereitet, mich konkret in einer Situation verhalten zu müssen, in der vor allem, mit Ernst Bloch gesprochen, "das erinnert wird, was (...) noch nicht fertig geworden ist". So tapste ich mit meinen ersten beiden Ausstellungen ziemlich naiv mitten in das in Hagen wenig bestellte Feld kollektiven Erinnerns und Vergessens: Im Versuch, aus der Not eine Tugend zu machen - ich hatte aufgrund des damaligen, desolaten Zustands des Museums weder das Geld noch die Zeit noch irgendeine Hilfe, ein ordentliches, ein wissenschaftlich fundiertes Debüt vorzubereiten, wollte und mußte aber doch nach innen wie außen und so früh wie möglich meinen Anspruch zur Geltung bringen, daß ich einen neuen Anfang wagen wollte - in dieser Notlage also sah ich meine einzige Chance darin, über eine formale Zäsur ein entsprechendes Zeichen zu setzen.

So kam ich schließlich auf die einfache und extrem kostengünstige Idee, unter dem Titel SILENCE den Versuch zu machen, John Cage's Stück 4'33" aus dem Jahre 1952 in den Bereich der Bildenden Künste und ihre Institution, das Museum zu transponieren, also buchstäblich gar nichts auszustellen. Dabei plante ich zunächst, diese Ausstellung von Cage selbst inszenieren zu lassen, und nahm entsprechende Verhandlungen mit ihm auf. Doch verließ er, nachdem sein Opern-Projekt, das er zu dieser Zeit in Frankfurt vorbereitete, den Flammen zum Opfer gefallen war, Deutschland fluchtartig, und befand ich mich daher - ohne stützende oder schützende Künstlerautorität im Rücken - unversehens selbst in einer Art Künstlermodus, als ich SILENCE vor ziemlich genau zehn Jahren eröffnete.

Die Ausstellung zeigte ein vollkommen leergeräumtes Museum: Alles, was in irgendeiner Weise bildlichen Charakter hatte, hatte ich zusammen mit einem Handwerker am Nachmittag vor der Ausstellungseröffnung aus den Schauräumen entfernt, und selbst der Minne-Brunnen sowie einige Lampen, die Architekturdetails beleuchteten, wurden von uns demontiert.

Nun kann man sich sicher leicht vorstellen, daß diese Ausstellung - sie dauerte drei Tage - sehr unterschiedliche und zum Teil ziemlich heftige Reaktionen, vor allem in der Presse und bei Besuchern, die unvorbereitet ins Museum kamen, hervorrief. Doch will ich auf diesen Aspekt des Unternehmens nicht weiter eingehen, sondern gleich zu dem Erlebnis kommen, das mich damals am meisten beschäftigt hat und im Rückblick sich als das Wichtigste erwies: Denn bei der Eröffnung der Ausstellung benahmen sich die Besucher nicht nur wie immer bei Ausstellungseröffnungen, gingen also durch die leeren Räume geradeso als ob etwas gezeigt würde und zu sehen sei, sondern begannen, soweit sie das Haus kannten, aus ihrem Gedächtnis die Sammlung zu rekonstruieren und über die Kunstwerke zu sprechen, die ich weggenommen hatte. Mehr noch, aller Dekoration und

Funktion als Hintergrund beraubt, kam die Architektur des Gebäudes in den Blick der Besucher und wurde zum Gegenstand der Diskussionen. Dabei konzentrierte sich am Ende alles auf das hölzerne Brüstungsgeländer um den Durchbruch im Obergeschoß des Altbaus, das ich nicht hatte demontieren oder verdecken können. Und dabei erfuhr ich zum ersten Mal, und zwar von den Besuchern, daß dieses Geländer nicht, wie ich geglaubt hatte, ein Überbleibsel der alten Inneneinrichtung ist, sondern eine Rekonstruktion aus den frühen siebziger Jahren, während derer das Gebäude renoviert und erweitert worden war. Im Ergebnis erwies sich damit nicht nur, daß John Cage's Konzept 4'33" auch außerhalb des musikalischen Bereichs, unter ganz anderen Bedingungen funktionieren kann und weit mehr ist als eine formale Idee, als die auch ich es bis dahin aufgefaßt hatte, sondern daß SILENCE, als künstlerische Strategie verstanden und eingesetzt, abhängig vom jeweiligen Kontext, ganz unterschiedliche 'Geräusche' oder 'Texte', hier also die Geschichte des Hauses, die bei der Ausstellung förmlich aus den Wänden kroch bzw. von den Besuchern auf die Wände projiziert wurde, hervorbringen kann.

Damit aber - und dies ist das erste Theorem, das ich aufstellen möchte - war offensichtlich, daß zumindest ein Teil des Gedächtnisses des Museums in den Köpfen seiner Besucher oder, allgemeiner gesprochen, in der community zu vermuten ist, die es unterhält.

Auch die zweite, direkt auf SILENCE folgende Ausstellung brachte das Verhältnis zur Geschichte mit einem unerwarteten Akzent zur Anschauung. Diese Ausstellung hatte den Titel REVISION, und begann mit der Öffnungszeit des Museums an einem Dienstagmorgen im leeren Haus. In der Mitte der großen Ausstellungshalle hatte ich mein Büro einschließlich der Inventarschränke aufgebaut. Ich eröffnete REVISION, indem ich meinen damals einzigen Handwerker bat, ins Magazin zu gehen und ein Bild seiner Wahl holen. Er kam mit dem "Kiefernwald" von Christian Rohlf zurück, einem Bild, das 1937 als entartet aus dem Haus entfernt und in den frühen achtziger Jahren mit viel Aufwand nochmals gekauft worden war. Dieses Bild stellte ich auf die Staffelei und präsentierte es auf diese Weise dem relativ kleinen Publikum, das zu dieser Eröffnung gekommen war. Danach schlug ich es im Inventarverzeichnis nach und hängte es zusammen mit dem Handwerker an seinen Platz. Dieser Platz aber war vorherbestimmt aufgrund einer idealen Linie, die ich zuvor in 1.60 Meter Höhe durch das gesamte Museumsgebäude gezogen hatte, und durch seine Inventarnummer: Etwa drei Wochen lang arbeiteten wir nach diesem Verfahren etwa vier Stunden am Tage öffentlich, solange, bis wir rund 1000 Bilder und Objekte, alles, was sich ohne große technische Probleme hängen ließ, ein Drittel des Sammlungsbestandes etwa, beginnend mit Nr. 1 am Anfang der gedachten Linie in der großen Halle einmal durch das ganze Museum an den Wänden hatten. Damit bildete REVISION als strikt chronologische Hängung nach dem Inventarbuch exakt die Sammlungsgeschichte des Museums vom Tag seiner Neugründung im Oktober 1945 bis zum Tag der Ausstellung ab.

