

MUSEUM IM KOPF

DIE AUTOR/INN/EN:

ÅGREN, PER-UNO: Museologe, Institutionen für museologi – Universität Umea

BOGREN-EKFELDT, BRITT: Kustodin im Nordiska Museet

CEDRENIUS, GUNILLA: ehem. Kustodin in Nordiska Museet, dzt. freie Mitarbeiterin in Museumsfragen, Redakteurin der Zeitschrift „Svenska Museer“

ENDRÖDI, JULIA: Ägyptologin, Universität/Gesamthochschule Essen und Museum Altenessen für Archäologie und Geschichte

FLIEDL, GOTTFRIED: Museologe, Klosterneuburg

FURINGSTEN, AGNE: Archäologe, Nordiska Museet Stockholm und SAMDOK-Projekt

PERSSON, EVA: Kunstwissenschaftlerin, Arbeits-Museum Norrköping

PIRCHER, WOLFGANG: Philosoph, Institut für Philosophie der Universität Wien

PURITZ, ULRICH: Künstler und Kunstpädagoge, Kunsthochschule Berlin

STURM, EVA: Kunstvermittlerin und Museologin, Wien

WENK, SILKE: Kunsthistorikerin, Hochschule der Künste, Berlin

WILHELM, KARIN: Kunsthistorikerin, Institut für Kunstgeschichte der Technischen Universität Graz

INHALT:

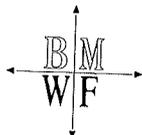
<i>Roswitha Muttenthaler, Herbert Posch, Eva Sturm</i> VORWORT	1
<i>Julia Endrédi</i> LESARTEN DES TEDDYBÄREN Über die Ordnung im Museum	2
<i>Ulrich Puritz</i> STEELOPOLIS Fragmente eines Workshops	8
<i>Gottfried Fliedl</i> SEHENSWÜRDIGKEIT	13
<i>Eva Sturm</i> BILD-TEXT-COLLAGES-MUSEALISIERUNG ..	18
<i>Wolfgang Pircher</i> KOPF-MUSEEN	21
<i>Karin Wilhelm</i> HALTET DIE MUSEN! Funktionen des Ver-Deckens und Ent-Deckens in der Kunst von Frauen	23
<i>Silke Wenk</i> WARUM IST DIE (KRIEGS-)KUNST WEIBLICH? – Frauenbilder in der Plastik auf öffentlichen Plätzen in Berlin	29
<i>Agne Furingsten, Britt Bogren-Ekfeldt, Gunilla Cedrenius</i> GEGENWARTSDOKUMENTATION IN KULTURGESCHICHTLICHEN MUSEEN	39
<i>Agne Furingsten</i> DIE ROLLE ALS „MUSEUM MIT LANDES- UMFASSENDE VERANTWORTUNG“ IM SCHWEDISCHEN MUSEUMSWESEN ...	43
<i>Eva Persson</i> DAS ARBEITSMUSEUM IN NORRKÖPING ..	46
<i>Per-Uno Ågren</i> MUSEOLOGIE IN UMEÅ, SCHWEDEN Konzept und Struktur eines Lehrganges	50

Abbildungen Umschlag: siehe S. 18 ff.

Linie des Blattes: Verständigung der Öffentlichkeit über die Arbeit des Instituts für Wissenschaft und Kunst sowie Veröffentlichungen von wissenschaftlichen Arbeiten, die damit im Zusammenhang stehen.

Eigentümer, Herausgeber und Verleger: Institut für Wissenschaft und Kunst. Für den Inhalt verantwortlich: Dr. Helga Kaschl. Alle 1090 Wien, Berggasse 17/1, Tel. 0 222/34 43 42. Satz: Büro Hannes Riedinger, 3423 St. Andrä-Wördern, Schloßgasse 7, Tel. 0 663/800 314. Druck: Glanz & Hofbauer Ges.m.b.H., 1200 Wien, Treustraße 5, Tel. 0 222/330 73 67.

MITTEILUNGEN DES INSTITUTS FÜR WISSENSCHAFT UND KUNST, 47. JG. 1992 / NR. 3, öS 50,-



VORWORT

Erato, Euterpe, Kalliope, Klio, Melpomene, Polyhymnia, Terpsichore, Urania und Thalia – die Namen der göttlichen *Musen*, Schützerinnen von Kunst und Wissenschaft, bezeichnen ihre Domänen: Liebesdichtung, tragische Chöre, epische Dichtung, Geschichtswissenschaft, Lyrik, Leierspiel, Tanz, Sternkunde und Lustspiel.

Das griechisch-lateinische Wort *Museum*, ursprünglich „*Heiligtum der Musen*“, scheint etwas von dem bewahren zu wollen, was einst in Bewegung war. Was von der Vielfalt, Lust und Dynamik, die der Name verspricht, ist noch vorhanden, permanent, ephemeral, in Ansätzen, nicht mehr?

Museum als Kulttempel, Hort des Sammelns, Ort der Feier des Vergangenen, Erlebnispark einer marktorientierten Kultur, Stätte für Erinnerungsarbeit, Verdrängungsorgan der Gesellschaft, Platz für Kreativität, öffentlicher Raum für Identitätspflege – Schatzhöhle oder Schutthalde. Der anhaltende Museums- und Ausstellungsboom und die daran anschließenden Diskussionen zeugen neben dem Bedeutungsanstieg auch von dem in Veränderung begriffenen Verständnis dieses Mediums. Die Institution *Museum*, ihre Sinnhaftigkeit und

ihr Aufgabenbereich sind ebenso in Frage gestellt, wie ihre Verortung in der Kulturlandschaft, ihre gesellschafts-politischen Implikationen, ihr Verhältnis zu Wissenschaft und Kunst wie ihre Rolle als Ort des kulturellen Erbes und als Trägerin des sozialen und kollektiven Gedächtnisses einer Gesellschaft.

Um dem Gedankenaustausch im Themenbereich *Museen* und *Ausstellungen* ein Forum zu geben, gründete Gottfried Fliedl 1983 am Institut für Wissenschaft und Kunst den Arbeitskreis „*Museum*“.

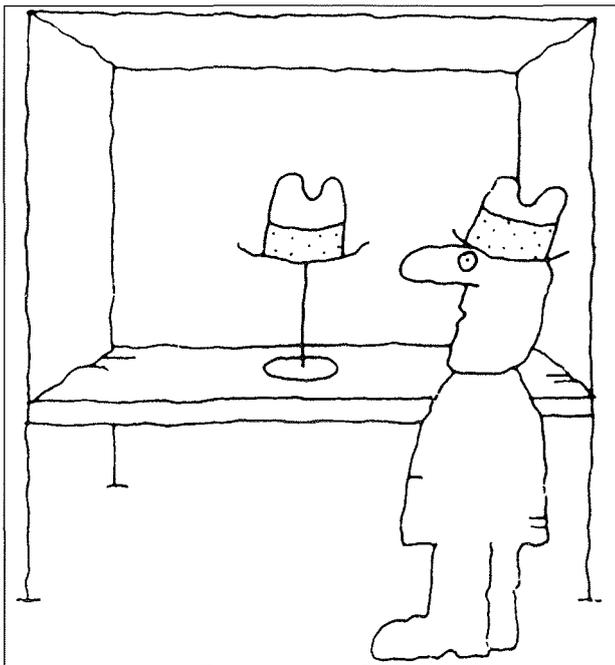
Seit 1990 wird diese Gesprächstradition von dem Arbeitskreis „*Museum im Kopf*“ fortgesetzt. Er versteht sich als Diskussionsforum, als Möglichkeit, sich der Thematik *Museum* und *Ausstellung* im weitesten Sinn und aus verschiedensten Perspektiven zu nähern. Vorrangig werden ReferentInnen aus dem *Museumsbereich* bzw. aus entsprechenden Fachwissenschaften eingeladen, um ihre Überlegungen zu präsentieren und zur Diskussion zu stellen.

Das vorliegende Heft bietet eine Auswahl aus dem bisherigen Programm. Die von den ReferentInnen dankenswerterweise zur Verfügung gestellten Beiträge zeugen von einer spannenden Vielfalt an Thesen, Ideen und Gesichtspunkten.

Dabei konnten aus allen Themenschwerpunktbereichen des Arbeitskreises (*Philosophie, Historie, Ästhetik, Aktuelles, Feministisches*) Beiträge gewonnen werden. Die Auswahl reicht von Einzel-Referaten zu bestimmten Themen über eine Buchpräsentation mit Kurzstatements bis zu den gesammelten Referaten einer Tagung.

Der Dank, den die Arbeitsgruppe „*Museum im Kopf*“ an dieser Stelle aussprechen will, gilt nicht nur den Referenten und Referentinnen, welche sich in großartiger Weise kooperativ gezeigt haben und allen, die sich mit der Arbeitsgruppe in den Veranstaltungen den Kopf zerbrechen, sondern auch dem Institut für Wissenschaft und Kunst für sein Entgegenkommen und dem Kulturamt der Stadt Wien in Person von Hubert Christian Ehalt für die immer wieder gewährten Unterstützungen, welche es möglich machten, auch Gäste aus weiterer Ferne nach Wien einzuladen.

Roswitha Muttenthaler, Herbert Posch, Eva Sturm



JULIA ENDRÖDI

LESARTEN DES TEDDYBÄREN – Über die Ordnung im Museum

Martin David Tchiba gewidmet

*„Was am Teddybären zählt, ist die Zauberkraft, mit der er Menschen umfängt, ist die magische Wirkung, die den Teddy für seine Betrachter lebendig macht und sie eine individuelle, liebevolle Bezeichnung zu ihm aufnehmen läßt. Die prosaische Ordnung des Sichtbaren, das ganze Wissen über den materiellen Gegenstand bleibt demgegenüber trivial, wenngleich interessant für die Subkultur der Sammler...“*¹ meint Bärenleser und Ausstellungsproduzent Rolf Kania in seinem Katalogsbeitrag zur Essener Ausstellung „Bärenlese – Zum Wesen des Teddys“, die nach dem Ruhrlandmuseum seit April 1992 für ein halbes Jahr im Wiener Naturhistorischen Museum zu sehen war. Die „Bärenlese“ war als ein Versuch zu betrachten, herauszufinden, *als was* der Teddybär im Museum ausgestellt und gelesen werden sollte, – wollen wir es nicht bei der „trivialen“, „prosaischen Ordnung des Sichtbaren“, nur beim „Wissen über den materiellen Gegenstand“ belassen.

Ich nehme diese Bärenausstellung zum willkommenen Anlaß, über die Ordnung im Museum nachzudenken. Ein konkretes Werk – hier eine Ausstellung – zum Ausgangspunkt von theoretischen Überlegungen zu wählen ist durchaus gerechtfertigt – werden ja die Kategorien in den Werken generiert und nicht umgekehrt.² Es gilt sie zu erkennen und zu nutzen. Die hier gewählte Form der Ausstellungsanalyse strebt eine neue Art von Kritik an, die sowohl für die Ausstellungspraxis, als auch für die theoretische Museologie in konstruktiven Einsichten resultieren soll. Ich möchte damit den Anspruch auf eine noch seltene Textgattung in der Museologie verbinden, über die Michel Foucault so schreibt: *„Ich stelle mir einfach gerne eine Kritik vor, die nicht urteilen versuchen würde, sondern ein Werk, ein Buch, einen Satz, eine Idee zum Leben erwecken würde; sie würde Feuer anzünden, das Gras wachsen sehen, dem Wind zuhören und den Meeresschaum im Flug erhaschen und zerstäuben. Sie würde nicht die Urteile, sondern die Lebenszeichen mehren; sie rief sie und weckte sie aus ihrem Schlaf. Erfände sie sie manchmal? Umso besser.“*³

Warum sich gerade die Bärenlese zu diesem Zweck besonders eignet, bedarf vielleicht einer Erklärung. Es handelt sich dabei nicht um (m)eine Vorliebe für Teddys – als Kind hatte ich einen Plüschhund, dessen Hermeneutik eine andere ist, auch wenn in der Funktion gewisse Ähnlichkeiten feststellbar wären. Die Hermeneutik des Teddybären führt zu mythischen Vorstellungen, in denen die Auseinandersetzung des Menschen mit einem mächtig-bedrohlichen Wesen Gestalt annahm und das Mächtig-Bedrohliche symbolisch in ökologischen und sozialen Kontexten zum Spender von Macht und

Kraft für den Menschen umgewandelt wurde. Haben Macht und Kraft des Menschen den Bären selbst besiegt – um die Jahrhundertwende war es soweit – so war die Zeit reif für die Geburt des Teddybären. Hatte(e) zwar die Vorstellung von Macht und Kraft auch an dem Teddy, doch nur noch in einer defensiven Projektion: der ökologische Kontext wurde getilgt, im sozialen Kontext spendet(e) die Macht des Teddys Schutz und seine Kraft Trost. Daß der Mensch diese Funktionen von Kind auf braucht, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß mit der Geburtsstunde des Teddys gleichzeitig die Aushöhlung seiner eigenen Hermeneutik einsetzte. Durch seinen modernen Einsatz in Werbung und Design wurden sogar seine sozial realen Kontexte von Schutz und Trost verflüssigt und verdünnt. So ist der Teddy ein Gegenstand, in dem, je nach konkretem Einsatz, Reales oder auch die „Agonie des Realen“ zum Ausdruck kommen kann. Teddys gibt es auf der breiten Skala vom lebendigen Objekt bis zum Simulakrum.⁴ So wurde der Teddy in besonderem Maße befähigt, Abwesendes heraufzubeschwören oder genausogut zu verdrängen, jeweils in passender, erträglicher Form. Er ist mit den Worten von Ulrich Borsdorf eine *„Plüschige Projektionsfläche für Wünsche und Sehnsüchte aller Art“*.⁵ Bedenkt man, daß alle museal ausgestellten Objekte durch den Akt der Ausstellung zum Artefakt der Erinnerung, Verarbeitung und Verdrängung werden, so ist zu erwarten, daß durch die Ausstellung des Teddybären eine besonders dichte Atmosphäre von Projektionen und Synthesen „aller Art“ geschaffen werden kann. So war es auch in der Bärenlese. Die durch das Ausgestelltsein gesteigerte Wirkung der Objekte entfaltete sich in zwei „ Fassungen“: den völlig unterschiedlichen Bedingungen in Essen und in Wien angepaßt.

Und schon stoßen wir an ein logisch-sprachliches Hindernis, dessen Überwindung erst den Weg für die Analyse freimacht. Angepaßt wurde die Bärenlese zwar den jeweiligen räumlichen Rahmen, doch weder in den nicht übermäßig großen, durch die schwarze Verkleidung (bären)höhlenartig wirkenden Räumlichkeiten des Essener sozialhistorischen Museums, noch in den majestätischen Dimensionen des Wiener Naturhistorischen Museums ließen sich „Naturbär“ und „Kulturbär“ voneinander trennen. So wirkte die Anpassung durch ihre Kehrseite, als die Sprengung der jeweils spezifischen inhaltlichen Rahmen. Trotz ausgeglichener – in Wien sogar großzügiger – Raumgestaltung herrschte eine unruhige, ja bedrückende Atmosphäre in den Ausstellungen. Diese Diskonformität zu herkömmlichen fachspezifischen Museumsgattungen nahm in Wien durch eine Installation provokative Gestalt an. Die

Installation wurde auf dem zur Ausstellung führenden breiten Treppenweg aufgestellt, – die übrigens mit Wiener Teddys gesäumt war, schön säuberlich, nach dem Stadtbezirk geordnet. Es handelt sich um einen Zerrspiegel, vor dem ein Menschen- und ein Bärenskelett, sowie ein Teddy ausgestellt waren und in dem sich der Besucher samt der Rückseite der ausgestellten Objekte verzerrt betrachten konnte.

Die Wiener Fassung ist aber erst das letzte Stadium der Ausstellungsidee Bärenlese. Sie baute auf Erfahrungen in der Essener Ausstellung, die sich wiederum schwer durch die noch früher entstandenen Beiträge des Ausstellungskatalogs greifen lassen. Wenden wir uns nun diesen Variationen auf ein Thema zu, und suchen wir nach Meilen- oder Stolpersteinen auf dem Weg von der Idee zu den Ausstellungen.

Mit einer groß angesetzten Sammelaktion für die Ausstellung fingen die Mitarbeiter des Ruhrlandmuseums an, ihre Idee in die Tat umzusetzen. Gemeldet wurde alles, was mit dem Teddy zu tun hat: neben den plüschigen (oder stark abgewetzten) Objekten als auch Fotos, Geschichten, Bekenntnisse, Zitate, Kunstwerke, alte Amulette und neue Glücksbringer, Zeugnisse über das Leben des Bären und über die Herstellung des Teddys, Gummibärchen, Werbespots, Bärenmotive im Design usw. Früh muß die Vermutung aufgekommen sein, daß sich das Material einer dokumentierenden musealen Systematik widersetzen wird. Doch scheinen sich die Aussteller anfangs kräftig dagegen gewährt zu haben, wie ihre Katalogbeiträge, die ersten veröffentlichten Dokumente ihrer Auseinandersetzung mit dem Material, belegen. Bis auf einige Ausnahmen überwiegt im Katalog der disziplinierte, systematische Zugang zum Thema. Bei näherer Betrachtung ist aber zu erkennen, daß man mit der Themensetzung, Rechtfertigung und Zielsetzung rang. So lesen wir im Katalog, daß der Teddy, serienell gefertigt durch Gebrauchsspuren individuell beseelt „in einen primitiven Kunstgegenstand“ in „eine archaische Statuette“ verwandelt wird, „die es verdient, im Museum präsentiert zu werden“.⁶ Neben dieser etwas unbeholfenen, kunsttheoretisch anmutenden und sicher nicht reflektierten Rechtfertigung gibt es auch einen sozial- und kulturhistorischen Ansatz im Katalog, nach dem der Teddy „als Vermittler zwischen dem Einzelnen und der Sozietät“⁷ ausgestellt werden soll. An anderer Stelle⁸ wird eine kultur- oder zeichentheoretische Annäherung erkennbar, die den Teddy als Simulakrum bezeichnet. Doch sind „primitiver Kunstgegenstand“, „Vermittler“, „Simulakrum“ nur Teilaspekte des Materials, selbst nur Projektionen auf der plüschigen Fläche, die letztlich zum eigentlichen Gegenstand der Ausstellung geworden ist. Diese nachträgliche Erkenntnis war in der frühen Phase der Arbeit scheinbar noch nicht zu formulieren. Eine Struktur bekam die plüschige Fläche erst in der Essener Ausstellung, in Wien gewann die weiterverfeinerte Struktur schließlich Oberhand zur Systematik. Die Sammler und Forscher dokumentierten mit ihren Katalogbeiträgen ihren durchaus legitimen primä-

ren Zugang zum Material. Allein der für die Gestaltung zuständige Volker Geissler nahm mit seinem poetischen Text die Stimmung und die Synthese in der Ausstellung vorweg. Sein Text formuliert keine sachlichen Zielsetzungen, vielmehr bietet er ein sprachliches Pendant zur Ausstellung.

Auch an diesem Beispiel zeigt sich, daß Katalog und Ausstellung zwei grundverschiedene Medien sind. So wäre es also ungerecht, sie aneinander zu messen. Ihr Verhältnis zueinander verrät aber viel über die Vorgehensweise der Aussteller. Alle drei der wichtigsten Textgattungen der Ausstellungskataloge kommen im Katalog Bärenlese vor: thematischer Beitrag, also informativer Text, Schilderung von Objektschicksalen, also dokumentierender Text und literarischer, also ästhetisch gestalteter Text. Diese Texte stehen im Vorfeld der Ausstellung und haben auch die Aufgabe, Wahrnehmungsvarianten für und Kommunikationsmöglichkeiten mit der später entstandenen Ausstellung anzubieten. Sie bereichern den Ausstellungsbesuch aber nur, solange sie nicht drohen, die Ausstellung zu vereinnahmen. Der letzte Fall tritt ein, wenn die Ausstellung sozusagen nicht über den Katalog hinausreicht, wenn also in der Ausstellung keine neue Synthese entsteht. Die völlige oder weitgehende Übereinstimmung zwischen Katalog und Ausstellung zeugt von Ausgrenzung und Unterdrückung von Überschüssigem. Der Katalog soll weniger die Ausstellungskonzeption, als mögliche inhaltliche oder ästhetische Zugangsformen vermitteln. Systematik ist lediglich eine dieser Formen.

Die Systematik einer siebenfachen Thementumsetzung, die sieben Projektionen auf die plüschige Fläche gleichkommt, wurde als Skelett mit folgenden Überschriften für die Ausstellung übernommen: Idylle, Teddy als Ware, Mythos, Alter Ego, Teddy des Kindes, Bärenfälle, Sammlers Glück. Mit diesem Raster wurde auch die Bemühung transportiert, die Hermeneutik des Teddybären, eine Dokumentation auszustellen. Besonders in der Essener Fassung und darin besonders im Bereich Mythos war das zu spüren. Doch die Thematisierung scheint der anfangs vom Ausstellungsmacher beschworenen „Zauberkräft“ nicht genüge getan zu haben. Diese ließ sich in keiner Projektion binden, im Gegenteil, sie wurde in der Ausstellung aktiviert und schwebte unkontrollierbar im Raum. Diese sieben (7!) vorge schlagenen Lesearten wollten erklären, konnten aber nicht entzaubern. Die Teddybärenhermeneutik erhielt einen ätiologischen Zug, die Ausstellung mythische Dimensionen.

Daß mit der Themensetzung zugleich Rahmenbedingungen für eine Ausstellung geschaffen werden, ist nichts Neues. Daß diese Rahmenbedingungen regulierend und ordnungsschaffend wirken, ist ebenfalls bekannt und auch notwendig. Auch daß durch die Themensetzung Überschüssiges ausgegrenzt und unterdrückt wird, wurde schon längst erkannt – und als unumgänglich hingenommen. Das aber ist nicht notwendig. Wird die Ausstellung als ästhetisch gestaltetes Medium wahrgenommen, können die

thematischen Rahmenbedingungen und die Ästhetik der Gestaltung eine neue Synthese eingehen, die nicht mehr ausgrenzend und unterdrückend ist. Im Gegenteil, sie fördert die Entstehung von Neuordnungen über die Themengrenzen hinaus, die unkontrollierbaren Verflechtungen in der Rezeption des Ausgestellten. Während in der Essener Fassung der Bärenlese noch die Spuren eines Dilemmas zwischen braver Dokumentation und ästhetischer Inszenierung erkennbar gewesen waren, nahm die Wiener Inszenierung das Dokumentarische weitgehend in sich auf. Durch eine organische Mischästhetik des Musealen und des Theatralischen hatte der Besucher am Geschehen einer „künstlerischen Realitäts-sphäre“ teil. Dementsprechend mehrten sich die Freiräume für „Neulnszenierungen des Gedächtnisses“, ob individuell oder kollektiv.⁹ Dies fiel aber scheinbar nicht überall gleich leicht. Während z. B. der museal relativ unvorbelastete Bereich „Teddy des Kindes“ frei, ja fast poetisch Gestalt annahm, drohte der Mythosbereich stellenweise schwer und düster in das Dokumentarisch-Museale zurückzufallen.¹⁰ Als würden die stark museal vorgeprägten Wahrnehmungsgewohnheiten an den Objekten haften.

Welche Ordnungen gibt es im Museum? – drängt sich die Frage nach solchen Erfahrungen auf. Fest steht, daß sichtbare Ordnung und Übersichtlichkeit einer Ausstellung nicht für klare Inhalte bürgen, nicht mit einer stringenten Stellungnahme der Aussteller zu verwechseln sind und auch nicht einladen, die eigenen Gedanken zu ordnen. Ein erschütterndes Beispiel dafür lieferte Ilya Kabakov mit seiner Ausstellung „Das Leben der Fliegen“, die in diesem Jahr u. a. im Kölner Kunstverein zu erleben war. Die penible, sich selbst als unumstößlich verherrlichende Ordnung einer Pseudo-Fliegenhermeneutik mit Schautafeln, Statistiken, Modellen, Seite für Seite eingerahmten, wissenschaftlichen Erörterungen breitete sich in tristen, mit Müll besäten, durch kahle Glühbirnen sehr dürrig beleuchteten Sälen aus. Man wanderte von der einen Pseudo-Mitteilung zur anderen, wollte in einer Nische die lyrische, hommäge-artige Hinwendung Kabakovs an die Fliegen (Konzert an die Fliegen) aufnehmen, vergeblich, bis einem vor Anstrengung der Augen die Tränen flossen und das Funktionieren von totaler Vernebelung und Unübersichtlichkeit durch Ordnung „einleuchtete“.

Nein, diese Ordnung kann sich kein Ausstellungsmacher auf dem Felde der Kulturgeschichte wünschen. Doch die am meisten praktizierten Formen des Ordne ns im Museum werden dem Medium oft nicht gerecht. Drei Gattungen der Ordnung begehen wir heutzutage in kulturhistorischen Ausstellungen, wenn auch selten in reiner Form – nennen wir sie, je nach dem leitenden Ordnungsprinzip „museale Ordnung“, „informativ e Ordnung“ und „ästhetisch strukturierte Ordnung“.

Die museale Ordnung steht dem traditionellen Ordnungsgefüge des Museums am nächsten und wird durch die Strategie des Forschens und Sam-

melns geprägt. Indem die wissenschaftlichen Wahrnehmungsangebote auf die Ausstellung übergreifen, wird diese im besten Fall zur Studiausstellung, wobei der Unterschied zu einem aufwendig gestalteten Magazin nicht mehr relevant ist. Diese weder informativ, noch ästhetisch aufnehmbare Form des Ordne ns ist heute immer weniger salonfähig, lauert aber wach hinter der als didaktisch „fortschrittlich“ empfundenen „informativen Ordnung“.¹¹ Durch „zielgruppengerechte“ Aufarbeitung des wissenschaftlich erforschten Materials soll letztere der ebenfalls traditionellen Aufgabe des Bildens im Museum dienen. Klare Themensetzungen auf informative Einheiten aufgeteilt und den Wahrnehmungsgewohnheiten der Besucher entsprechende „didaktische Maßnahmen“ sollen diesen Auftrag erfüllen. Zielgruppengerecht und informativ ist aber noch lange nicht museums-spezifisch, zumal das eine auf die Orientierungsstrategien der Konsumgesellschaft zurückgreift und das andere zur Reduktion des Referenzreichtums der Objekte führt. So wundert es nicht, wenn das Museum vom Alltag eingeholt wird, in dem „alles kommuniziert, nichts berührt sich.“¹² Die Transponierung von wissenschaftlichen Forschungsergebnissen in Informationen erfolgt im Kontext der vorherrschenden öffentlichen Kommunikationsformen, die nach Baudrillard erst über die Vernichtung der Inhalte optimal funktionieren.¹³ Baudrillard diagnostiziert den Übergang zum Operationellen in der Kommunikation: „Es handelt sich bei der Kommunikation nicht um einen einfachen Austausch und bei der Information nicht um ein einfaches Wissen, sondern um eine Produktion von Austausch oder Wissen. Desgleichen handelt es sich bei der Werbung, Propaganda usw. nicht um Glauben, sondern um Glaubensmachen. Beteiligung, Anregung und ähnliche Dinge (die eng mit der Kommunikation zusammenhängen) zielen auf ein Handelnlassen ab. Die Beteiligung als kollektiver Prozeß ist nicht eine reine und einfache Aktion, sondern eine mehr oder weniger durch ein ferngesteuertes Dispositiv vermittelte Aktion (wenn sie auch als Ausdruck kollektiver Spontaneität, als Form organischer Geselligkeit gegeben ist, wird sie immer doch durch ein ‚Lassen‘, durch eine Art Mechanismus oder Maschinerie ausgelöst.“¹⁴ Auch das Instrumentarium der Museumsdidaktik steuert die Beteiligung, setzt Vermittlung an die Stelle von Mitteilung und produziert durch Sehen- und Wissenlassen engmaschige Netze, „bei denen Kontrolle und Feedback stets impliziert sind“.¹⁵ Was vermittelt wird, ist eine gebildete Art des Nichtwissens. Wissensinhalte¹⁶ dagegen sind nur in komplexeren Strukturen kommunizierbar. Ob solche im Museum wachsen können?

Als ein Rettungsanker erscheint die Hoffnung in die „Subversion der Dinge und Sinne“, von denen erwartet wird, daß sie permanent gegen den „Herrschaftsanspruch des Verstandes über Sinnlichkeit, Wahrnehmung und Natur“¹⁷ revoltieren. Dabei handelt es sich eigentlich um die organische Beschaffenheit der Dinge und um die komplexen Strukturen ästhetischer Wahrnehmung und „retrospektiver Be-

sonnenheit“ (A. Warburg)¹⁸, die nur aus einer Frontstellung heraus als subversiv erscheinen. Wir suchen nach einer Ordnung, in der sie sich produktiv entfalten können, – und möchten diese als „ästhetisch strukturierte Ordnung“ beschwören. Gemeint ist eine Konfiguration als ästhetische Rahmenbedingung, die den thematischen Rahmen in sich aufnimmt, dazu Stellung bezieht und zugleich Freiräume für Neuordnungen über die Themengrenzen hinaus bietet. Dadurch wird die wissenschaftliche Systematik als Erkenntnisweg nicht getilgt, sondern lediglich mit anderen, sie auch prägenden Produktions- und Wahrnehmungsformen in der Geschichtskultur in Relation gesetzt. Ihr wird lediglich das Operationell-Didaktische entzogen, zugunsten einer Einladung an den Besucher, sich durch Erinnerung und Auseinandersetzung der Stellungnahme der Ausstellungsmacher anzuschließen oder eine andere Stellung zu beziehen. Das Museum kann so zum Ort einer neuen Synthese zwischen Systematik, Ästhetik und „retrospektiver Besonnenheit“ werden. Damit wäre die Vermittlungsebene verlassen und eine Erkenntnisebene betreten. Wichtigster Moment in diesem Wechsel ist die Gestaltung der Ausstellung als eine „künstliche Realitätssphäre“, in der Überraschendes, Unerwartetes, Unkontrolliertes entstehen kann, in der Inhalte, Gefühlsmomente, Wünsche, Erinnerungen je nach mitgebrachten Potentialen der Beteiligten auch unkontrollierte Bindungen eingehen können, in der die produktive Einbildungskraft angeregt wird und tätig werden kann, neue Synthesen zu schaffen. Als ein Medium der Erkenntnis kann so das Museum als Raum für Neu-Inszenierung „*der Ordnung des kollektiven Gedächtnisses*“¹⁹ und zugleich für die „*Differenzierung der Subjekte*“²⁰ funktionieren als Raum für die *Freiheit der Aktion*.²¹

Daß dies möglich ist, hat die Bärenlese bewiesen. Daß dies einen schweren Gang der Ausstellungsmacher bedingt, ist der Entstehungsgeschichte der Ausstellung ebenfalls zu entnehmen. Der Weg führt von der systematisch gesetzten Rahmenbedingung der Themensetzung zur ästhetisch strukturierten Ordnung, die einen ständigen, auch unkontrollierten Rahmenwechsel zuläßt. Unterwegs muß man auf die „*operationelle Immanenz aller Details*“²² verzichten und – viel schwerer noch – auch die in vielen Jahren beinahe angewachsene Schutzhülle wissenschaftlicher Objektivität endgültig hinterlassen. Intuition und Spürsinn sind unentbehrlich. Gangbar ist der Weg nur in einer Allianz mit Künstlern, die sich wiederum nicht nur der ästhetischen Beschaffenheit der Dinge, sondern auch der Beschaffenheit deren Erforscher und Rezeptionsgeschichte zuwenden. Auf diesem Weg werden neue Erkenntnis- und Darstellungsformen ausprobiert und damit neue Berufsbilder geprägt. Deswegen soll neben der fertigen Ausstellung auch der Weg bis dorthin ins Blickfeld der analytischen Betrachtung rücken, auch wenn dabei kein Wegweiser für zukünftige Ausstellungsmacher entstehen kann. Die ästhetisch strukturierte Ordnung im Museum kann/wird im Spiegel der ope-

rationellen Ordnungen als Unordnung, „Zumutung“ dem Besucher gegenüber empfunden werden, obwohl uns allen durch die Operationalisierung viel mehr Unwürdiges zugemutet wird . . .