Ohne Frage war REVISION eine ziemlich brutale Ausstellung oder, besser gesagt, eine Aktion, die die Kunstwerke unter Streß und in eine Situation brachte, die die besseren Arbeiten besser, die weniger guten aber schlecht aussehen ließ, und generell den konventionelleren Werken, traditionellen Tafelbildern zumal, einen Vorteil verschaffte. Allerdings war die Ausstellung ziemlich instruktiv. Denn anhand der rein sammlungsbezogenen Enfilade konnte man recht gut die Aktivitäten meiner Vorgänger zu bestimmten Zeitpunkten relativ zur Entwicklung der jüngeren Kunstgeschichte in Beziehung setzen und wurden Vorlieben, gute und weniger gute, mutige und weniger mutige Entscheidungen, mit anderen Worten die Risiken des Sammelns wie die Risikobereitschaft der Sammler erkennbar.

Der für mich im Ergebnis interessanteste Aspekt des ganzen Unternehmens war aber einmal mehr die Reaktion des Publikums. Denn abgesehen davon, daß die meisten Besucher erst zum Ende der Ausstellung kamen oder viele die Ausstellung verpaßten, weil sie nicht glauben wollten, daß wir nach der Finissage tatsächlich alles abhängen und wiederum ein leeres Haus zeigen würden, fanden zu meiner Überraschung gerade die

Werke, die zum Teil jahrzehntelang im Magazin geschmachtet hatten, nur vergleichsweise geringes Interesse. Denn ich hatte diese Ausstellung nicht zuletzt auch deshalb gemacht, um den Ressentiment-Besuchern den Wind aus den Segeln zu nehmen, die, angeführt von der lokalen Westfalenpost, immer wieder behaupteten, mein Vorgänger habe die eigentlichen Schätze des Hauses verborgen. In dem Maße aber, wie deutlich wurde, daß die Leute im durch die Sammlungschronologie gestifteten Durcheinander der Stile, Techniken, Motive und Ikonographien nicht nur aus Bequemlichkeit vor allem auf die Werke zuzugingen, die ohnehin immer in der Dauerausstellung gezeigt worden waren, wurde deutlich, daß der immer wieder geäußerte Vorwurf, die Museen würden ihre wahren Schätze in den Magazinen verbergen und zeigten in der Regel nur das vor, was den Direktoren gefalle, nichts weiter ist als die Äußerung einer generellen Angst, etwas Bedeutendes könne vergessen oder falsch bewertet werden; und deutlich wurde in diesem Zusammenhang auch, daß das Gedächtnis der Besucher kein besonders verlässliches Gedächtnis ist, vielmehr wie jedes lebende Gedächtnis beeinflussbar ist und generell dazu tendiert, vor allem das zu behalten, was anderweitig bestätigt und abgesichert wird, also in einem weiteren Kontext verankert ist.

Gegenüber dieser sehr menschlichen Tendenz, Gegenstände von geringer Aktualität zu übersehen und schließlich zu vergessen, machte REVISION die Funktion und Bedeutung eines Gedächtniskonstrukts, eines künstlichen Gedächtnisses, des Inventarbuches, sinnfällig und dabei - und das ist mein zweites Theorem - zweierlei unübersehbar: Erstens, daß ein Museum, daß jedes Museum, ja daß wahrscheinlich jede Form von Speicher trotz seiner Funktion, ein objektivierendes Gedächtnis zu sein, sich zwangsläufig zu einem höchst individuellen Gedächtnisort entwickelt, und, zweitens, daß der Inhalt eines Museums, genommen als bloß gespeicherter Text, ohne Kontextualisierung nichts, zumindest für Menschen nichts bedeutet.

Zusammenfassend läßt sich daher als Erfahrung aus diesen beiden Experimenten festhalten, daß die fundamentale Dialekt zwischen dem Erinnern und dem Vergessen nicht ohne weitreichende Konsequenzen aufgebrochen oder gar aufgegeben werden kann. Denn Erinnern wie Vergessen gehören zusammen, sind nur die beiden verschiedenen Seiten eines unteilbaren Phänomens, der Identität von Individuen. Und daher ist SILENCE so wie Cage es definierte - a freedom of anyone's intentions - ebenso, wie ein gänzlich leerer Raum, eine utopische Idee, ein Ort, an dem kein Lebewesen überleben kann; denn um einen Raum bewohnbar zu machen, muß er irgendwie eingerichtet sein - und sei es nur mit Erinnerungen. Andererseits führt aber auch die Unfähigkeit, vergessen zu können, oder der Zwang, alles behalten zu müssen, in den Tod; erinnert sei hier zum Beispiel an Jorge Luis Borges' eindrucksvolle Geschichte "Das unerbittliche Gedächtnis" (1942), eine Parabel, deren 'Botschaft' sich auf alle Formen des unreflektierten, mechanischen Bewahrens übertragen läßt, das tendenziell irgendwann immer an sich selbst erstickt.

Zwei weitere Ausstellungen erwiesen sich in diesem Zusammenhang von großer Bedeutung und ließen uns diese Überlegungen weiter verfolgen: Die erste, veranstaltet im Frühjahr 1988, hatte den Titel "Vom Trümmerfeld ins Wirtschaftswunderland" und wurde von Enno Neumann, einem Kunsthistoriker am Stadtarchiv Bochum kuratiert oder, besser gesagt, gemacht. Diese Ausstellung kannte keine Grenzen: ohne Rücksicht auf mediale Fragen oder zeitliche Festschreibungen nahm sie alles, was immer aus der Zeit zwischen 1945 und 1955 greifbar war, als Material für eine gigantische Installation im ganzen Haus und war sich dabei nicht zu schade, jüngste Erfahrungen und Einsichten auf historische Umstände und Argumentationen zu beziehen, so daß so etwas wie ein unüberschaubares combine painting entstand, in dem die wichtigsten Topoi der deutschen Nachkriegsikonographie entfaltet wurden. Zugleich brachte diese Ausstellung auch den fast schon rituellen Umgang mit Objekten in Kunstmuseen an ein definitives Ende. Denn die Montage von ungefähr vier Lastwagenladungen historischen Mülls, die wir nach den Anweisungen von Neumann ausführten, war nicht mit konventionellen musealen Techniken zu bewältigen und führte zu gewissen Freiheiten im Umgang mit den Exponaten, die ich uns auch bei späteren Ausstellungen immer zu bewahren versuchte. Die zweite Ausstellung, die ich hier erwähnen möchte, entstand 1989 in enger

Kooperation mit dem Museum für Gestaltung in Zürich und hieß bei uns "IMITATIONEN - das Museum als Ort des Als Ob". Sie führte alle nur denkbaren Formen von Imitationen, von Kopien und Nachahmungen über Reproduktionen, Rekonstruktionen und Simulationen bis hin zu Klonen in allen möglichen Medien und aus allen gesellschaftlichen Bereichen vor. Der Witz unserer Ausstellungsversion war allerdings, daß ich sie nicht im Ausstellungstrakt unseres Hauses, beließ, sondern in den Altbau zog und die dort präsentierte Sammlung unseres Hauses mit ihrer Idee in eine Art Konjunktiv zu setzen versuchte. So wurden zum Beispiel alle rekonstruierten Architekturteile als falsch oder nicht echt gekennzeichnet, einige Hauptstücke unserer Sammlung neu datiert, anderen Autoren zugeschrieben oder gleich zu Kopien erklärt und gab es dort auch einen Raum mit Bodybuilding-Geräten sowie eine falsche Besuchertoilette. Das Ergebnis war, daß das Publikum buchstäblich alles im Haus zu hinterfragen begann und lustvoll auf seine Echtheit prüfte, tatsächlich jedoch, wie man beobachten konnte, alle Orientierung verlor und nahezu alles glaubte, was ihm vorgesetzt wurde bzw. von uns behauptet wurde.

Diese ziemlich umwerfenden Erfahrungen bestärkten mich in dem Glauben, daß es in der Tat eine Chance gibt, das Museum als einen Ort spezifischer Erfahrung zu definieren, nämlich dann, wenn man Kunstwerke und andere Artefakte nicht länger in einer mehr oder weniger neutralen oder neutralisierenden Weise präsentiert, sondern künstlerische Konzeptionen auf das Museum selbst anwendet, es gewissermaßen von Kunst infizieren läßt und ihm damit seinen Charakter als Weiße Klinik (Ralph Rugoff) zu nimmt. So ermutigten mich diese beiden Ausstellungen, später aber auch und vor allem die Ausstellung "open box", weiter daran zu arbeiten, das Museum zu einem Ort mit einer eigenen Realität und Wahrheit zu entwickeln - einer Wahrheit, die Fiktionen und Rekonstruktionen nicht, wie üblich, unter Kunstvorbehalt thematisiert, sondern in ihnen ernsthafte Methoden erkennt, mit denen die Dialektik zwischen totaler Freiheit und unerbittlichem Gedächtnis auch unter den Bedingungen eines öffentlichen Kunstmuseums ausbalanciert werden kann.

Ich konnte mich dabei auch auf die positiven Erfahrungen stützen, die man gerade in dieser Hinsicht im Museum of Jurassic Technology, Los Angeles, das 1994 nach einer langen Vorbereitungszeit in unserem Haus eine Filiale eröffnete, gemacht hatte. Denn dieses Museum ist unter anderem auf den Untersuchungen des amerikanischen Neurophysiologen Geoffrey Sonnabend aufgebaut, der sich mit der in seinem dreibändigen Werk "Oblicence: Theories of Forgetting and the Problem of Matter" entwickelten These, das Gedächtnis sei eine Illusion, von der gesamten vorausgegangenen Gedächtnisforschung abgesetzt hatte.

Sonnabend ging davon aus, daß das Vergessen und Nicht-Erinnern die unvermeidliche Folge aller Erfahrung sei. Deshalb hätten wir, so Sonnabend wörtlich, "gedächtnislos alle und verurteilt, in einer auf ewig schwindenden Gegenwart zu leben, die aufwendigste aller menschlichen Hilfskonstruktionen ersonnen, das Gedächtnis, um uns gegen die unerträgliche Gewißheit des unwiederbringlichen Verrinnens der Zeit und des endgültigen Verlustes all ihrer Einzelmomente und -ereignisse abzuschirmen". Sonnabend leugnete selbstverständlich nicht die Existenz einer Erfahrung des Erinnerns. Doch ging er davon aus, daß das, was wir für Erinnerungen halten, tatsächlich Hirngespinnste sind, künstliche, willkürliche Konstruktionen, die sich um isolierte Partikel behaltener Erfahrung anlagern und die wir mit Hilfe der Imagination wiederzubeleben versuchen.

Hier, in dieser Auffassung des Gedächtnisses, ist eine interessante Parallele zu Hans Vaihingers 1876/78 geschriebener, allerdings erst 1911 publizierter, neuerdings jedoch von Systemtheoretikern wie beispielsweise Paul Watzlawik wieder rezipierter "Philosophie des Als-Ob" festzustellen, in der "das Denken als zwecktätig wirkende, organische Funktion" und die Fiktion als eine Form des logischen Denkens dargestellt wird, die mit "Hilfsbegriffen" oder Hilfskonstruktionen "die Denzwecke zu erreichen sucht". "Wie die Meleagrina margaritifera", so heißt es bei Vaihinger, "wenn unter ihren glänzenden Mantel ein Sandkörnchen gerät, dieses mit der aus ihr selbst produzierten Perlmuttermasse überzieht, um das unscheinbare Korn in eine blendende Perle zu verwandeln, so - nur noch viel feiner - arbeitet die Psyche vermittels ihrer logischen Funktion, wenn sie gereizt wird, das Empfindungsmaterial zu blitzenden Gedankenperlen

(oder, das man darf hier, so glaube ich, ergänzen: zu Erinnerungen) um, zu Gebilden, in denen der Logiker die aneignende, organisch zwecktätige logische Funktion bis in ihre geheimsten Wege verfolgt (...).“