Die Anwesenheit sowohl der Aussteller wie auch der Originale erhält eine neue Qualität in der ästhetisch strukturierten musealen Ordnung. Auch dies läßt sich an den Bären lesen. Benutzen wir jeweils den operationalisierten musealen Alltag als Folie. Ausstellungsmacher handeln gewöhnlich in der Bindung zweifacher Operationalität: Einerseits sind sie selbst durch das Museum als Institution operationalisiert, durch die Rolle, die sie ausstellen läßt. Besonders bei Wissenschaftlern wird diese Rolle nicht verinnerlicht, viel eher als notwendiges Übel wahrgenommen. Andererseits sind sie diejenigen, die die Besucher operationalisieren, indem sie sie in der Ausstellung wissen, stehen, hinstellen, bewegen usw. lassen. In den meisten Ausstellungen wird der Akt des Ausstellens dissimuliert, seine Mittel auf eine unpersönliche Art verschleiert, indem sich die Aussteller in „didaktische Maßnahmen“ transponieren. Passivität haftet an beiden Polen. Die ästhetisch strukturierte Ordnung setzt dagegen an beiden Polen eine aktive Haltung voraus. Für die Aussteller bedeutet dies, daß sie als Subjekte erkennbar bleiben, als diejenigen, die sich selbst der Auseinandersetzung stellen, Standpunkte einnehmen, zum Austausch einladen, Beziehung mit dem Besucher anstreben und die Berührung nicht scheuen. Dies alles ohne „*selbstgerechtfertigte und selbstprophetische Positivität*“.²³

Die Bärenlese kommt ohne „didaktische Maßnahmen“ aus, dafür sind die Aussteller deutlich artikuliert präsent. Nicht nur durch die Machart der Ausstellung, sondern durch ihre gesammelten Zitate, die sie netzartig über die Ausstellung ausbreiteten. Die Zitate knüpfen nicht nur einfach am Thema Teddy an, sondern an Inhalten, die den Ausstellern dazu einfielen, sie sind Projektionen auf der plüschigen Fläche, in ihnen sind Wünsche, Sehnsüchte und Ansichten aller Art zu ertappen. Ist doch auch vom literarischen Vertreter des Teddybären, Winnie dem Bären, bekannt, daß er „*Große Dinge über Gar Nichts*“²⁴ zu denken fähig ist. Diese im Raum zerstreuten Zitate ergeben eine achte, sehr anregende Ebene der Annäherung. Nichts darüber verlaute im Katalog, lediglich am Türpfosten der Essener Ausstellung erschienen die Quellenangaben. Unter den längeren Texten fällt alleine der zum Thema Amulette und Glücksbringer – und wieder im Mythosbereich – aus dem Rahmen: er mutet fast lehrmeisterisch an. Von dieser Ausnahme abgesehen, haben die Aussteller durch das zweifache „Sich-Hineinstellen“ eine Kommunikation untereinander sichtbar gemacht und auch den Besucher dazu eingeladen. Die inhaltliche Tragweite der Installationen und Zitate läßt die kurze Bemerkung von Ulrich Borsdorf in einem Telefongespräch als einen Kommentar zum schweren, aber durchaus produktiven Gang der Aussteller auslegen: „*Wir sind dem Teddy erlegen.*“

Und wie verhielten sich die „Originale“ zur Aus-

stellung? Bei den bisherigen Überlegungen handelte es sich um die sichtbare Ordnung der Ausstellung, die eine neue Entität darstellt und deren ästhetisch strukturierte Ordnung sich auf einer symbolischen Ebene konstituiert. Aber nur auf der Wirklichkeits-ebene der Ausstellung fallen sichtbar und symbolisch zusammen – und auch hier nur für die Produzenten. In der Zeichenstruktur des aus seinem ursprünglichen Kontext entnommenen, erforschten, musealisierten und ausgestellten Originals ist die Trennung zwischen „sichtbarer“ und „verborgener symbolischer Ordnung“²⁵ endgültig vollzogen. Die Ausstellung kann zwar Bezugnahmen zu einigen ihrer Charakteristika herstellen oder anregen, nie kann sie aber ihre Struktur wiederbeleben.²⁶ Die Möglichkeiten für die Bezugnahme in den operationellen musealen Ordnungen bewegen sich auf der Skala zwischen reproduktiv-wissenschaftlich und repräsentativ-informativ. Die ästhetisch strukturierte museale Ordnung kann dem Objekt eine neue inhaltsorientiert-produktive Funktion verleihen, die in der Anregung der produktiven Einbildungskraft besteht. Während also der Tod der genuin-organischen Signifikanz des Museumsobjekts nicht mehr rückgängig gemacht werden kann, besteht die Möglichkeit seines produktiven Einsatzes. Die Bindungen entstehen in der Wahrnehmung des Ausstellers und des Besuchers und den Rahmen dafür bietet der Akt des Ausstellens und des Besuchens. Das Museum ist für das Objekt in jedem Falle ein „Ort des Todes“²⁷, für die Aussteller und Besucher kann es zum „Ort der permanenten Konferenz“ (J. Beus) werden, als ein Raum der Synthese(n), in dem Rationalität, Intuition und Erfahrung ineinanderreichen. Auch wenn sich also den kulturellen Ritualen von Musealisieren, Ausstellen und Betrachten/Besuchen ein kreativer Moment abgewinnen läßt, kann die Doppelvalenzigkeit der Rituale nicht aufgehoben werden. Der dünne Faden der Rechtfertigung für das Ausstellungs- und Museumswesen muß in Theorie und Praxis erst gesponnen werden.

Die kreative Art des Ausstellens (und hoffentlich auch manchen Besuchens) soll uns also nicht darüber hinwegtäuschen, daß auch die Teddys der Bärenlese der, wenn auch liebevoll ausgeübten Verfügungsmacht der Aussteller ausgeliefert waren. Zum Schluß möchte ich einige Wirkungen beschreiben, die, wie ich meine, dem Einzelobjekt durch den Akt des Ausstellens in der Bärenlese widerfuhr. Vorausgeschickt sei, daß die Sammelbezeichnung „Originale“ (auch) im Falle der Bären zu einer Falle wird, zumal sie wenig über die Zeichenstruktur der Objekte verrät. Letztere ist durch die Entstehung und die Am- Leben-Erhaltung oder musealen Entzeitlichung der Objekte bedingt und fällt bei den Teddys sehr unterschiedlich aus: vom noch benutzten lebendigen Objekt über schon musealisierte Teddys bis zu den Simulakra, wie schon erwähnt. Originalität deutet auf einen Zustand hin, in den das Objekt im modernen Kulturbetrieb gebracht wird und in dem die feine, sich immer erneuernde Spur der Differenz zwischen Präsenz und Selbstbezug zum Grenzgraben, zu

nicht mehr modifizierbarer Trennung wird. Obwohl Gegenstände zum Thema Teddy alle als „Originale“ ausgestellt waren, trifft diese Bezeichnung auf nicht alle zu, und das auch aus unterschiedlichen Gründen nicht. Jedoch sind hier weitere Präzisionen wegen dem dazu nötigen theoretischen Aufwand nicht mehr unterzubringen.

Als ersten durch das Ausstellen zugeführten Objekt-Schicksals-Schlag möchte ich die (temporäre) Vereinheitlichung der Lebensläufe und die Minimierung der Lebenskräfte der Teddys (falls vorhanden) anmerken. Ihre Zusammenführung in der Ausstellung war zugleich eine Rückführung in die Serialität, lange Zeit nach dem Verlassen der Fabrik. Sie traten (bis auf einige) zusammen die Reise nach Wien an und werden wohl in den USA weiterreisen. Sie wurden stillgelegt, den Zeitabläufen des Ausstellens und Besuchens untergeordnet. Zur Aufhebung dieser Entzeitlichung wäre in der Bärenlese eine stärkere Betonung der Fortführung der Objektschicksale nach der Ausstellung wichtig gewesen. Immerhin fand es eine der Ausstellungsmacher, Angelika Wuszow, wichtig, die Gruppe der Bären, die nicht nach Wien mitfahren durften, ein letztes Mal fotografieren zu lassen.

Zweitens fiel die kumulative Wirkung der Inszenierung auf, die das Objekt in die Installation integrierte, die so die eigentliche Ausstellungseinheit darstellte. Während also der Mythos des Teddys freigesetzt, kumulativ wirksam wurde, saß der Einzelteddy gerupft, seiner Zauberkraft beraubt da. Ein Hauch der Vertrautheit schwebte im Raum, während das Einzelobjekt aus seiner Sphäre des Vertrauten gerissen worden ist. Die Steigerung der Gesamtwirkung bewirkte die Minderung der Einzelwirkung. Da die Teddys (durchaus verständlich) nicht zum anfassen waren, wurde eine ihrer wichtigsten Eigenschaften, ihre Plüschigkeit entfremdet. Dadurch wiederum entstand ein kumulierter Kuschel- und Schmusebedarf in der Ausstellung, die von den Ausstellungsmachern auch erkannt wurde, und zu deren Milderung eine Kuschelcouch als einziger Ort für Sinnlichkeit hin/ausgestellt wurde – zugedeckt, oh Greuel, mit einem echten Bärenfell!

Die auch hier feststellbare Akzentverschiebung vom Einzelobjekt zur Gesamtwirkung der Ausstellung ist bei inszenierten, ästhetisch strukturierten Ausstellungen wohl nicht zu vermeiden. Dagegengehalten wurde z. B. in der ebenfalls auf der Achse Ruhrgebiet – Wien entstandenen Ausstellung „Mittelalter im Ruhrgebiet“, in der etliche Objekte durch die auch inhaltstragenden Behälter-Installationen förmlich versteckt, nur schwer zugänglich waren. Dies ließ bei manchen Besuchern Empörung aufkommen, aber auch generell den Wunsch, die Objekte trotzdem intensiv zu betrachten. Wollen wir also am objektorientierten Museumswesen festhalten – anders geht es wohl nicht – und dieses mit ästhetisch strukturierten Ordnungen rechtfertigen, die eine aktive, produktive zukunftsweisende²⁸ Aus/Einstellung voraussetzen, so muß die Rolle des Objekts im Museum neu durchdacht, relativiert werden. Die

Hauptrichtung dieses Denkprozesses wäre in jedem Falle gegenläufig zur akzelerierten Musealisierung, auch wenn diese am Ende als „*Signatur der Zeit*“²⁹ unverzichtbar hingenommen werden müßte. Auch darüber nachzudenken, gab es reichlich Anstöße in der Bärenlese. Alles in allem und mit Bärenlogik ausgedrückt: Je mehr man in diese Ausstellung hineinspähte, desto mehr war darin das Museum *nicht* zu Hause.³⁰ Es richtete sich neu ein. Immerhin: ein Überlebenszeichen.³¹

ANMERKUNGEN:

1. Katalog Bärenlese: 16.
2. Vgl. Ricoeur 1985: 148.
3. Foucault 1985: 32.
4. Vgl. Baudrillard 1978: 8 z. B.
5. Katalog Bärenlese: 7.
6. Katalog Bärenlese: 16.
7. Katalog Bärenlese: 16.
8. Katalog Bärenlese: 17.
9. Vgl. Jeudy 1987: 25.
10. Dieser Effekt wurde in Wien durch die Wahl von kleineren Vitrinen etwas geschwächt, aber nicht beseitigt.
11. Vgl. hierzu Endrödi 1988: 125 f.
12. Baudrillard 1989: 35.
13. Baudrillard 1989: 13.
14. Baudrillard 1989: 9.
15. Baudrillard 1989: 10.
16. Vgl. Lyotard 1985: 122.
17. Zacharias 1990: 16.
18. Vgl. Assmann 1988: 12.
19. Siehe Anm. 9 oben.
20. Baudrillard 1989: 23.
21. Baudrillard 1989: 37.
22. Baudrillard 1978: 55.
23. Baudrillard 1989: 24.
24. Milne 1989: 163.
25. Zu dieser Unterscheidung vgl. Baudrillard 1978: 20 f.
26. Vgl. Endrödi 1992: 82 f.
27. Vgl. Pazzini 1989.
28. Vgl. Zacharias 1990: 14.
29. Zacharias 1990: 18.

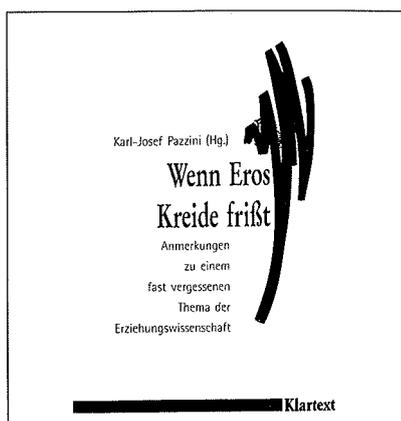
30. Milne 1989: 165.

31. Ausklang: Eigens zur Ausstellung wurden auch musikalische Klänge komponiert, die jedoch zu den Zeitpunkten meiner Besuche – sowohl in Essen wie auch in Wien – stumm blieben. Erst nach Abschluß dieses Beitrags habe ich sie in Wien zu Ohren bekommen – zu spät, um sie hier mittönen zu lassen.

LITERATUR:

- Assmann, J., Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Kultur und Gedächtnis, hg. von J. Assmann und T. Hölscher, Frankfurt 1988, S. 9–19.
- Baudrillard, J., Agonie des Realen, Berlin 1978.
- Baudrillard, J., Paradoxe Kommunikation, Bern 1989.
- Endrödi, J., Die Zeichen von Geschichte – Zur Konzeption einer Ausstellung im Museum Altenessen für Archäologie und Geschichte, in: Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen, hg. von J. Rüsen, W. Ernst und H. Th. Grüter, Pfaffenweiler 1988, S. 124–136.
- Endrödi, J., Weisen der Welterzeugung im Museum. Ein Versuch zur Pharaonen-Dämmerung, in: Erzählen, Erinnern, Veranschaulichen. Theoretisches zur Museums- und Ausstellungs-kommunikation, hg. von G. Fliedl, R. Muttenthaler und H. Posch, Wien 1992, S. 79–116.
- Foucault, M., Philosophien, hg. von P. Engelmann, Graz–Wien 1985, S. 27–40.
- Jeudy, H. P., Die Musealisierung der Welt oder die Erinnerung des Gegenwärtigen, in: Ästhetik und Kommunikation 67/68, 1987, S. 23–30.
- Katalog Bärenlese, Bärenlese. Zum Wesen des Teddys, Ruhrlandmuseum Essen 1991.
- Lyotard, J.-F., Philosophien, hg. von P. Engelmann, Graz–Wien 1985, S. 115–128.
- Milne, A. A., Pu der Bär. Gesamtausgabe, Hamburg 1989.
- Pazzini, K. J., Tod im Museum. Über eine gewisse Nähe von Pädagogik, Museum und Tod, in: Gegenstände der Fremdheit. Museale Grenzgänge, hg. von H. Groppe und F. Jürgensen, Marburg 1989, S. 114–136.
- Ricoeur, P., Philosophien, hg. von P. Engelmann, Graz–Wien 1985, S. 142–155.
- Zacharias, W., Zur Einführung. Zeitphänomen Musealisierung, in: Zeitphänomen Musealisierung, hg. von W. Zacharias, Essen 1990, S. 9–30.