Wenn also auch hier eine Argumentation entwickelt wird, mit deren Hilfe der fiktive Charakter von Erinnerungen begründet werden kann, so ist allerdings festzuhalten, daß Sonnabend nicht nur das sogenannte Langzeitgedächtnis in Frage stellte, sondern auch dem sogenannten Kurzzeitgedächtnis, das er als ‚unmittelbares‘ Gedächtnis bezeichnete, eine ganz andere als die konventionelle Bedeutung zumaß. Denn in seinem Werk „Auslöschung: Theorien des Vergessens und das Problem der Materie“ begründete Sonnabend ausführlich seine Auffassung, daß es „nur Erfahrung und ihren Verfall“ gebe, und hielt daher das sogenannte Kurzzeitgedächtnis für nichts anderes als die Erfahrung des Verfalls von Erfahrungen. Konsequenterweise bezeichnete er deshalb die Erfahrung dieses Verfallsprozesses als true memory, und sah allein in diesem „wahren Gedächtnis“ die einzig echte Verbindung zur Vergangenheit, so nah oder entfernt sie auch sein möge. Diese Einschätzung dessen, was wir als Kurzzeitgedächtnis bezeichnen, hat aber wiederum eine strukturelle Parallele in jenen Theorien, die gegen die Trennung von ‚wiedererkennendem‘ und ‚sehendem‘ Sehen und daraus abgeleiteten Schichtenmodellen des Wahrnehmens (Sedlmayr) eine Struktur der Wahrnehmung herausarbeiten, die, wie die Erfahrung der Auslöschung, die Erfahrung einer, mit Max Imdahl gesprochen, „Anschauungsgleichheit von Ungleichem oder gar Widerstrebigem erschafft und in diesem Sinne eine Struktur kühner Äquivalenzen ist“.

Wie weit auch immer man den Theorien Geoffrey Sonnabends und ihren möglichen Parallelen folgen will: fest steht allerdings in jedem Fall, daß die „Auslöschung“, von der er spricht, nicht ausschließlich als ein Verfallsprozeß gedacht werden muß, sondern ebensogut als ein Prozeß des Überformens in Erscheinung treten kann.

Auch dies ist eine Erfahrung, die ich in exemplarischer Weise in Hagen machen konnte. Denn schon im zweiten Jahr meiner Tätigkeit am Karl Ernst Osthaus-Museum hatte ich mir die Freiheit genommen, ein bißchen an den Wänden der heiligen Hallen zu kratzen und damit das Gedächtnis des Gebäudes zu aktivieren. Dabei stieß ich im Altbau unter fünf Farbschichten auf einen letzten, besser: ersten, strohgelben Farbton, der, durch eine anschließende, professionelle Untersuchung als Farbgebung des gesamten Gebäudes des ehemaligen Museum Folkwang - den Bildersaal im Obergeschoß ausgenommen - bestätigt wurde. Es war danach nur noch eine Frage der Zeit, bis wir das ganze, bis dahin weiß getünchte Haus in einer sogenannten Eigenleistung in diesem für ein Museum für Zeitgenössische Kunst recht ungewöhnlichen Farbton neu angestrichen hatten.

Rückblickend sehe ich, das dies der Wendepunkt in meinem Verhältnis nicht nur zur Geschichte dieses Gebäudes, sondern generell zum Museum war. Denn diese andere, nicht Weiße-Würfel-Farbe gab dem Gebäude seinen höchst eigentümlich strahlenden, goldenen Glanz zurück und forderte den Versuch geradezu heraus, die in den 20er Jahren ohne Not zerstörte Inneneinrichtung des Gebäudes zu rekonstruieren. Im Zusammenhang mit den Vorbereitungen zu unserer van de Velde-Ausstellung faßten wir 1991 den entsprechenden Entschluß und entwickelten ein Rekonstruktionsprogramm, das, übrigens ausschließlich aus privaten Mitteln finanziert, 1992 in seinen wesentlichen Teilen abgeschlossen werden konnte, das wir allerdings bis heute weiter verfolgen . Die Rekonstruktion der wichtigsten Teile des von Henry van de Velde entworfenen Interieurs des alten Museum Folkwang zielte allerdings nicht auf ein nostalgisches Remake, sondern auf die Chance, eine alte zukunftsweisende Museumsidee wieder in Funktion zu bringen, kurz, auf eine neue Basis für unsere Arbeit. Das Eigentümliche im Zusammenhang mit den Rekonstruktionsarbeiten, die im übrigen durch einen Ausbau des mausgrauen Beton-Neubautraktes zu einem Weißen Würfel ergänzt wurden, war allerdings, daß wir während dieser Phase in eine Situation gerieten, die in mancher Hinsicht der entsprach, die Henry van de Velde 90 Jahre früher bereits erlebt hatte und so beschrieben hat: „In der That trug Herr Karl Ernst Osthaus mir nichts Geringeres an, als einen bestimmten, vernunftgemäßen und modernen Organismus in einem unbestimmten, vernunftlosen, in deutscher Renaissance stilisierten Gerippe unterzubringen. Ich erkannte hier das in Deutschland für alle derartigen Bauten zur Gewohnheit gewordene Schema, dessen Hauptinhalt anscheinend nur eine große,

pompöse, in einem Wald von Säulen aufsteigende Freitreppe ist, statt in einer Art Laboratorium zu bestehen, in dem die Gegenstände einfach und in einer solchen Umgebung dem Publikum vorgeführt werden, dass kein Zweifel über das entstehen kann, was man von einem Besucher dieses Ortes erwartet, d.h. eine wirklich aufrichtige Wissbegierde.“

So rekonstruierten wir mit dem Interieur nicht nur einen wesentlichen Teil des historischen Fundaments des Karl Ernst Osthaus-Museums, sein, wenn man so will, architektonisches Gedächtnis - dieses, und nicht die Sammlung, die ja rechtens und, wie glaube, völlig zu Recht, jedenfalls aus nachvollziehbaren Gründen verkauft wurde, war ihm ohne Not im Zuge der verschiedenen Umnutzungen und Umbauten schon in den frühen zwanziger Jahren geraubt worden - vielmehr erhielten wir mit der Rekonstruktion eine architektonisch-künstlerische Museumskonzeption zurück, die immer noch, oder besser: wieder eine avantgardistische ist: Ein Museum, das nicht als Gehäuse zur Entwicklung von Taxonomien, sondern als ein Organismus konzipiert ist, also als ein in sich differenziertes Ganzes, dessen Teile - wie Organe fungierend - einander auf bestimmte Weise ergänzen und zusammenwirken; ein Museum als Ort und Zeugnis einer "Kunst der Synthese" (Félix Fénéon, 1889), also als eine Behausung, in der, um nochmals van de Velde im O-Ton zu Wort kommen zu lassen, "alle daselbst befindlichen Gegenstände (...) den gemeinsamen Willen bekunden, eine einzige seelische Wirkung hervorzurufen, aus deren Einheitlichkeit wir unbewußt nervöse Kräfte schöpfen (...)."

Im Ergebnis hatte das Karl Ernst Osthaus-Museum ab jetzt zwei deutlich verschiedene Hemisphären, die wir als zwei verschiedene ‚Umwelten‘ mehr oder weniger systematisch im Sinne einer diskontinuierlichen Kunstgeschichte aufeinander zu beziehen begannen. Für die Realisierung dieses Konzepts waren allerdings die Projekte zeitgenössischer Künstler, die mit uns zusammenarbeiteten, von entscheidender Bedeutung: In zum Teil langwierigen Erprobungsphasen und nach manchen hausinternen Umzügen fanden wir gemeinsam schließlich Plätze und Präsentationsformen, die folgenden Kriterien genügen mußten: sie sollten, erstens, die Autonomie der betreffenden Arbeiten zur Geltung bringen, zweitens, die verschiedenen Arbeiten sich im Sinne von Position und Gegenposition zu dynamischen Ensembles aufbauen lassen, die, drittens, wiederum so miteinander verzahnt sein sollten, daß über die Präsentation dieser Arbeiten eine eigene, vom historischen Charakter des Gebäudes unabhängige Struktur etabliert werden könnte. Denn das Gebäude sollte andererseits auch zur Präsentation von Kunstwerken seiner eigenen Zeit, also des ausgehenden letzten Jahrhunderts und der Klassischen Moderne, genutzt werden können und über diese in seinem eigenen historischen Charakter akzentuiert werden.

Bei der Entwicklung des inhaltlichen Programms diente mir die Geschichte des Hauses als Anlaß und Legitimation für die Konzeption einer Art Marktlückenstrategie, mit der ich die gravierenden Handicaps des Museums (wenig profilierte Sammlung, schlechter Ruf, starke Konkurrenz in der Nachbarschaft, magere finanzielle Ausstattung) zu kompensieren versuchte. Dieses Programm, nach intensiver Diskussion 1991/92 als "Neuorientierung des Karl Ernst Osthaus-Museums" vom Kulturausschuß des Rates der Stadt Hagen bestätigt, gab mir die Freiheit, Ausstellungen und Ankäufe nach vier miteinander verzahnten, inhaltlichen Schwerpunkten zu planen und kontinuierlich zu entwickeln. Zumindest zwei dieser Schwerpunkte, "natural relations" und "Bewußtsein von Geschichte" wurden dabei mehr oder weniger direkt aus Hauptwerken von Künstlern entwickelt, der dritte "triviale Maschinen" ergab sich, wie der vierte, "Museum der Museum" aus der theoretischen Auseinandersetzung mit der Lage der Künste bzw. des Museums in der Mediengesellschaft. Bei meinem Vorschlag, die Sammlungen des Museums nach diesen Schwerpunkten aufzubauen, war mir durchaus bewußt, daß ein solches Programm zu einem Korsett werden und zur Erstarrung führen könne. Deshalb versuchte ich, sobald seine Eckpunkte gesetzt waren, vor allem auch die Zwischenräume und Überschneidungsbereiche zwischen den verschiedenen Themenbereichen zu bearbeiten und zu besetzen und durchbrach es zuweilen ganz und gar, wie zum Beispiel mit der von Kim Levin kuratierten Ausstellung Thema Aids (1993). Schließlich blieb es uns unbenommen, weitere Schwerpunkte unserer Sammlungstätigkeit zu benennen, so

daß sich, aufs Ganze gesehen, diese Schwerpunktstrategie bisher als ziemlich produktiv erwies, uns in jedem Fall aber vor den riskanteren Alternativen, der Spezialisierung auf ein bestimmten Bereich der Künste oder der Hereinnahme großer privater Sammlungen bewahrte.

Verschiedene Künstler haben auf sehr unterschiedliche Weise dazu beigetragen, daß wir dieses Konzept nach und nach realisieren und jetzt zu einem vorläufigen Abschluß bringen konnten. Zu nennen ist hier herman de vries mit seiner Sammlung "natural relations"(1989), einem nach seinem Gedächtnis geordneten Archiv von ungefähr 2000 Geist-bewegenden und Heilpflanzen, das wir im Souterrain des Altbaus, da, wo sich Osthaus' (gänzlich verlorene) naturhistorische Sammlung befunden haben dürfte, plazieren und durch ein Herbarium mit entsprechenden Pflanzen aus der Region verankern konnten. Diese Sammlung wurde zum Ausgangspunkt für unsere naturwissenschaftlich-technische ‚Abteilung‘ und hat ihre wichtigsten Gegenpositionen in Michael Baduras "Eingewekter Welt"(1964/92), einer Arbeit, die ihre eigene Geschichte kontinuierlich produziert, da sie lebende Organismen einschließt, in der Filiale des schon erwähnten "Museum of Jurassic Technology" (1994), einer ironischen Reflexion auf das Methodenarsenal und die Argumentationsstile des Museums und schließlich in fünf Vitrinen mit Beispielen der Lebensformen auf "Madajk", einem in Knetgummi realisierten, utopischen Weltentwurf des russischen Künstlerpaares Svetlana Martinchik und Igor Stepin, den Martinchiks, aus dem Jahre 1995.

Auf ganz andere Weise ging hingegen Johan van Geluwe, ein belgischer Künstler, mit der ihm angebotenen Aufgabe um: Im Zusammenhang mit der Ausstellung open box besetzte er den ehemaligen Vortragssaal des alten Museum Folkwang und baute ihn mit einem tiefen Blick auf die hochfliegenden Pläne Osthaus' zu einem imperialen "Kabinett des Konservators" aus, das, zuvor auch an anderen Orten realisiert, auf diese Weise eine historische Dimension gewann, die es bis dahin als frei flottierender ironischer Kommentar zum Museumswesen nicht hatte.