IWK-BIBLIOTHEK:



KARL-JOSEF PAZZINI (HG.), WENN EROS KREIDE FRISST
Anmerkungen zu einem fast vergessenen Thema der Erziehungswissenschaft. Klartext Verlag, Essen 1992

Geschlechtlichkeit ist die Grundlage aller Differenz und Differenzierung. In pädagogischen Handlungsfeldern geht es um Differenzierung. Differenzen, Fremdheiten, Uneindeutigkeiten brauchen verbindende Energien, den Daimon Eros. Ein Element der Subversion, das nach dem Gesetz ruft und es in der Frage hält. Er steht auf der Kippe zwischen Souveränität und Abhängigkeit, zwischen der Chance der Selbstbestimmung, dem Finden eines Auswegs, der Neugier und dem Verschuß, der Anketung, der Stilllegung des Drangs zu Wissen. Er unterwandert Moralität, fragt nicht (vorzeitig) nach den Konsequenzen des Handelns und führt beim Versuch seiner Einsperrung oder Verstümmelung zu gähnender Langeweile.

ULRICH PURITZ

STEELPOLIS Fragmente eines Workshops

Dieses Biest. Überall Stiche. Zum x-ten Mal kratze ich mich aus dem bißchen Schlaf. Angestrengt höre ich, daß ich nichts höre. Bis auf das Atmen, Schnaufen und Wälzen der restlichen Steelopolitaner im Raum – neun an der Zahl. Massenquartier. Workcamp auf der Hütte.

STEELPOLIS ist der Arbeitstitel des sechsten, internationalen Workshops. Er basiert, wie die vorangehenden Workshops, auf einer Initiative von Gabriele Lanzrath (Landschaftsplanerin) und Ingo Schneider (Architekt) mit Unterstützung des Fachbereichs Architektur der Hochschule der Künste Berlin sowie des Hochschulpräsidenten. An Planung und Durchführung beteiligt sich erstmals Ulrich Puritz (Künstler, Autor und Pädagoge) mit Unterstützung des Fachbereichs 'Ästhetische Erziehung, Kunst- und Kulturwissenschaften' der HdK Berlin. (1)

Eine Nacht wie jede Nacht – Workshopnächte. Gegen zwei Uhr morgens – bisweilen auch später – stürze ich in die Bundeswehrmatratzen wie ein gefälltter Baum. Meist als erster. Kaum bin ich eingeknickt, kommt eine der vielen Stechmücken und zersticht mir den Schlaf. Und ist es keine Mücke, so ist es z. B. Ines, die noch den ein oder anderen Schlummertrunk (oder beide?) mitgenommen hat und jetzt über eine leere Flasche stolpert; oder es ist Thorsten, der mit Vorliebe nachts sämtliche Hochöfen anbläst – mit seinem zügellosen Saxophon – und der nun zwischen all dem Gemöhle ums Bett herum die Taschenlampe nicht findet ... oder ... oder ...

Das Stahlwerk ist ein Virus. Wir alle sind infiziert. Jeder fiebert auf seine Weise. Die Hirne arbeiten in überhitztem Selbstlauf.

In einer zweitägigen öffentlichen Veranstaltung treffen sich Hüttenarbeiter, Wissenschaftler, Künstler sowie Politiker und referieren bzw. diskutieren über die Bedeutung und Erhaltung des stillgelegten Teils der Völklinger Hütte. ... Der Workshop wird somit Themen des Symposiums aufnehmen und auf seine Ebenen der interdisziplinären, künstlerisch-wissenschaftlichen Auseinandersetzung transformieren. Die Arbeitsprozesse speisen sich aus der unmittelbaren Konfrontation mit dem Ort – dies umso mehr, als alle Teilnehmer während der Workshopzeit dort wohnen und arbeiten. Die Ergebnisse werden alle Genres der Bildenden und der Darstellenden Kunst umfassen ebenso wie das Repertoire der Architektur, der Landschaftsplanung und der Ökologie. Angestrebt werden jedoch experimentelle Kombinationen und Vermischungen. (1)

Ich sitze auf der Bettkante, sortiere Gedanken und Glieder und weiß nicht recht, wie aufstehen. Der Boden verdreckt, verstaubt – dreiwöchige Ablagerungen von Stiefeln, Zugluft und überquellenden Aschenbechern. Meine Schuhe außer Reichweite. Ungern setze ich einen nackten Fuß in diesen Dreck. Wir wollten nicht ausfegen. Blei, Kadmium und was noch alles würde sich dabei auf Kleider, Betten, EBkram und Lungen verteilen. Ganze Schlammlawinen hatte Norbert mit Wasserdampf aus dieser Werkstatt gespült, in der wir nun schla-

fen. 'Besser ihr wißt nicht, was alles für'n Scheiß sich hier abgelagert hat. Ihr würdet die Koffer nehmen und verschwinden.' So seine einführende Ermunterung. Er würde hier nur mit Atemmaske schlafen – und zieht an seiner Zigarette.

Die Übelkeiten der ersten Woche haben sich weitgehend gelegt. Einige sind deswegen abgereist. Ich angle nach meinen Schuhen. Duschen hat jetzt keinen Sinn. Entweder ist die Dusche gegenüber kalt oder besetzt oder beides. Es ist neun Uhr. Das Frühstück könnte fertig sein, sofern der Küchendienst nicht verschlafen hat. Übriggebliebene oder Frühaufsteher – einige sitzen in der Eß- und Treffscheune und blicken ungewiß bis freundlich. Es sind einige von jenen ...

„Zirka 50 Teilnehmer(n) aus unterschiedlichen Disziplinen – Architekten, Künstler, Musiker, Designer, Grafiker, Pädagogen, Landschaftsplaner, Studenten der Visuellen Kommunikation, des Modedesigns und der angewandten Kulturwissenschaften – von Hochschulen und Akademien aus sechs europäischen Ländern: Deutschland, England, Norwegen, Dänemark, Italien und Georgien, USSR.“

Ich sitze auf der Bank und betrachte die flüchtigen Fäden über meiner Kaffeetasse. Dieser scheunenähnliche Raum war unsere 'central hall'. Hier haben wir uns drei Wochen lang getroffen, besprochen, angeödet und erhitzt, der Reihe nach oder zugleich, je nach dem. Hier trafen sich die Fremden, von denen sich einige ins Aufgabenbuch notiert hatten:

„Wir, die Fremden, werden den Ortsansässigen ein Hüttenwerk zeigen, das sie bislang nicht gesehen haben. Indem wir uns auf unsere Weise mit Fremden vertraut machen, werden wir dem Betrachter aus der Region ihm Vertrautes als Fremdes vorführen.“ (1)

Das ist uns trefflich gelungen. Gestern begann das 'grande finale'. Die ersten Besuchergruppen wurden unter aufwendigen Sicherheitsvorkehrungen durch das unsichere Gelände geschleust. Einige der kunstgeschichtlich Vorbelasteten machten verzückte Minen angesichts der über das ganze Werk verteilten Arbeiten und symbolischen Eingriffe. Der großen Mehrheit der Ortsansässigen war unser Tun fremd und unverständlich. Wie hätten sie auch verstehen sollen, wo doch unsere Assemblagen, Inszenierungen und Installationen nichts gemein haben mit jenen Berglandschaften oder Postern in den Wohnstuben zum Beispiel. Wie etwa hundert Jahre Kunstentwicklung in zwei Stunden verständlich machen?

Das Neue, das die Begegnung mit einer ästhetisch aufbereiteten 'Industrieleiche' erbringen sollte, läßt auf sich warten. Der angestrebte Austausch, der Dialog mittels und über die ästhetischen Eingriffe mit jenen, die das Werk tagtäglich vor sich haben, ist

weitgehend ausgeblieben. Vielleicht läßt sich ein solcher Dialog durch Ausstellungen und Publikationen nachträglich einfädeln. Ein Stück Kulturarbeit steht an – als Arbeit an der Kluft zwischen Kulturen. Einzulösen bleibt die Chance, die in der Presseerklärung zu ‚Steelopolis‘ folgendermaßen umrissen ist:

„Insofern ist der ‚industrielle Leichnam‘ eine Chance: für den vermittelten, distanzierten Blick der Politiker, Wissenschaftler und Künstler ebenso wie für den unmittelbaren, erfahrungsgebundenen Blick jener, die mit all ihren Wünschen, Möglichkeiten und Unmöglichkeiten an dieses Werk angeschlossen waren wie an eine eiserne Lunge, die sie mit dem Lebensnotwendigen versorgte – und ihnen vieles vorenthielt. Beide zusammen könnten Neues entdecken bei einer vorsichtigen Sezierarbeit: sich selbst, ihre Unterschiede und Gemeinsamkeiten, Grenzen und Möglichkeiten der Überschreitung und vielleicht eines jener Pflänzchen, die in der Lage wären, aus einem verseuchten Industrieboden emporzuwachsen.“ (1)

„Unerledigt“ muß notiert werden, falls eine solche Aufgabe jemals als ‚erledigt‘ gelten kann.

Erledigt jedenfalls ist unsere Arbeit hier, der Workshop, bis auf das Ab- und das Aufräumen. Das dreiwöchige, emsige, dichte, widerborstige Treiben – abgehakt.

Ich trete vor die ‚Zentralhalle‘, die aus Gründen der internationalen Verständigung auf die englische Variante dieses Namens hört.

Dort, ihr gegenüber, liegt die Leiche, mit der wir Tag und Nacht zu tun hatten.

DAS WERK / DER GEGENSTAND:

Leere Spinde, geborstene Fenster, verlassene Werkshallen, ein unüberschaubares Geflecht von Röhren und Rohren jeglicher Stärke, rostige Hochöfen, Schrottreste, hier und da ein wenig Grün, das durch kontaminierten Boden bricht. Was ist ein Eisenwerk? Worin unterscheidet sich ein arbeitendes Werk von einem stillgelegten? Das Fauchen und Zischen beim Hochofenabstich, kilometerweit – es ist verstummt. Wenn früher frische Hemden schon abends schmutzige Ränder zeigten, so überstehen sie heute den ersten Tag recht ansehnlich. Früher gehorchte das Kleinstadtleben im industriellen Saartal den Kirchenglocken und Werksirenen. Welchem Takt folgt es heute?

Das Eisenwerk . . . ist tot. Es verbreitet den Geruch verwester Träume, zersetzter Hoffnungen und trügerischer Befriedigungsstrategien jener, die noch bei Talfahrten gut fahren. Wie läßt sich eine auf komplexe Weise in Stahlgeschriebene Sozialgeschichte ausbuchstabieren? Wie läßt sich aus Geschichte und Geschichten jener Rohstoff bergen, der neues Leben, einen neuen Mut und – nach Möglichkeit – auch neues Geld erbringen könnte? (1)

Haben wir eine Antwort gefunden? Nein. Immerhin haben wir uns selbst verortet, sind unsere Werkzeuge durchgegangen, haben gesichtet, was brauchbar scheint, haben neue Werkzeuge entwickelt und sind erste Schritte gegangen. Mehr nicht. Und mit diesem Bißchen hatten wir vollauf zu tun. Auf jeden Fall haben wir Denkzeit herausgeschunden, jene Zeit, die der Eilschritt ministerieller Entscheidungen wesentlich zu knapp kalkulierte.

„Denkzeit auch für jene, deren Existenz als Künstler, als Architekten, als Politiker, z. B. sich auch diesem Teil der gesellschaftlichen Produktion verdankt und die mittelbar oder unmittelbar an ihrem Selbstlauf beteiligt sind.“

Grund genug für jene Maler, Architekten, Performer, Wissenschaftler . . . usw., die am Workshop STEELOPOLIS teilnahmen, sich an die eigene Nase zu fassen: Der interdisziplinäre Workshop

als Möglichkeit, die Bornierungen, die Gewohnheiten, die Denk- und Wahrnehmungsschranken der jeweiligen Profession ein Stück weit zu überwinden und der eigenen (standes-)politischen Schlafmützigkeit den Wecker zu stellen, um in gemeinsamer Anstrengung an jene kreativen Potentiale heranzukommen, deren es bedarf, um gesellschaftliche Probleme zu erkennen und für sie Lösungen zu entwickeln. Die Teilnehmenden selbst sind Opfer UND Täter einer kurzsichtigen gesellschaftlichen Praxis der Arbeitsteilung und ökonomischer wie intellektueller Monokulturen. Sie selbst sind Glied einer Gesellschaft, die aus Gründen einer spezifischen Rationalität auf Spezialisierung und Trennung setzt, um hernach das Getrennte außer Reichweite der produzierenden Spezialisten unter Kontrolle politischer und ökonomischer Interessen wieder zusammen zu bringen.“ (1)

Ja, wir haben uns an die eigene Nase gefaßt. Wir haben den Wecker gestellt und haben uns erschrocken, als er tatsächlich geläutet hat. So zum Beispiel anlässlich des Röchlingsfilms von Christian Fuchs. Stahlwerk – Rüstungsproduktion – Röchling als Intimus der Reichsführung – Zwangsarbeiterinnen und Zwangsarbeiter in der Röchlinger Hütte, das wußten wir – irgendwie. Der Presse waren die Kontinuitäten einer solchen Geschichte zu entnehmen: Die Völklinger Hütte beteiligte sich an Lieferungen an den Irak, welche jenen in die Lage versetzen können, Atomwaffen zu entwickeln. Der Film zeigte, was jeder wußte oder hätte wissen können, konkret und UNAUSWEICHLICH. Mancher Gedanke brach ab, manche künstlerische Idee nahm eine neue Wendung.

So oder ähnlich haben wir uns oft erschrocken. Anlässe gab es genug und es wird sie weiterhin geben. Auf die zweckdienliche Vergeßlichkeit des Zeitgeistes scheint Verlaß. Jene Blicke, die auf die Verhältnisse scharf stellen, werden mit Überraschungen rechnen müssen. Für die hier engagierte Kunst bedeutet dies: sie muß sich als Möglichkeit des Hinschauens und der Vergegenwärtigung behaupten gegen eine Kunst des ‚Schönen‘, der Beruhigung und des Wegschauens. Durchaus keine leichte Angelegenheit.

Ich nehme den gewohnten Weg: von der Handwerker-gasse runter auf die ‚Null-Ebene‘, entlang des dschungelgleichen Strangengewirrs der Sinteranlage zum ehemaligen Schrottplatz jenseits des langen und schmalen Tunnels, der eine hochaufragende Produktionsanlage durchstößt. Vorbei an den bunten, gemalten Werksansichten, die an einer Betonwand ausgestellt sind; hier mühte sich eine Studentin ab (ich habe ihren Namen vergessen), um jene Fertigkeiten zu erwerben, die für die Aufnahme an eine Akademie gefordert werden. Die Akademien sollten sich ob ihrer Anforderungen schämen. Vorbei an den schwarzen Holztruhen unter dem Schrägaufzug – Floor hat sie als Teil ihres ‚Paradisgartens‘ hier aufgestellt. Vorbei auch an den grellen Buchstabenkörpern auf einer grünüberwucherten Rampe; je nach Stimmung können sie Pein bereiten oder laden dazu ein, den Einkaufszettel zu überprüfen – PAIN bedeutet auf englisch ‚Pein‘ und auf französisch ‚Brot‘. Brittas gestisch-expressive, blaugelbe Bilder, die sie in und gegen den rostenden Geist eines Silo-gestänges montierte, kann ich vom Weg aus nicht sehen. Auch Ines‘ ‚Tempel der Muße‘ nicht, ein mit

Gras und Baumstämmen umgestalteter Traforaum. Die fünf Leinwände (ca. 4 x 2 m) im Sintergestänge hingegen – Ergebnis einer nächtlichen Malaktion nach simulierten Produktionsgeräuschen – sind nicht zu übersehen. Der Schrei versinkender (oder noch einmal aufgetauchter) Lehmköpfe mit aufgerissenen Mäulern ist wiederum still und wendet sich gegen ein Vergessen, daß hier sehr in Eile scheint. Angela und Otfried enthüllten sie gestern nach Einbruch der Dunkelheit mit Klangcollagen und Lichtspots, welche die Köpfe aus der dunklen Kulisse schnitten.

Während ich mich zum Tunnel hinwende, der auf den Platz jenseits der Fabrikanlagen führt, stolpere ich über einen Sandhaufen mitten im Weg. Ich hätte wissen müssen; er liegt seit Beginn des Workshops hier – irgendein Rest aus einem Silo. Doch jetzt zeigt er Spuren der Bearbeitung, wie viele Haufen, die im Werksgelände verteilt sind. ‚Elisabeth was here‘. Es sind ihre ‚Pyramiden von Sinter‘. Im Textheft zum ‚grande finale‘ steht dazu:

... das, was als Abfall (Schlacke) das Werk verlassen hat und sich pyramidenähnlich hinter der Saar aufhäuft, kehrt zurück als Form, versteckt sich in Nischen oder stellt sich in den Weg, bildet Sichtachsen und ‚vernetzt‘ mit visuellen Mitteln die unterschiedlichen Freiflächen um die Sinteranlage. (2)

Im Tunnel, auf dem Weg zum alten Schrottplatz, ereilen mich die Erzengel – Bilder einer eigentümlichen Inszenierung gestern Nacht, die mich nicht loslassen. Auf einer transparenten Leinwand erscheint der Erzengel Gabriel aus einem religiösen Motiv. Durch die Leinwand hindurch fällt der Blick in einen engen, endlosen Schacht. Zur Rechten hängen Loren. Die schwarze Tiefe wird an zwei Stellen von Scheinwerfern durchtrennt. Aus dem Dunkel kommen Schritte, langsam und müde wirken sie; daneben ein Geräusch, als würde Eisen über Beton gezogen. Plötzlich Stille. Zwei- oder dreimal energisches Kratzen mit einem metallenen Gegenstand. Nun wieder Schritte und das Schleifgeräusch, ängstlich, zögernd.

Leise setzen Stimmen ein. Der Hall trägt sie durch den Schacht wie durch eine Kirche. Es sind mehrstimmige Gesänge. Die georgischen Studenten, die uns mit ihrem Kunst- und Architekturverständnis recht fremd gegenüberstanden, singen sie, als hätte man sie eigens – zu Recht – für diese Aktion einfliegen lassen. Dabei ist ihre Beteiligung ein Zufall, besser: es hat sich so ‚ergeben‘. Sie ist Ausdruck einer Zusammenarbeit ausgerechnet dort, wo keiner damit gerechnet hat. Architekten, die im Rahmen eines interdisziplinären Workshops mit ihrer Profession unter sich bleiben, sich aber mit ihren Stimmen und kulturellen Traditionen voller Neugier an einer für sie unbekanntem und avantgardistischen Arbeitsweise beteiligen – wer konnte das ahnen?

Schließlich erscheint im ersten Scheinwerferlicht ein schwarzer Engel mit schweren Flügeln aus Eisen, die ihn nie werden fliegen lassen. Er hält eine Schippe in der Hand. Müde wirkt er und traurig, möglicherweise so wie jene Frauen, die zu Kriegzeiten die Erzschiffe entladen mußten und deshalb

‚Erzengel‘ genannt wurden. Sie sind verschwunden ohne jede Spur ebenso wie die weiblichen Zwangsarbeiter, die Röchling hier verheizte – und wie der Erzengel gestern abend, der auf diese Zusammenhänge verweisen wollte. Er hatte sich noch durch den Gang gearbeitet, wobei er langsam und mühevoll Erzhaufen und einen Berg schwarzer Federn in Loren schippte, ohne in seinen Bewegungen auf die jetzt schrillen und aggressiven Geräusche einzugehen, die die gregorianischen Gesänge ablösten und sich zunehmend aufdringlicher gebärdeten. Es hörte sich an wie ein Haufen wütender und kämpfender Loren, die nach und nach das Gemäuer zum Einsturz bringen.

Thorsten hat dieses Band produziert, wie die meisten Klänge, die im Rahmen des Workshops zu hören waren. Das ganze Werk diene ihm als Klangkörper, der sich beschwören, bespielen oder quälen läßt. Tag und Nacht war er auf Achse mit seinem Saxophon, mit Tonband, mit schweren Hämmern, Ketten, Feilen oder was sich sonst noch auftreiben ließ, und weckte achaisches Klanggetümmel ein.

Das grelle Licht am Ende des Tunnels wirft meinen Blick aus dem Gestern auf den Platz hinaus. Hier hat Rainer weithin sichtbar Markierungen gesetzt mit seiner Installation ‚Rote Bete‘. Ein merkwürdiges Rauschen lenkt jedoch die Aufmerksamkeit auf sich. Es ist neu. Links, unter dem Gleiskörper der Sinteranlage (er befindet sich gewissermaßen im ersten Stock), könnte ein Bergbach sein. Es ist ein Milchsturz von hoch oben in ein großes Erdmaul, eine versteckte Pumpe sorgt für den Dauerfall. Sibylle hat so den Durst bei der Arbeit am Hochofen und anderswo verdeutlicht und den Einsatz von Milch thematisiert als angebliches Allheilmittel gegen Vergiftungen. (Zu der Zeit, als die veralteten Produktionsanlagen noch in Betrieb waren, wurde im Durchschnitt täglich ein Arbeiter mit Vergiftungen ins Krankenhaus eingeliefert, wie Sibylle von einem Arzt in Erfahrung brachte. Die tatsächliche Vergiftungsrate durch geruchloses Gichtgas lag entschieden höher. Als Schutzmaßnahme wurde den Arbeitern Milch verabreicht.)

Das niedliche Rauschen wird von einer monotonen Stimme zerstört: I make my work – I make my work – I . . . Dieser hausbackene Satz plärrte in endloser Wiederholung aus einem Monitor. Stefan hat sich zeichnend, tastend, Gegenstände tragend oder benutzend, durch das Werk gearbeitet, stets die Videokamera auf der Schulter, die alle Bewegungen und Verrichtungen aufzeichnete. Hierbei wiederholte er dieses Do-it-yourself-Englisch in der Tonlage eines Marathonläufers, der nicht mehr daran glaubt, das Ziel zu erreichen. Der Videofilm ist nun geräuschvoller Teil einer ansonsten stummen Versammlung von Zeichnungen und Fundstücken.

Mein Blick, von Neugier getrieben, schwenkt über den Platz. Wird der Regen gestern nacht die Rostfarben, wie in den Tagen zuvor, neuerlich überarbeitet haben? Zur Rechten ist eine hohe Mauer. Hier lehnen die Blechbilder, an denen ich die letzten Wochen bewerkelt habe. Es sind lose, in Silikon gefaß-

te Figuren und Zeichen auf rostigen Blechen – gewissermaßen Ein-Drücke des Stahlwerks in mein Denken und Fühlen. ‚Stillgelegtes Mal-Werk‘. Die Zeit, der Rost und das Regenwasser, welches an den Silikonrändern entlangrinnt und Spuren zieht, soll daran weiterarbeiten.

Trotz heftigen Wollens ist es mir nicht geglückt (was Christine zum Beispiel mit ihrem Erzengel auf die Beine stellte): ein interdisziplinäres Projekt, in dem sich unterschiedliche Mitstreiter und verschiedene Arbeitsweisen plausibel zusammenschließen. Interdisziplinarität entsteht nicht durch Addition unterschiedlicher Verfahren. Jede Arbeitsweise muß sich öffnen und sich auf andere Ausdrucksebenen, auf andere Menschen und andere Erfahrungen zubewegen. Dazu gehört, individuelle Sicherheiten, Verliebtheiten und Codes zu verlassen für ein kollektives Experiment jenseits dessen, was der einzelne überschauen kann. Es bedarf konzeptioneller Anstrengungen und einer integrierenden Idee. Ob eine gewählte Idee tatsächlich die jeweils vorhandenen Produktionsmöglichkeiten einzelner zusammenführen kann, zeigt sich in der Regel durch ‚try and error‘. Letzterer ist ein guter Lehrmeister, der es bisweilen liebt, seine Lehren spät und nach langen Bitten preiszugeben, besonders wenn die Zeit knapp ist.

Die Fülle der bedenkenswerten Symposionsbeiträge haben meine Gedanken aufgeheizt und zugleich die Möglichkeiten zur Entscheidung für diesen oder jenen Weg auf Eis gelegt – zunächst. Die vielen Bilder und Eindrücke fegten mich leer für eine gewisse Zeit. Die Komplexität des Gegenstands ‚Hütte‘ sowie ein innerer und äußerer Erwartungsdruck bewirkten ein Schielen auf das, was möglich ist. So tat ich, was ich tun konnte und nicht, was ich hätte tun wollen. Damit stand ich nicht allein; ich befand mich in guter Gesellschaft mit diversen ‚Steelopolitarnern‘.

Ich bin auf den Platz gekommen, um mich von der ‚Roten Bete‘ zu verabschieden. Neben dem ‚Erzengel‘ eines der wenigen Projekte, die einem zuvor ausgelegten roten Faden folgten und dennoch offen waren für Entwicklungen, Überraschungen, Wendungen, für Eingriffe und Mitarbeit durch andere.

Vor mir liegen weit gefächert in geordnetem Durcheinander Bänke, Eimer, automatische Zeichnungen aus Rote-Bete-Saft, Erdhaufen, in denen Trichter stecken, freigefegte Steinflächen, umzäuntes Unkraut, eine in Zement gegossene Schippe, geteerte Rote Bete, eine rostige Mundharmonika, erdgefüllte Holzkästen und ein Schienenwagen, in denen sich erste Blättchen recken.

‚Analog zu der industriellen Eisenproduktion habe ich Rote Bete Beete angelegt‘ – schreibt Rainer. ‚Rote Bete fördert die Eisenproduktion im menschlichen Blutkreislauf.‘ (2)

Ein von ihm formulierter Gedanke: Stahlwerker leiden unter Eisenmangel; schließlich wird ihnen jenes Eisen, das sie herstellen, stets weggenommen ... Der Anbau von Rote Bete als Alternative ...

Hinter einer vordergründigen Besorgnis sitzt es

knüppeldick. Die niedlichen Rote-Bete-Beetchen inmitten des Getümmels an Dingen und Gegenständen und in unmittelbarer Nähe zur hochaufschießenden Kulisse der maroden Sinteranlage – sie wirken auf geruchlose Weise hinterfotzig. In den vielen Gerätschaften drumherum glaube ich hierfür Bestätigung zu finden. Von weitem spiegeln sie Sinn vor, kommt man jedoch näher, gesellt sich ein Ättsch zum anderen. Die merkwürdigen Materialien – im einzelnen kaum zu benennen – sind hier mit hintersinnigem Un-Sinn zu fiktiven Werkzeugen verknüpft, verbunden, verwickelt oder zusammengeschweißt worden. Rainer nennt sie ‚Werk Zeugen‘.

Der Gesamteindruck: jede Phase des Näherkommens und jeder einzelne Werk-Zeuge, sie alle scheuchen die Fantasie in eine andere Richtung, weisen auf ein anderes Ziel, und jedesmal komme ich nach nirgendwo und kehre zurück mit neuen unterhaltsamen Rätseln. Vor allem die Werk-zeugen wirken ansteckend. Hier und da mußte ich etwas hinzumogeln, verändern, bisweilen habe ich mir etwas für eigene Zwecke ausgeborgt. Auch davon zeugen die Zeugen mit augenzwinkernder Gelassenheit. Alles in allem die Arbeit eines durchtriebenern Jägers und Sammlers, der provozieren will.

Nebenbei entstand eine skurrile Bühne, die sich auf unterschiedliche Weise nutzen läßt. Man kann hier die Zeitung lesen, sich sonnen, das Feriabendbierchen zischen, Skat spielen, zeichnen oder Aktionen durchführen. Eine Bühnenausstattung, die man betrachten, erweitern, verändern oder auch benutzen kann. Hier stehen keine heiligen Kühe.

So zum Beispiel gestern abend. Rainer hatte diverse Helfer eingespannt. Jeder Besucher erhielt beim Betreten des Platzes eine Rote-Bete-Scheibe, gewissermaßen als Eintrittskarte. Ein drohender Dauerton aus potenten Boxen dröhnte über den Platz – wiederum Thorsten, der sich hier auf seine Weise ankündigte.

Lichtkanonen hetzten durch den Himmel, fingerten nervös an den Kulissen herum und stachen in die Besuchermenge. Aus zwei improvisierten Öfen prasselten Feuerfunken. Süßliche Tongirlanden webten sich nun über den nachtschwarzen Platz. Wer Thorsten kennt, weiß, das bedeutet nichts Gutes. Er schob sich mit seinem Saxophon durch die Menge und bildete eine mobile Tonquelle im weiten Raum, den er auf diese Weise zum subtilen Mitarbeiter machte. Ins Süßliche schlichen sich Salz- und Pfefferkörner ein, mehr und mehr und über lange Zeitbögen, bis hin zu einer rücksichtslosen Trommelfellmassage aus vollen Backen.

Ein mühseliges und seitenfüllendes Geschäft, derlei Aktionen in angemessene Worte zu kleiden. Wie all die skurrilen Verläufe, die Gleichzeitigkeiten und Atmosphären beschreiben, mit denen hier gespielt wird und die sich von nichts weiter entfernen als von Sprache?

Irgendwann sorgte dann Henk dafür, daß sich der Zement über seine ungeliebte Meisterin, die Schippe, hermachen konnte und diese aus dem Verkehr zog, während Rainer in pingeliger Beamtenruhe Ro-

te Bete mit Teer bestrich. An allen Ecken und Enden war emsiges Treiben. Unmöglich, alles zu verfolgen, unmöglich auch zu entscheiden, was davon geplant war und was geschah, weil es geschehen mußte. Schließlich lag allerlei animierendes Zeug umher, und wie läßt es sich angesichts dieser Geschäftigkeit in Ruhe Gläschen halten und Gaffer sein?

Das Ende vom Lied: Wir – vielleicht siebzig an der Zahl – standen zu nächstlicher Stunde um den Brunnen auf dem Völklinger Marktplatz, Rainer versenkte hier ein mobiles Rote-Bete-Beet, Thorsten sorgte für angemessenes Geröte, andere tanzten umher und zogen geräuschvoll ein Arsenal von Werk-Zeugen über die Platten, ein aufgeschrecktes Pärchen trollte sich vom Brunnenrand und äugte aus sicherer Entfernung, ein Dicker trat mit seiner Bierflasche aus der Eckkneipe und suchte Streit, ein Polizeiwagen zog dezente Kreise und ein paar Jugendliche riefen uns nach, als wir uns wieder auf die Socken machten: Bleibt doch noch ein bißchen . . .

Als wir noch unten auf dem Werksplatz standen, öffnete sich plötzlich das Tor zur Straße. Rainer krächte im Ton eines Polizeilautsprechers: Bitte verlassen sie sofort den Platz.

Jetzt erst merkten wir, daß die gesamte Menschenmenge von einem Band umfangen war. Es gab kein Zurück, es sei denn für Ängstliche und Spielverderber. Mit diesem Rausschmiß begann eine lautstarke Demonstration zum Völklinger Marktplatz. Erst zögerlich, dann zunehmend heiter und ausgelassen. Spätestens jetzt mauserte sich der letzte verhaltene Zuschauer zum Mitmachen und wirkte daran mit, die Kunst für kurze Zeit ins (Nacht-)Leben zu befördern.