Wiederum ganz anders nahmen Sally Weber und Allan Wexler bezug auf das Haus: So reformuliert Sally Webers "Signature of the Source", 1997, ein in das Oberlicht des Altbaus eingebautes Hologramm mit 2,65 m Durchmesser, das historische Beleuchtungskonzept des alten Museum Folkwang mit neuester Technologie (und zwingt uns nun, das große Glasfenster im Treppenhaus, das farbig gefaßt war, im Sinne der alten Konzeption neu zu bearbeiten), während Allan Wexlers "Crate House" (1991) wirkungsvoll die historische Innenarchitektur der Brunnenhalle konterkariert. Denn als ein Weißer Würfel, der mit einer kompletten Wohnungseinrichtung versehen ist, thematisiert seine Arbeit nicht nur die Historizität verschiedener, speziell der Präsentation von Kunst gewidmeten Räumlichkeiten, sondern stellt zugleich die Idee des Weißen Würfels als einem das Leben ausschließenden Raum auf den Kopf und repräsentiert schließlich als ein High-Tech Do-it-yourself-Stück den nur denkbaren Gegensatz zu der (rekonstruierten) Jugendstil-Innenarchitektur als einem Produkt elaborierter handwerklicher Techniken.

Nicht unerwähnt bleiben kann in dieser Zusammenhang Sigrid Sigurdssons work in progress "Vor der Stille - ein kollektives Gedächtnis", ein Raum mit mittlerweile weit über dreihundert von der Künstlerin gestalteten Büchern, Buchobjekten und Schaukästen, die zahllose Dokumente aller Art zur jüngeren Geschichte Deutschlands und seiner Bewohner enthalten. Denn in dieser Arbeit kristallisieren sich einige wesentliche Aspekte der aktuellen Hagerer Museumsidee.

So kann man in Sigurdssons "Vor der Stille" nicht nur die Konstruktion eines Äquivalents zu einem lebenden Gedächtnis und seiner Funktionsweise erkennen. Vielmehr ist diese Arbeit als ein solches Äquivalent die Reflexion und künstlerische Reaktion auf die Entstehung von lieux de mémoire, also von Gedächtnisorten, die an die Stelle von lebenden, von lebendigen Gedächtnisses treten: ein großer Versuch, einen lieu de mémoire zum Kristallisationspunkt eines milieu de mémoire im Sinne von Pierre Nora, von dem diese Unterscheidung stammt, zu entwickeln. "Vor der Stille" bezieht das

Potential zu einer solchen Entwicklung aus einer inneren Dynamik, durch die sich dieser Gedächtnis-Raum grundlegend von Archiven und anderen typischen Gedächtnisorten unterscheidet. Diese Dynamik verdankt sich verschiedenen Faktoren, von denen hier die drei wichtigsten angedeutet werden sollen.

Zu allererst ist festzuhalten, daß "Vor der Stille" ein konstruierter lieu de mémoire, ein künstlich geschaffener Gedächtnisort ist und als solcher erkennbar bleibt; "Vor der Stille" ist kein Überrest einer zerstörten Tradition, kein Denkmal für ein Ereignis oder eine Person, kein wie immer geartetes Monument, das "einer geregelten Erinnerung (dienen soll), insofern (es) eine ganz bestimmte Sichtweise der Vergangenheit zu fixieren trachtet", sondern eine Konstruktion, in der Überreste des Historisierungsprozesses, das, was sie - aus welchen Gründen auch immer - ausgeschieden hat, nicht berücksichtigte oder nicht wahrnehmen konnte, sozusagen der Abfall der Geschichte gesammelt und geordnet wird.

Geordnet jedoch nicht, und dies ist der zweite wichtige Faktor, nach in der Historiographie üblichen Taxonomien oder Kriterien, sondern nach Gesichtspunkten und mit Mitteln, die aus dem Material selbst entwickelt sind; so daß - ganz im Unterschied zu normaler Archivierung und wissenschaftlicher 'Aufarbeitung' - an den gesammelten Materialien nicht das Gleiche und Vergleichbare hervortritt, sondern sein jeweiliger Eigenwert und seine jeweilige Eigenart, also das je Besondere, das eben nicht Vergleichbare; mit dem Ergebnis, daß aus den Überresten ein Überschuß an Bedeutung entsteht, der - durch die Historiographie nicht gedeckt oder gezügelt - direkt den Benutzer von "Vor der Stille" erreicht und dessen eigene Erinnerungsfähigkeit aktiviert. Für diesen Prozeß entscheidend ist aber, und dies ist der dritte wichtige Faktor, daß das in "Vor der Stille" gesammelte Material erkennbar von der Künstlerin zu einem hochverdichteten Konglomerat verarbeitet wurde, mit dem sie darauf abzielt, die 'plastische Kraft' seiner Benutzer faktisch zu übersteigen, um in dieser Erfahrung anschaulich werden zu lassen, daß, wie Nietzsche in seiner Geburt der Tragödie schrieb, "das Vergangene vergessen werden muß, wenn es nicht zum Totengräber des Gegenwärtigen werden soll". Dieses Ziel erreicht die Arbeit als materielle Ineinssetzung von offiziellen Dokumenten und von anonymen wie persönlichen Geschichten, von Resten und Fetzen aus 'großen Erzählungen', von wissenschaftlichen, künstlerischen und privaten Reflexionen auf dieses und weiteres Material, schließlich als sich entwickelnde und sich selbst reflektierende Konstruktion, als eine konkrete 'Geschichtsplastik' also, die betreten und benutzt werden kann, und in dem Maße, wie sie in Anspruch genommen wird, erfahren läßt, daß es in der Tat unmöglich ist, uns selbst und unsere Situation historisch zu erklären. Doch löst diese Erfahrung nicht, wie man vielleicht annehmen möchte, Resignation oder ein Sich-Aufgeben angesichts der Übermacht und Undurchdringbarkeit des zusammengetragenen Materials aus. Vielmehr befreit "Vor der Stille" ganz im Gegenteil ihren Benutzer vom Anspruch, nur als bedeutendes Subjekt am historischen Prozeß teilhaben zu können, und setzt persönliche, ja private Erfahrungen und Erinnerungen gegen die offizielle(n) Geschichte(n) frei. Denn in "Vor der Stille" kann, mit Bloch gesprochen, "das Subjekt der Geschichte (...), sich als Hersteller der Geschichte (erfassen)", und daher das Schicksal der Geschichte' nicht nur in sich aufgehoben sehen, sondern in der Tat aufheben.