WAS WIRD BLEIBEN VON ‚STEELPOLIS‘?

Neben dem Rote-Bete-Kasten hat Rainer am Brunnen einen Werk-Zeugen hinterlassen. Ein Eisenring, der per Bindfaden an einer Holzstange baumelt. Der Kasten war sorgfältig zur Seite geräumt am näch-

sten Morgen – in die Grünanlage, wie es sich für jedwedem Grün gehört. Ein kleiner Junge hielt den Werk-Zeugen wie eine Angel und führte den Eisenring bedächtig durch's Wasser. Auf Rainers Frage hin antwortete der Junge: Ich mache den Brunnen sauber. Rainer zeigte sich uneinsichtig: Wie soll das gehen mit diesem Ring? Der Junge ließ sich nicht beirren: Ich fische die Algen raus. Rainer wollte jetzt wissen, woher er das Gerät habe. Klar, stand eben hier am Brunnen. Ob er ihm den Saubermacher schenken würde? Nein, sagte der Junge, aber er könne ihm zeigen, wie so ein Ding zu bauen sei. Gar nicht so schwer. Auch er könnte es schaffen.

Was wird bleiben von ‚Steelopolis‘? Ohne diese Beobachtung, die ich mir von Rainer stibitzte, hätte ich nicht gewußt, wie antworten.

NACHTRAG

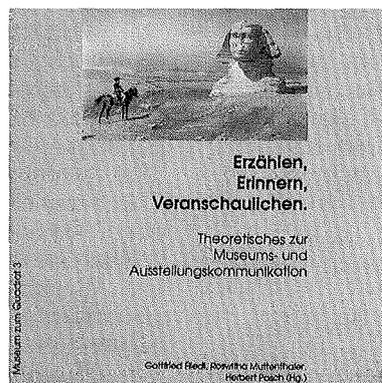
– Fünfzig Teilnehmer, fünfzig komplexe Ereignisse und Arbeiten mit ihren Eigenheiten und Differenzen, darüber mag schreiben, wer Zeit hat und Berge stemmen will. Ich mußte auswählen und habe beschrieben, worüber ich Bescheid weiß und was mir nahe kommt. Dieser sehr persönliche Blick beansprucht dennoch, den Workshop repräsentieren zu können.

– Die Liste der vollständigen Namen jener (sofern nicht schon erwähnt), die hier verhandelt wurden: Floor Kortbeek, Ines Reißing, Thorsten Doll, Britta Saxer, Angela von Podewils, Otfried Hoppe, Elisabeth Krämer, Christine Schmerse, Rainer Trunk, Sibylle Recke, Stefan Wahner.

LITERATURANGABEN

- (1) Pressemitteilung vom 19. 7. 1990, Gabriele Lanzrath, Ingo Schneider, Ulrich Puritz, HdK Berlin.
- (2) Steelopolis 1990 – Texte und Projekte, hg. von Frank Pieperhoff und Floor Kortbeek, Völklingen 1990.

IWK-BIBLIOTHEK:



Bezugsadresse: Arbeitsgruppe für theoretische & angewandte Museologie, c/o Herbert Posch, Ostmarkgasse 20/6, A-1210 Wien, Tel. 0 222 / 384 35 42

GOTTFRIED FLIEDL

SEHENSWÜRDIGKEIT

Robert Musil, aus: *Nachlaß zu Lebzeiten*, „Denkmale“:¹

Denkmale haben außer der Eigenschaft, daß man nicht weiß, ob man Denkmale oder Denkmäler sagen soll, noch allerhand Eigenheiten. Die wichtigste davon ist ein wenig widerspruchsvoll; das Auffallendste an Denkmälern ist nämlich, daß man sie gar nicht bemerkt. Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler. [...] Was aber trotzdem immer unverständlicher wird, je länger man nachdenkt, ist die Frage, weshalb denn, wenn die Dinge so liegen, gerade großen Männern Denkmale gesetzt werden? Es scheint eine ganz ausgesuchte Bosheit zu sein. Da man ihnen im Leben nicht mehr schaden kann, stürzt man sie gleichsam mit einem Gedenkstein um den Hals, ins Meer des Vergessens.

Was Robert Musil in seinem Essay über Denkmäler ironisiert hat, die eigentümliche Dialektik von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Sichtbarmachen und Verbergen, ist ein Thema nicht nur des Denkmalkultes sondern auch des Museums- und Ausstellungswesens.

Als Begriff, der Aspekte des Sichtbar- und Unsichtbar-Machens umschreiben hilft, wähle ich den der Sehenswürdigkeit. Er erlaubt, sowohl mediale Aspekte – d. h. die des musealen, ‚sehenswürdigen‘, Objektes – und institutionelle Rahmenbedingungen – d. h. des Museums und der ‚Inszenierung‘ von Wahrnehmung – zu beschreiben.

*

1849 reiste der englische Schriftsteller John Ruskin in die von den Österreichern eroberte und besetzte Stadt Venedig. Er startete ein Rettungswerk, mit dem er sich in einer jahrelangen, beispiellosen privaten Anstrengung zumutete, die Stadt vor einer seiner Meinung nach dreifachen Bedrohung zu retten: vor der militärischen durch die Österreicher, die Venedig in Grund und Boden zu schießen drohten, vor dem von Wetter und Gezeiten beschleunigten, gleichsam natürlichen Verfall und vor der vermeintlichen Gleichgültigkeit der Einwohner gegenüber dem Zustand ihrer Stadt.

Am wissenschaftlich-literarischen Resultat seiner Arbeit, den *Stones of Venice* läßt sich exemplarisch die widersprüchliche Bewegung von Traditionsbewahrung und Traditionszerstörung studieren, beziehungsweise die Ablösung von Tradition durch Geschichtsbewußtsein, die Entstehung eines gleichsam musealen Blicks.

Sein historisierender und musealer Blick, den er sich in jahrelanger akribischer Abarbeitung (Zeichnen, Vermessen, Beschreiben, Katalogisieren, Fotografieren) an den Bauwerken der Lagunenstadt erwirbt, wird schließlich für ihn so selbstverständlich, daß er traditionale Gebrauchsweisen und Wahrnehmungsgewohnheiten zu überlagern und verdrängen beginnt. Anlässlich eines Besuches einer Messe in San Marco glaubt er die Venezianer wegen ihrer

Gleichgültigkeit gegenüber der historischen und ästhetischen Bedeutsamkeit ihrer Stadt und deren Denkmäler tadeln zu müssen:

„Keinen Venezianer sah ich . . . , der auch nur das geringste Interesse an der Kirche selbst . . . , an der Bedeutung ihrer Architektur gezeigt hätte . . . , d. h. wir haben in San Marco ein Gebäude, das noch den Zeremonien dient, für die es geschaffen worden war, das jedoch als Bauwerk für die Gläubigen bedeutungslos geworden ist. Man empfindet nicht die Schönheit, die es besitzt, man hat die Sprache vergessen, die es spricht . . .“²

Ruskin übersieht – und mußte es vielleicht bereits übersehen –, daß er den modernen Blick des Historikers gegen noch lebendige Tradition ausspielt. Den Venezianern war weder das Bauwerk noch die Schönheit seiner Ausstattung gleichgültig geworden. Für sie existiert offenbar noch jene traditionelle Einheit von Kult und Ästhetik, von Bauwerk und Zweck, die unter Ruskins Blick auseinanderbricht. Der moderne kunst- und kulturhistorische Blick isoliert die einzelnen, technischen, ästhetischen, funktionalen Aspekte denen spezifische Zugangsweisen zugeordnet werden können: der rationale wissenschaftliche Blick, ästhetische Genuß, die zerstreute Wahrnehmung des Touristen und Museumsbesuchers.

Aber Ruskin hat das Auseinanderbrechen der Erfahrung selbst als bedrohlich empfunden: *„Ich lege ein Lager nach dem anderen an, schiebe die Dinge stapelweise, ohne sie wirklich zu ergründen.“³*

Die verdinglichende Bewegung des Sammelns, Vermessens, Ordnen, Rationalisierens verbaut die lebendige Erfahrung: *„Ich bin hier durch so viele harte, trockene, mechanische Arbeit gegangen, daß ich das Gefühl für den Reiz des Ortes fast ganz verloren habe . . . Wenn ich Sie nur einen Moment lang erleben lassen könnte, was ich erlebe, wenn ich auf dem Kanal fahre und meine Arbeit tue, wenn sich Venedig mir in der Gestalt so vieler ‚Profile‘ darbietet und jedes Gebäude in mir nur Assoziationen von mehr oder weniger Provokation, Problemen und Pein auslöst – Pein, wenn ich mit erfrierenden Fingern und rauhem Hals die Fensterbänke in der winterkalten Luft zeichnete . . .“⁴*

Was Ruskin in Venedig umtreibt, ist seine besondere Erfahrung der allgemeinen Dialektik von Kontinuität und Bruch, von Tradition und historischem Bewußtsein. Der Philosoph Joachim Ritter hat in einem 1963 publizierten Aufsatz dieses Dilemma von Kontinuität und Bruch im Prozeß der Modernisierung analysiert, das das Vergangene fundamental mit dem Stigma der Verdinglichung bedroht. Wo der Prozeß der Modernisierung *„einsetzt, ist immer die reale Bewegung das Erste, in der das alte geschichtliche Gut: Trachten, Einrichtungen, Gerät aus den Häusern und Orten des Wohnens und Lebens, verdrängt wird [. . .] Aber dazu gehört, daß das so aus der gegenwärtigen Wirklichkeit entfernte gleichsam sein Sein verändert; es wird ‚das Historische‘ und zieht – als dieses sein reales Nichtsein [Hervorhebung G. F.] hinter sich lassend – nunmehr der Bewahrung würdig in die Museen ein, die für es geschaffen werden.“*

Die Entwicklung eines historischen Bewußtseins und sie ausbildender und tragender Institutionen antwortet auf die Zersetzung von Tradition; doch dieselbe Anstrengung, die die Geltung von Tradition institutionell sichern möchte, zersetzt selbst das Vergangene.

„Historie war [in vorbürgerlichen Kulturen; G. F.] immer die den Zusammenhang des eigenen Seins wahrende Mnemosyne, das Erinnern, in dem gegenwärtig bleibt, was zur Gegenwart als ihre eigene Größe und ihr eigenes Geschick gehört. Wo daher kein Band Gegenwart und Vergangenheit verknüpft und ein Vergangenes nichts mit dem Gegenwärtigen gemeinsam hat, wird es zum Gleichgültigen und Toten.“⁶

An Ruskins Anarbeiten gegen das endgültige Versinken der Tradition – er sprach davon, daß Venedig dahinschmilzt wie ein Stück Zucker im Tee – läßt sich beispielhaft studieren, was Ritter theoretisch formuliert hat: daß sich der ‚historische Sinn‘, den die Geistes- und Kulturwissenschaften, den das Museum und den die Denkmalpflege ausbilden, notwendig gegen die Geschichtlichkeit des Überlieferten selbst wendet; daß die ‚Überreste‘ unter dem Zugriff des Museums – oder der Denkmalpflege – ‚tote Arbeit‘ werden, an denen sich jede ‚Verlebendigung‘, Geschichts- oder Ausstellungsdidaktik, Museumspädagogik usw., – vielleicht vergeblich? – anarbeiten.

Lebendigkeit der Tradition entdeckte Ruskin übrigens in der Berufung auf handwerkliche Arbeit und in ihre mittelalterliche Organisation der Bauhütten und Werkstätten. Diese historischen Produktionsformen, und nicht etwa nur ästhetische Normen, versuchte er als Bedingung lebendiger Kunst in das England des 19. Jahrhunderts zu verpflanzen. Damit scheiterte er letztlich. Dagegen wurde unerwartet sein dokumentarisch-wissenschaftliches Werk zum Vademecum des entstehenden Venedig-Tourismus. Daß er mit seiner Arbeit einem verdinglichenden, touristischen Blick auf Venedig und seine Architektur unwillentlich Vorschub geleistet hatte, hat Ruskin selbst noch erlebt – und bitter beklagt. Die Anstrengung Ruskins, sein wissenschaftliches und denkmalpflegerisches Bemühen, kehren sich gegen seine Intentionen: er trug zur Ausbildung eines hierarchischen Kanons von bildungsbürgerlichen Trophäen bei, die später touristisch, ökonomisch, massenmedial, ‚verwendbar‘ werden.

*

Es war ein Landsmann Ruskins, Thomas Cook, der das Reisen revolutionierte. Etwa zu der Zeit, da Ruskin in Venedig arbeitete, entwickelte Cook⁶ erstmals Pauschalreisen, wo Dauer, Ziele und ‚Events‘ der Reise vorab festgelegt waren. Standardisierung der Wahrnehmung und Wahrnehmungsangebote war eine der Bedingungen für das Entstehen einer Tourismusindustrie. Das Sehen wurde im Prozeß der Reise auf Stationen beschränkt, wo die subjektive Wahrnehmung durch Vorgaben eingeschränkt war.

Vorbereitet war dieser gleichsam inszenierte Blick in der Grand Tour und Kavaliersreise, die dem praktischen Erwerb von Wissen, Bildung und Etikette an fremden Höfen gewidmet waren. Begleitende Künstler stellten Reisebilder her, ‚spots‘, die spätere touristische Wahrnehmungsmuster antizipierten und prägten.⁷ Doch der Zweck des Reisens verkehrte sich, man reiste nicht mehr in die Fremde, um Wissen zu erwerben, sondern, gleichsam ‚eskapistisch‘,

um das eigene Land, die Stadt auf Zeit hinter sich lassen zu können. Während der Grand Tour auf utilitar verwertbarer Erfahrung, insofern also auf Zukunft gerichtet war, bezieht sich bürgerliches Reisen vergangenheitsorientiert auf Denkmäler der Geschichte.

Die bürgerliche Reiselust wurde aus der adeligen, eher utilitaristischen Reisegewohnheit und der wissenschaftlich-aufgeklärten Reisetätigkeit gespeist. Reisen emanzipierte sich aus dem zweckrationalen Zurücklegen einer Wegstrecke aus ökonomischen (Handel) oder religiösen (Wallfahrt) Motiven und macht frei für die Wahrnehmung des Reisens selbst, vor allem der Landschaft und der Denkmäler. Reisen wurde nun als Möglichkeit zu authentischem Sehen propagiert. Aus der Einsicht in die psychologischen, historischen und sozialen Bedingungen des Sehens entwickelt sich die Notwendigkeit, eine „wissensgefüllte Wahrnehmung“⁸ zu ermöglichen, also auch die Notwendigkeit ihrer Lenkung bezüglich der Inhalte und der Modalitäten.

Reiseführer, Landkarten bzw. Bildproduktionen – die z. B. auf Hochkunst des 17. und 18. Jh. zurückgriffen – legten Aussichtspunkte, lohnende Motive und Reiseziele fest. 1813 versah ein Herr Heinrich Keller die Landkarte der Schweiz mit einer Sternchenmarkierung, die in die Reiseführer von Bädeker und Murray (mit einer wertenden Hierarchie der Auszeichnungen) übernommen wurde.