Es mag aufgefallen sein, daß fast alle künstlerischen Arbeiten, die ich erwähnt habe, allenfalls aus praktischen Gründen auf das (Kunst)Museum angewiesen sind, nicht jedoch in konzeptioneller Hinsicht. Darüber hinaus haben sie, das ist womöglich am besten an Sigrid Sigurdssons "Vor der Stille" am besten zu erkennen, ein nicht-lineares Zeitkonzept gemeinsam, und lassen sie sich auch kaum in eine typische, kunsthistorische Chronologie einordnen, weil sie entweder weiterentwickelt werden oder bewußt wiederholt hergestellt wurden. Nicht zuletzt deshalb können die Arbeiten Wirkung haben auf das Museum als einer Institution, die ihre Macht vor allem auf dem chronologischen Entwicklungsprinzip begründet. Denn diesem Prinzip läßt sich nicht nur die Vergangenheit, sondern auch die Zukunft unterwerfen, und erscheint das, was gerade erst entsteht, schon als Geschichte und damit auch als unter historischen Gesichtspunkten beurteilbar. Nun ist dieses linear-eindimensionale Konzept der Geschichte nicht nur aus methodischer Sicht in vielfältiger Hinsicht kritisiert und modifiziert worden - wobei man ja eigentlich nur auf das Wort

'Geschichte' hören muß, um zu erfahren, daß es dabei nicht allein um ein chronologisches sich-Entwickeln gehen kann -, vielmehr wurde dieses Konzept auch praktisch zu unterlaufen und zur gewinnträchtigen Plazierung von zeitgenössischer, insbesondere aber sogenannter Junger Kunst zu nutzen versucht, indem viel kunsthistorischer Sachverstand und Scharfsinn eingekauft wurde, um die Entwicklungschronologie auszudifferenzieren und mit Rücksicht auf die jeweils neuen Produkte auszubauen. Das Ergebnis dieser Arbeit an der Fiktion eines immerwährenden Fortschritts ist allerdings kaum mehr zu übersehen: Die Museen, vor allem die für Moderne Kunst, sind eben nicht mehr die Orte eines kollektiven Gedächtnisses, sondern sind zu Museen mehr oder weniger gelungener Investments geworden, entweder hochgradig angeglichenen oder, wo das Geld fehlte, beliebig erscheinenden Inhalts.

Diesem Umgang mit künstlerischer Arbeit versuchen die genannten Projekte sich so weit wie möglich zu entziehen, und dies gilt auch für die Sammlung "Moderne Kunst aus dem Museum Folkwang", auf die ich zum Abschluß zu sprechen kommen will.

Die Sammlung besteht aus 26 Öl-Gemälden auf Holz in verschiedenen Formaten, die Innenansichten und Hauptwerke der Sammlung des Museum Folkwang Hagen zeigen. Ich habe diese Sammlung, die sich seit 1994 als Dauerleihgabe der Dr. Carl Dörken-Stiftung in unserem Haus befindet, vom Salon de Fleurus, einer non-profit Galerie in New York mit folgender Erklärung erhalten: "Die Gemälde wurden Ende der achtziger Jahre vom Salon de Fleurus im New Yorker Antiquitätengeschäft Debris, ursprünglich an der Ecke West Broadway und Grand Street gelegen, mittlerweile jedoch aufgegeben, entdeckt und 1992 gekauft. Nach Auskunft des Besitzers von Debris erhielt er die Gemälde von seinem Vater, der sie seinerseits Mitte der fünfziger Jahre aus Resten des Nachlasses von Ernst Fuhrmann übernommen haben will. Wiewohl gesicherte Daten nicht vorliegen - die Gemälde sind weder signiert noch datiert - spricht vieles dafür, daß die Bilder in der Tat aus dem Besitz von Ernst Fuhrmann, (dem, das letzten Direktor des Museum Folkwang Hagen, Leiter des Folkwang-Auriga-Verlages und Nachlaßverwalter Karl Ernst Osthaus) stammen, der, von den Nationalsozialisten verfolgt, 1938 nach New York emigrierte und 1956 dort starb. Vermutlich hat er sich in dieser Zeit die Gemälde in Erinnerung an seine Tätigkeit in Hagen nach Fotovorlagen, die er besaß, von einem anonymen Maler herstellen lassen. Hierfür spricht, daß alle Gemälde in einem gelblichen Farbton gehalten sind. Denn Farb reproduktionen der wiedergegebenen Motive existieren nicht bzw. standen zu dieser Zeit noch nicht zur Verfügung".

Man wird zugeben müssen, daß dies nicht nur eine wahrscheinliche Geschichte ist, eine Geschichte, die Provenienz der Bilder plausibel erklärt, sondern auch eine recht schöne Geschichte, die auf überzeugende Weise ergänzt und zum Abschluß bringt, was ich eingangs im Märchen "Der junge Mann und die kleine schmutzige Stadt" erzählt habe. Und alle darin berichteten Fakten sind wahr - bis auf den Umstand, daß die Künstler, die den Salon de Fleurus betreiben, vor einigen Jahren von mir den Auftrag annahmen, diese Bilder für unser Haus zu malen.

Allerdings kam dieser Auftrag nicht von Ungefähr zustande, sondern als Konsequenz eines künstlerischen Konzepts, das darin besteht, kunsthistorisch bedeutsame Ereignisse und Orte, zum Beispiel die Armory-Show oder den Salon de Fleurus der Geschwister Stein in Paris durch und als Malerei zu reflektieren. Dabei bleiben die Künstler anonym, denn ihrem Selbstverständnis nach sind sie eine Art Kopisten im mittelalterlichen Sinne, Künstler, die tradieren und im Tradieren dem Tradierten Bedeutung verleihen. Allerdings tradieren diese Künstler, und das macht sie zu unserem Zeitgenossen, nicht nach den Vorgaben einer Autorität, sondern mit einem kritischem Blick auf die Kunstgeschichte, ihre Autoritäten und Institutionen, die handelnden Personen ebenso eingeschlossen wie den Kunsthandel - und mit einem eigenen Duktus: So führen sie das Werk einzelner Künstler, die längst verstorben sind, in unserer Gegenwart fort, versetzen das anderer, die heute noch leben, in eine längst vergangene Zeit, rekonstruieren Orte und Ereignisse unter Einschluß ihrer Wirkungsgeschichte oder bringen als Malerei oder Text historische Figuren und Erscheinungen zusammen, die unter chronologischen Gesichtspunkten kaum aufeinander bezogen werden könnten. Kurz, die Arbeit dieser Künstler, zielt erklärtermaßen darauf ab, durch ihre Arbeit dem chronologischen Denken ein Ende zu setzen.