Diese als Bädeker-Stern⁹ berühmt gewordene Auszeichnung von Bedeutsamkeit hat Lucius Burckhardt als geniale Erfindung bezeichnet: er verleihe einem Gegenstand eine Bedeutung, aber man wisse eigentlich nicht welche – der Bädeker zeichnet aus, aber erklärt nicht, warum. Die Bedeutung werde – scheinbar – ‚frei‘ für Anmutungen, Assoziationen und Projektionen des Betrachters. Anders als Burckhardt meine ich, daß diese Bedeutungszuweisung aber stillschweigend auf bereits kodifizierte Bedeutungen zurückgreift, auf Gewohnheiten, wissenschaftliche Paradigmen usw., jedenfalls auf die relative Verbindlichkeit eines kulturellen Gedächtnisses. Ohne die Existenz solcher – oft unbewußter – ‚gemeinschaftlicher Bedeutung‘ wäre ein Gegenstand nicht einmal eine Kuriosität.¹⁰

Der Bädeker-Stern¹¹ abstrahiert von dem ihm zugrundeliegenden kulturellen Muster, von den Wertvorstellungen, denen er seine distinkte Kraft verdankt. Er gestattet mit der Wahrnehmung eines Kunstwerkes, einer Architektur, an den verschwiegenen, gleichsam zur zweiten Natur der Dinge gewordenen, kulturellen Mustern und Bedeutungen zu partizipieren und sich so zur Sphäre der Kultur zugehörig fühlen zu können. Ohne daß diese Muster und Bedeutungen im Einzelnen noch zu vergegenwärtigen wären, erspart die Etikettierung des Sehenswürdigen die intersubjektive und diskursive Überprüfung von Wertvorstellungen aber auch, sich der Mühen der Selbstreflexion des subjektiven Zugangs zu den kulturellen Artefakten stellen zu müssen.

Jedenfalls bedeutet eine solche Auszeichnung von Sehenswürdigkeiten, ihnen einen konjunkturel-

sten Wert beizumessen. Das ist ja auch eine Strategie beim musealen Erben: wo die Verbindlichkeit eines Sinns (des musealen Objektes, des Prozesses der Musealisierung) nicht so ohne weiteres einsichtig zu machen ist, tritt die Metapher des Werts in ihre Rechte. Das Reden vom ‚Erbe‘, vom ‚kulturellen Reichtum‘, von den ‚unermeßlichen Schätzen‘ – der gigantische aber fiktive Tauschwert von Kunstwerk ist ein großer Anreiz bei Ausstellungen – tendiert dazu, die kulturelle durch materielle Bedeutung zu substituieren.

Die mediale Werbesprache der Ausstellungsankündigungen, Vernissagebesprechungen oder Kunstkritiken bedient sich, ähnlich der Technik des Bädeler-Sternes – eines verdinglichten kulturellen Codes und suggeriert Sehenswertigkeit, bei der allein schon die symbolische Teilhabe – etwa als Lektüre der Kulturseiten eines ‚Intelligenzblattes‘ – mit der Illusion der Zugehörigkeit zu kulturellen Eliten honoriert wird.

*

Horst Rumpf hat die von ihm so genannte ‚Gebärde der Besichtigung‘ folgendermaßen charakterisiert: sie schafft und bevorzugt einen hierarchisierten Kanon von approbierten Kulturgütern, die mit Besichtigungs-, Wahrnehmungs- und Einschätzungspflicht ausgestattet werden. Von Sehenswürdigkeiten geht ein Verhaltensdruck aus, der einerseits bestimmte Weisen der Wahrnehmung und sprachlichen Äußerung provoziert – Würdigung, Huldigung, Verklärung, Affirmation –, andererseits gegen Reflexion, Einwände, Widerspruch, Zweifel gefeit macht und „*inoffiziellen Hinsichten*“ amputiert.¹² Dem wäre hinzuzufügen, daß dieser Blick auch von allem abstrahieren muß, was an durchaus nicht immer von Zweifeln freier wissenschaftlicher Diskursivität in die ‚Kodifizierung‘ eines kulturellen Objekts eingegangen ist, welchen oft umstrittenen Weg die Bedeutungszuweisung an Überlieferung gegangen ist. Wir werden mit dem fertigen Resultat eines langen Prozesses der Bedeutungszuweisung und -produktion konfrontiert ohne in ihn je involviert zu werden, etwa im Museum, wo die Verdinglichung der Musealien gleichsam jede Frage nach ihrer Daseinsberechtigung an diesem und keinem anderen Ort erstickt.

Der Besichtigungsblick ist ein Zuschauerblick, frei von Handlungsdruck und Verstrickung, vor allem: leiblicher Verstrickung in die Sache. Zivilisatorisch bedeutet das, daß der Blick uns versichert, daß uns die Gegenstände nichts mehr tun können. „*Das Auge ist unterwegs zu einem neutralen Instrument, gelöst von leiblicher Verfangenheit*“.¹³ Der Gesichtssinn läßt, da er den Leib nicht involviert, vergessen, daß er ein Sinn ist, das Sehen erlaubt die Abstraktion von Eigenem und Anderem. Das Ideal des ‚reinen Auges‘ ist der männliche, sich nicht ins Sinnliche verstrickende, kontrollierende, objektivierende und entsubjektivierende Blick, der die visuelle Kontrolle über die Dinge – als eine Form der Naturbeherrschung – hat und behält.

Die abstrakteste Form dieses Blicks ist die intel-

lektuelle Anschauung, der subjektlose Blick, dem eine objektlose Vorstellung korrespondiert, und der in Museen häufig als normative Grundlage der Ausstellungspräsentation, sozusagen als verborgene Didaktik, vorherrscht. Dieser subjektive Blick wird im technischen, instrumentenbewehrten Blick gesteigert, nicht nur in dem der wissenschaftlichen Apparaturen, sondern auch im mit Fotoapparat oder Videokamera bewaffneten Auge des Touristen.¹⁴

Das Ideal des ‚reinen Auges‘ kennt noch eine Ebene der Verschleierung der sozialen Bedingungen der Wahrnehmung. Die Ideologie des ‚reinen Auges‘ beruht auf der Leugnung des sozialen Zusammenhangs von Kunst- und Kulturkompetenz und Erziehung, Bildung. Da Kunstkompetenz „*das Produkt einer unmerklichen Übung und einer automatischen Übertragung von Fähigkeiten ist, neigen die Angehörigen der privilegierten Klassen auf ‚natürliche Weise‘ dazu, eine kulturelle Erbschaft [...] für ein Geschenk der Natur zu halten.*“¹⁵

Den Privilegierten erscheint Bildung als ein nicht artifizieller, als ein nicht durch Lernen und Arbeit erworbener Prozeß, sondern als ein *Zur-Natur-Werden*, als ein *Habitus*, eine zweite Natur. „... *das Verschweigen der sozialen Bedingungen der Appropriation des Bildungskapitals oder, genauer, des Erwerbs ästhetischer Kompetenz als Beherrschung aller zur Appropriation des Kunstwerkes erforderlichen Mittel ist ein interessiertes Schweigen, da es erlaubt, ein soziales Privileg zu rechtfertigen, indem man es in eine Gabe der Natur verwandelt.*“¹⁶

Hinter der Bildungsbeflissenheit gibt es eine verborgene soziale Antriebsfeder – die Legitimation eines sozialen Privilegs. Bildung, kultivierte Natur, legitimiert ihn, den Bourgeois, auch als Klasse, da er sich weder auf die aristokratische Legitimität des Blutes berufen kann, noch auf die demokratische Ideologie der ‚Natur‘, in der ja alle Distinktionen aufgehoben wären. Die Unterschiede, die der Besitz materieller Güter erzeugt, wird auf den Besitz symbolischer Güter (wie Kunstwerke) verschoben.¹⁷

Der Begriff des *Erbes* bringt dieses Syndrom: auf den Begriff das Erbe ist das, was sich durch Begnadung, Begabung, von Natur aus (und nicht durch erworbenes Verdienst) rechtfertigt – als Idee, einer mit Geburt gegebenen Kultur, was der französische Ausdruck *patrimoine*, d. h., das von Vater und Mutter Überlieferte, direkter ausdrückt.

Diese ‚Blindheit‘ gegenüber den sozialen Bedingungen des Erwerbs von Bildung geht einher mit der Blindheit gegenüber der Funktion bildungsvermittelnder Institutionen. Museen verraten, so Bourdieu, „*schon in den geringsten Details ihrer Morphologie und Organisation ihre wahre Funktion*“, nämlich, „*bei den einen das Gefühl der Zugehörigkeit, bei den anderen das Gefühl der Ausgeschlossenheit zu verstärken.*“¹⁸

*

Der Modus der Sehenswürdigkeit erlaubt die würdige Wahrnehmung des kulturellen Erbes und zugleich das Absehen von den sozialen Bedingungen der Produktion und Wahrnehmungen von Sehenswürdigkeiten und den mit ihnen verknüpften Wertvorstellungen. Besichtigen von Sehenswürdigkeiten

ist eine Art Liturgie der Besichtigung der Trophäen unseres kulturellen Besitzes. Gegen diese Liturgie erscheint Widerstand zwecklos, nichts scheint sich ihr entziehen zu können und da der Bestand des Besichtigungswürdigen ständig zunimmt, scheint sie tatsächlich die Welt zum Museum werden zu lassen. Der jüngst entdeckte Führerbunker in Berlin, Schuberts Brille, die stillgelegte Stahlhütte im aufgegebenen Industrieviertel, ein Stück Schweizer Alpenwelt unter nationalem Schutz, das Konzentrationslager Mauthausen – alles wird in die museophile Welt eingemeindet.

Zur Liturgie der Besichtigung gehört die Wiederholbarkeit des Ereignisses. Sehenswürdigkeit zieht ihre Faszination aus der „wiederholte[n] Bevorzugung bestimmter Erfahrungsbereiche und Erfahrungsaspekte“, was zur Folge hat, daß „das wiederkehrende Sehen . . . allzu schnell bereit [ist], zu vertrauten Ansichten und Hantierungen zurückzukehren und sich einer Ordnung des Sichtbaren zu überlassen, als sei sie unabänderlich.“¹⁹

Allerdings vermag das Museum eine solche Wiederholung nicht von sich aus zu organisieren. Die Reproduktion eines Erfahrungsvorganges, überhaupt Aufmerksamkeit, kann das Museum nicht erzwingen. Besuche bleiben in der Regel zufällig, vereinzelt. Auch in dieser Hinsicht ist das Museum kein Lernort. Eher können Ausstellungen den Besuch ritualisieren und die Jubiläumsausstellung greifen – vermeintlich identitätsstiftend – auf die kultische Praxis der kollektiven Vergewisserung gemeinsam geteilter Vergangenheit zurück. Und gerade bei diesen und den (österreichischen) Landesausstellungen ist der Organisationsgrad korporativer Besuche besonders hoch. Bei vielen derartiger Ausstellungen bilden die – relativ zwangsrekrutierten – Besucher einen hohen Prozentsatz der Gesamtbesucherzahl (und damit die Legitimationsbasis für die Kulturpolitik).

Wenn es wahr ist, daß Aufmerksamkeit eine immer knappere Ressource wird, daß also das Museum – wie oft behauptet wird – tendenziell in Konkurrenz gerät zu anderen visuellen Medien, dann hieße das, daß das Museum unter stärkeren Legitimationsdruck gerät. Zu den Groß- und Jubiläumsausstellungen besteht offensichtlich schon ein solcher Konkurrenzdruck.

Doch gerade bezüglich der Ausstellungen hat sich eine Wahrnehmungshaltung des zerstreuten Blicks herausgebildet, der von der empirischen Soziologie als ‚cultural window shopping‘ karikiert werden kann und der sich kaum von der beschriebenen Gebärde der Besichtigung unterscheidet. Die Bedeutung der massenmedialen Rezeption von musealisierten Kulturgütern liegt nicht nur in der Ausbeutung von Nostalgie reserven, sondern auch darin, daß sie die Eingemeindung der Besucher und Betrachter unter die Eingeborenen der Bildungselite verbürgt.

Die Gebärde der Besichtigung hat mit ihrer Distanzierung aber auch einen emanzipativen Aspekt. Ruskins zitierte Beschreibung der Messe in San Marco ist auch die Beschreibung eines Stückes Emanzipationsgeschichte: die der Ablösung von religiösen Zwängen, von blinder Ehrfurcht, von Aberglauben, von Ängsten.

Museen können in dieser Hinsicht Orte der Sichtbarmachung sein, „Oasen des Sehens“, Orte des „öffentlichen Blicks, [. . .] Schaustätten, [. . .] die den Rahmen sonstiger theoretischer, praktischer oder technischer Interessen auf bestimmte Weise überschreiten.“²⁰ Um den Preis ihrer gefahrlosen Präsenz verweilen [wir] bei der Darbietung, von Sichtbarem, das sich selbst sichtbar macht und uns die Welt anders sehen läßt, in gesteigelter, zugespitzter oder verfremdeter Form, ohne unsere Welt gegen eine andere zu vertauschen.“²¹

*

Mit der Gebärde der Besichtigung soll vermieden und verdrängt werden, „was uns aus der Welt der Toten, der versunkenen Zeiten, des versunkenen Lebens anweht; die Hinfälligkeit, Verfall.“²² In den Objekten sedimentierte Spuren vergangener Arbeit, von vergangener Alltäglichkeit, von Genuß und Leiden erhalten darum im Museum eine ‚gefahrlose Präsenz‘. Der vergleichgültigende Ausstellungsblick bewahrt uns vor dem in der Erfahrung der Aura beschlossenen Schock, ‚mit dem ein Augenblick als schon gelebt in unser Bewußtsein treten‘ kann [Walter Benjamin], so wie die Verdinglichung und Stillstellung der Objekte im Museum, uns vor der Erfahrung der Zeitverfallenheit der Dinge bewahren möchte.

„Die bürgerliche Gesellschaft hat mehrere Institutionen der gefahrlosen Präsenz geschaffen. Ohne Anspruch auf Vollzähligkeit: Für die Pflanzen den englischen Garten und die Bundesgartenschau, für die Tiere und Triebe den Zoo und den Zirkus, für die Kriminellen das Gefängnis, für die Verrückten die Psychiatrie. Und für die gegenständlichen Reste des Zivilisationsprozesses . . . jeweils eine besondere Sorte von Museum als Zwischen- und Endlager. Die mit der Errichtung der Institutionen notwendig verbundene Gewaltanwendung unterliegt der Scham.“²³

Vielleicht läßt sich der – über das Museum bekanntlich weit hinausweisende – Prozeß der Musealisierung insgesamt als *gefahrlose Besichtigbarmachung* von immer größeren Geschichts- und Naturbezirken interpretieren, die von einer Besichtigungsindustrie (Fremdenverkehr, Freizeit- und Reiseindustrie) und von Besichtigungshelfern (Fremden- und Stadtführer; Betreuer von Geschichtslehrpfaden; Museumspädagogen und -didaktikern) unterstützt wird.