Ich vermute, daß ich an dieser Stelle nicht mehr erklären brauche, daß, nachdem diese Künstler von Karl Ernst Osthaus und den Wirkungen seines Engagements erfahren hatten, sich nahezu spontan entschlossen, uns durch ihre Mittel zu helfen, das Trauma zur Anschauung zu bringen, das der Verlust des Museum Folkwang in der Stadt Hagen hinterlassen hat. Denn Traumata sind, das vermute ich zumindest, ziemlich resistent gegenüber historischen Entwicklungen. Einmal gegeben, sind sie einfach da und können nicht vergessen, sondern nur aufgelöst werden, indem man sich ihrer besinnt, sie anerkennt und ins Leben zu integrieren versucht.

Daß wir die Sammlung "Moderne Kunst im Museum Folkwang" mit Hilfe der Dr. Carl Dörken-Stiftung Herdecke in unsere Ständige Sammlung aufgenommen haben, ist allerdings nicht bloß als eine Art Therapie für die Hagener Seele zu verstehen. Denn deren Verlangen wird mit diesen Bildern zwar ernst genommen, doch in weder einem revisionistischen noch nostalgischen Sinne bedient, sondern in eine Reflexion auf das Potential gewendet, das der Osthaus'sche Versuch, durch Kunst das unser Leben zu verändern, bis heute repräsentiert. Wenn uns von dieser Idee aber nicht viel mehr geblieben ist als die Einsicht, daß uns die - natürlich auch von Osthaus vertretene - Fortschritts- und Wachstumsideologie selbst daran hindert, Kunst in unser Leben zu integrieren, so ist es wohl legitim, eben diese Ideologie und ihr Fundament, das Denken in chronologischen Abläufen, durch ihre Historisierung zu dekonstruieren. Die uns mit der Sammlung "Moderne Kunst aus dem Museum Folkwang" vom Salon de Fleurus zur Verfügung gestellte Methode, einen solchen Prozeß zu initiieren, ist aber die der Rekontextualisierung historischer Texte, des Austauschs von Text und Kontext oder - wie in unserem Falle - die Ineinsetzung von Text und Kontext in Malerei. In Bildern, die dadurch, daß in ihnen der Kontext reflektiert wird, innerhalb dessen sie präsentiert werden, diesen Kontext in dem Maße zu einem Text werden lassen, wie dieser Text als Kontext erkannt und damit eine Art Möbius-Band entfaltet wird, in dem die Chronologie kurzgeschlossen ist, und auf dem Vergangenheit und Zukunft, Erinnerung und Verfall, das Alte und das Neue sozusagen spazieren gehen, den aber den Raum, innerhalb dessen es sich entfaltet, mit sich identisch werden und als ein autopoietisches System erfahren läßt.

Natürlich sind alle Museen historische Gebilde mit einer in der Regel höchst komplexen Struktur, doch wird diese Struktur - man könnte auch sagen: ihr Gedächtnis - in den meisten Fällen nicht thematisiert, weil dies die Funktionalisierung ihrer Bestände zumindest sehr erschweren würde. Anders gesagt, wo immer möglich wird - gerade auch in Kunstmuseen - die Kontingenz und die Heterogenität der Sammlungsbestände unterdrückt und der Versuch gemacht, das Material im Sinne wissenschaftlich legitimer Taxonomien zu präsentieren. Denn nur auf diesem Wege scheint es normalerweise möglich, den Wert des Materials und seine Bedeutung zu behaupten: indem es aller Zufälligkeiten und persönlichen Bezüge entkleidet als Beleg für wie immer legitimierte, mehr oder weniger abstrakte Kanons eingesetzt wird, und im besten Fall als Anker für bestimmte Abschnitte der "großen Erzählung" vorgezeigt werden kann. Hier hat der Anstaltscharakter vieler Museen ihren Ursprung und nimmt die Entwicklung des Weißen Würfels zu einer Weißen Kunst-Klinik ihren Anfang, in die geeignete Objekte erst nach rituellen Diagnosen und Reinigungsprozessen aufgenommen, und dann in die entsprechenden Stationen geschoben werden, wo sie zusammen mit anderen Objekten eine geschlossene Oberfläche ausbilden, die dem Besucher ein Vollbild der Kunstgeschichte suggeriert, wo tatsächlich doch nur Symptome zu sehen sind. So haben wir es bei den meisten Museen in der Tat mit Repräsentationsmaschinen zu tun, die mit dem in ihnen gespeicherten Material auf Etwas außerhalb ihrer selbst verweisen; also wie zentralperspektivisch konstruierte Bilder funktionieren, die einen Blick in einen linear organisierten, fiktiven Geschichtsraum bieten und, insoweit sie als perspektivische Konstruktionen einen idealen Betrachterstandpunkt definieren, den Betrachter als historisches Subjekt entmündigen. Die nun anstehende, digitale Entlebung der Objekte dürfte diese aufwendigen Konstruktionen allerdings in absehbarer Zeit überflüssig machen. Denn sie wird die Wahrnehmung von Objekten an einen technischen Prozeß binden, der jedem einzelnen von ihnen schon eingeschrieben ist und nicht mehr von ihm getrennt werden kann.

Wenn die Museen, so wie sie heute in den meisten Fällen angelegt sind, daher alsbald nur noch als providers of content, wie es in der elektronischen Wirtschaft schon heißt, also als Magazine für ein Cyberspace-Museum fungieren, so bleibt es durchaus möglich, Museen anders zu konzipieren: Als Räume, die die Fiktionen, derer wir zur Orientierung in der Welt bedürfen, als Fiktionen präsentieren, als individuelle Räume, die den Betrachter sich als historisches Subjekt begreifen und gegenüber der Geschichte emanzipieren lassen, als Systeme 2. Ordnung, in denen Betrachter zu Beobachtern werden und die Entstehung wie den Verfall von Systemen beobachten können, schließlich als Räume, deren innere Organisation dem entspricht, was sie organisieren und die damit nicht nur ein bloß wiedererkennendes oder sehendes Sehen, sondern eine strukturelles Sehen ermöglichen und einfordern.

(c) Michael Fehr 1996/2003