ANMERKUNGEN

1. Robert Musil: Denkmale, in: Nachlaß zu Lebzeiten (1936). Reinbek bei Hamburg 1989, S. 62 ff.
2. Zit. n. Wolfgang Kemp: John Ruskin. Leben und Werk. Frankfurt 1987, S. 168.
3. ebenda, S. 141.
4. ebenda, S. 152.
5. Joachim Ritter: Die Aufgaben der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft. In: ders.: Subjektivität. Frankfurt 1974, S. 127–129. Fortsetzung des Zitats: „Wenn die Götter gestorben sind und der Glaube, der sie ehrte, nichts mehr ist, dann werden auch die Tempel, die ihnen gehörten, aus einem denkwürdigen Schönen zu bloßem Gestein und Gemäuer. Eine andere geschichtliche Welt vermag sie nur als das Ding zu nehmen, dem kein Geist mehr einwohnt. Durch die Jahrhunderte hin sind so in Kleinasien wie in Europa die Säulen der griechischen und römischen Tempel, Bildwerke, Grabmäler in die Kalköfen gewandert, als Füllmaterial für Stadtmauern verwendet oder als Baustücke verbaut worden. In den verlassenen Felskirchen und Klöstern von Ürgüpf

und Göreme hat die islamische Bevölkerung auf den in der trockenen Luft unverändert erhaltenen Fresken die Gesichter der Engel, Heiligen, Propheten ausgelöscht. Was aber dem modernen historischen Sinn als barbarische Zerstörung erscheint, hat in Wahrheit das Recht und die Legitimität der fortgehenden Geschichte für sich. Der Glaube, dem jedes Abbild des Göttlichen ein Frevel ist, befreit das auch ihm Ehrwürdige von der Schmach des Sakrilegischen; er stellt es zu einer ihm zumutbaren Gegenwart wieder her. Noch im 18. Jahrhundert hat man ohne Sinn für das ‚Historische‘ romanische und gotische Kirchen umgebaut; dies hat den realen geschichtlichen Sinn, sie in das lebendige Gegenwärtige umzuformen. Dazu gehört, daß alles, was an sich vergangen ist und nicht der gegenwärtigen Welt zugehört, auch keinen Anspruch auf historische Bewahrung hat. Sein Nicht-Sein ist legitim und der an die Kontinuität des erinnernden Daseins gebundenen Geschichte angemessen. Demgegenüber läßt sich der moderne ‚historische‘ Sinn . . . gerade dadurch kennzeichnen, daß er aus solcher unmittelbar zum geschichtlichen Dasein gehörigen Einheit von Geschichte und Historie herausgetreten ist. . . . Der wirkliche Vorgang wird erst faßbar, wenn man davon ausgeht, daß die Ausbildung der Wissenschaften von der Geschichte und der geschichtlichen, geistigen Welt des Menschen zu dem realen Prozeß gehört, in dem sich die moderne Gesellschaft in Europa, jetzt überall auf der Erde in der Emanzipation aus den ihr vorgegebenen geschichtlichen Herkunftswelten konstituiert. Die Geisteswissenschaften und die historischen Institutionen, wie das Museum und die Denkmalpflege, „übernehmen [es], . . . das Vergangene wie das vom Vergehen Bedrohte aufzusuchen, einzubringen, zu erschließen, zu schützen und zu erhalten, es in Sammlungen und Editionen zugänglich zu machen.“

6. Peter Märker, Monika Wagner: Bildungsreise und Reisebild. Einführende Bemerkungen zum Verhältnis von Reisen und Sehen. In: Mit dem Auge des Touristen. Zur Geschichte des Reisebildes. Ausstellungskatalog. Tübingen 1981, S. 11.
7. ebenda, S. 7 f.
8. ebenda, S. 8.
9. Bädeler, Buchhändler in Essen, 1801–1859, entwickelte nach dem Vorbild Murrays Reiseliteratur.
10. Lucius Burckhardt: Wie kommt der Müll ins Museum?, in: Tradition und Experiment. Das österreichische Museum für angewandte Kunst. Wien 1988, S. 272 ff., zit. n. S. 273 f.
11. Kodifizierung der Bedeutung und des Blicks gibt es in vielen Formen: in nationalen Denkmälerlisten, also in hierarchisierten Wertordnungen des ‚Erbes‘ wie z. B. im UNESCO-Kulturgüterverzeichnis, im Kulturgüterschutz, der im Prinzip das schützenswerte Erbe von dem trennt, was preisgegeben werden kann. Denkmalpflegerische (Dehio) bzw. touristische (Michelin; Bädeler) Leitfäden, die die Wahrnehmung sanktionieren und selektieren, Besichtigungshelfer wie Reiseführer und Museumspädagogen.
12. Horst Rumpf: Die Gebärde der Besichtigung. Vortrag auf dem Symposium Die Zukunft des Erinnerns. Hüttenberg 1988, hier zitiert aus: Ab ins Museum! Materialien zur Museumspädagogik. Wien 1990, vgl. S. 20 f. und S. 23.
13. ebenda, S. 15 f., S. 18 bzw. auf S. 26: „Der körperlose Besichtigungsblick ist gefräßig.“
14. Vgl.: Gisela Schneider, Klaus Laermann: Augen-Blicke. Über einige Vorurteile und Einschränkungen geschlechtsspezifischer Wahrnehmung, In: Olav Münzberg und Lorenz Wilkens (Hg.): Aufmerksamkeit. Klaus Heinrich zum 50. Geburtstag, Berlin 1979, S. 442 ff.
15. Pierre Bourdieu: Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung, in: ders.: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt 1970, S. 193 f.
16. ebenda, S. 194 f., Hervorhebung von P. B.
17. Bourdieu sieht das Wesen der Distinktion in der Unterscheidung in Zivilisierte (die sich die Bedingungen ihrer Privilegierung selbst verschleiern) und Barbaren – einer Distinktion in der der Besitz und der Nicht-Besitz von Bildung als natürlicher Zustand erscheint.
18. ebenda, S. 196 und S. 198. Bourdieu beobachtet, daß Besucher sich durch Esoterik, Fehlen von Hinweisen, Orientierungshilfen, Darbietung der Werke usw., ausgeschlossen fühlen und daß pädagogische Hilfsmittel zwar nicht Ersatz für fehlende Schulbildung wäre, wohl aber das Recht verkündete, nichts zu wissen, „das Recht da zu sein, ohne etwas zu wissen . . .“. Ebenda, Anmerkung.
19. Bernhard Waldenfels: Der herausgeforderte Blick. Zur Orts- und Zeitbestimmung des Museums; in: ders.: Der Stachel des Fremden. Frankfurt 1990, S. 226 und S. 234.
20. ebenda, S. 227 f., Zitat S. 228.
21. ebenda, S. 233. Hervorhebung von Waldenfels.
22. Rumpf, S. 30.
23. Karl Josef Pazzini: Tod im Museum. Über eine gewisse Nähe von Pädagogik, Museum und Tod. In: Wolfgang Zacharias (Hg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung. Essen 1990.

EVA STURM

BILD-TEXT-COLLAGE-MUSEALISIERUNG*

Vor etwa zehn Jahren wurden Geschichtswissenschaft und Philosophie vermehrt auf ein scheinbar infektiöses Phänomen aufmerksam, welches sich in der deutschen Sprache zum Namen *Musealisierung* verdichtet hatte.

Musealisierendes Vorgehen, mitunter auch unter dem Begriff *Museifizierung* oder *Musealisation* zu finden, ist eine eigentlich uralte Verhaltensweise nicht nur des westlichen Menschen, Bezeichnung für eine spezifische Umgangsform mit Dingen, mit Natur, mit anderen Menschen, mit Zuständen, mit Welt. *Musealisierung* tanzt aus dem Rahmen *Museum*, löst sich so von seiner semantischen und ethymologischen Wurzel, breitet sich aus in Raum und Zeit.

Der *musealisierende* Mensch, in der beobachteten Form historisch beispiellos, setzt folgende Handlungsschritte:

Er löst etwas aus seinem symbolischen, funktionalen, lebendigem Zusammenhang oder rettet es vor dem entgültigen Verschwinden als Abfall,

entzeitlicht das so Entkontextualisierte,

enträumlicht es zumeist,

fügt es ein in eine von ihm geschaffene, neue Ordnung und

verhält sich ihm gegenüber von nun an in der von Horst Rumpf als „Gebärde der Besichtigung“¹ beschriebenen inneren und äußeren Haltung.

Musealisierung bedeutet deklarierte Zustandsveränderung, real und symbolisch und ist – so scheint es – nahezu umkehrbar. Das Ding, die Fabriksruine, der entdeckte Indianerstamm, die unter Naturschutz gestellte Landschaft, das Dorf, das Tier dürfen sich ab nun nicht oder kaum mehr verändern, sollen nicht sterben, wenn möglich, nicht altern, nicht mehr abgenutzt, gebraucht werden, sind zu konservieren, werden künstlich tot am Leben erhalten. Sinn ihres (Nicht-)Seins ist ab nun, Zeugenschaft abzulegen. In ihrer Materialität und Anwesenheit sind sie Zeichen eines Abwesenden, verweisen – auf eine abgeschlossene Geschichte, – eine Ganzheit, – einen Zustand, – auf etwas Fremdes, – Vertrautes, – Überwältigtes, – Geliebtes usw.

Und da sie ihre Geschichte nicht selbst erzählen können, wird der museophile Mensch zum Hüter der Bedeutungen, welche ebenfalls aufbewahrt und immer wieder erzählt werden müssen.

In der Theorie gab es, wie nicht anders zu erwarten, von vornherein verschiedene Einschätzungen zu Ursachen, Ausmaß, Manifestation und Auswirkungen des zu beobachtenden Zeit-Phänomens. Manche der Theoretiker halten es für ein bedrohli-

ches, zerstörerisches, mittlerweile längst unkontrollierbares Syndrom. Andere begreifen es als Chance oder sehen zumindest in ihm schlummernde bzw. mit ihm einhergehende konstruktive Momente. Die Meinungen reichen von der zustimmenden Bejahung, über Skepsis, Distanzierung, Abwertung bis zur kritischen Akzeptanz.

Dem vorgestellten Buch *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung* liegt die Idee zugrunde, die unterschiedlichen Positionen auseinanderzufiltern und einander gegenüberzustellen. Was sich ergibt, ist ein Bild in welchem *Museum* und *Musealisierung* in verschiedenem Licht auftreten. Teilweise fast unvereinbar scheinende Sichtweisen berühren sich an manchen Stellen und beginnen in der Konfrontation miteinander zu arbeiten.

Hier jedoch soll nicht Systematik betrieben werden, sondern versucht werden, in einer Art Collage in Stichworten und Bildern ein paar Blitzlichter auf das vorliegende Thema und in das vorliegende Buch zu werfen.

Die Bilder zu den Worten finden sich auf dem Cover der vorliegenden Zeitschrift.

Abbildung 1/Stichwort 1: ERBE SCHÜTZEN

Das Senckenbergmuseum in Frankfurt informiert seine Besucher und Besucherinnen gleich am Eingang, worum es *eigentlich* geht. Es erinnert an die vor den Objekten einzunehmende innere und äußere Haltung: die erwähnte „Gebärde der Besichtigung“.

Die älteste These zur Musealisierung ist die Kompensationsthese: Wenn der Anschluß an Vergangenheit und Tradition verloren gegangen ist, errichtet die Gesellschaft „Erinnerungsorgane“, die über den Bruch hinweg verhelfen sollen, historischen Sinn zu finden.²

Abbildung 2/Stichwort 2: DAS ORIGINAL

Gisela, der älteste original Raddampfer, vom Traunsee in OÖ ist das letzte wiederhergestellte Original seiner Art. Vor dem Untergang gerettet, ist es zum „historischen Objekt“ avanciert, dessen unersetzlicher ideeller Wert sich auch finanziell und lukullisch nutzen läßt.

Die Sichtbarkeit des Vergangenen, seine materielle Konstanz tröstet, so lautet eine andere These, über den „änderungstempobedingten Vertrauensschwund“³ mit Welt hinweg.

(* Vorgetragen anlässlich der Buchpräsentation von: *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1991.)

Schon an dieser Stelle verfließt der Übergang zwischen Bewahrung und Neukonstruktion: Gisela ist ein *wiederhergestelltes Original*.

Abbildung 3/Stichwort 3: METAMORPHOSE DER ZEICHEN

Wenn eine Epoche abgeschlossen, ein Feind besiegt, überwunden wurde, müssen auch die Symbole und Götter weichen. Sie zu vernichten, ist eine Möglichkeit, sie zu musealisieren und dadurch ihre magischen Bedeutungsaufladungen zu bannen, die anderen. Seit der französischen Revolution anerkannte das aufgeklärte Bürgertum letztere als effizienter.

Der historische, d. h. realpolitische Wert des Zeichens wird durch seine Metamorphose zum Relikt, zum historischen Objekt, welches auf eine ganze Epoche zu verweisen vermag, abgelöst.

Abbildung 4/Stichwort 4: RESTE

Jedem Sprengversuch trotzend, haben sich die 1940 von Friedrich Tamms erbauten sechs Wiener Fliegerabwehrkanonentürme sozusagen selbst musealisiert. Nun stehen sie als architektonische Kriegsüberreste nach dem denkmalpflegerischen Fundamentalsprinzip „Ohne Nutzen ist ein Baudenkmal verloren“⁴ anderen Funktionen zur Verfügung.

Im Leitturm Esterhazygasse, 6. Bezirk, ist das Haus des Meeres untergebracht. Jan Tabor kommentiert: „Die Wiener mögen ihre Luftabwehrbunker . . . Die Türme für unantastbar zu erklären mit dem Argument, sie seien Mahnmal gegen den Krieg, ist eine Wunschvorstellung. In Wirklichkeit ist die mentale Wirkung der Türme genau die, wofür sie konzipiert wurden: Heldentempel, Ehrenmahle, Totenburgen. Kenotaphe. Riesige Sarkophage. Die Sinnggebung dem Sinnlosen.“⁵

Musealisierung, so lautet eine andere These, als Technik der Entschärfung und Ausgrenzung von Erinnerung. Das Objekt wird zur Projektionsfläche, welche sich an spezifische Orte bannen läßt. Museum und Mausoleum, Grab der Geschichte und Ort domestizierter Inhalte, unvergängliche Müllhalden der Kultur.

Gerade diese Eigenschaft der Musealisierung kann aber auch als Schutzfunktion gedeutet werden, als Voraussetzung für die Aufarbeitung von Gattungsgeschichte und die Begegnung mit fremden, unbegreiflichen und bedrohlichen Inhalten.⁶

Abbildung 5/Stichwort 5: TOD UND TROST

Museen und Musealisierung, so lautet eine andere These, als Möglichkeit der Angstbewältigung, der Verleugnung des Todes und des Trostes.⁷

Bei diesem Objekt handelt es sich um den Kopf

eines französischen Offiziers, wahrscheinlich namens d'Arcourt. Im Dreißigjährigen Krieg wurde er wegen einer Kopfverletzung von einem Feldscher trepaniert und verstarb trotz oder infolge dieser Trepanation (= operative Schädelöffnung mit einem Trepan = spezielles Bohrgerät zur Öffnung). Der Feldscher trennte daraufhin den Kopf vom Rumpf und mumifizierte ihn, um seine ärztliche Geschicklichkeit an dem Objekt demonstrieren zu können. Nachdem man später den geräucherten Kopf gelegentlich u. a. der Geliebten des Grafen – für einen entsprechenden Preis – angeboten hatte, landete er zunächst im Heeresgeschichtlichen Museum/Wien und schließlich in der Anthropologischen Abteilung des Naturhistorischen Museums/Wien.

Museum als letzte Ruhestätte.

Aber auch: Museum als einer der letzten Orte, an dem der notwendigen Todesverdrängung immer wieder neue Energie zugeführt werden kann.

Musealisierung als einzigartiger tröstender Kompromiß, beweisend, daß etwas sterben kann und doch bleibt.

Abbildung 6/Stichwort 6: REINHEIT

Man kann in diesem Sinn Museum und Musealisierung begreifen als historisch gewachsene Kristallisationspunkte für bestimmte gesellschaftliche und individuelle Leiden. Sie vermögen z. B. dem Bedürfnis analneurotischer Charakterstruktur nach Festhalten, nach Reinlichkeit, Ordnung und Überschaubarkeit entsprechen:

Hier z. B. reinigt ein Schweizer nationalbewußt das Denkmal von Wilhelm Tell, denn so heißt es im zugehörigen Zeitungsartikel: „Wilhelm Tell und auch das Ansehen der Schweiz verdienen es, wieder einmal gründlich gewaschen, geputzt und gepflegt zu werden.“⁸

Abbildung 7/Stichwort 7: ORDNUNG UND DAUER

Museen können aber ebenso Kristallisationspunkte sein für zwangsneurotische Charakterstruktur, indem sie den Bedürfnissen nach Vollständigkeit ritueller Reihenfolge und Dauer Genüge leisten.

Dies meint nur nicht, alle Sammler, Kategorisierer, Ordner oder Putzmänner wären anal- oder zwangsneurotisch.

Das Museum als Institution einer Gesellschaft mit bestimmten Persönlichkeitsstrukturen, so die These des Psychoanalytikers Pazzini, antwortet derselben Gesellschaft lediglich mit ihren eigenen Strukturen.⁹

Abbildung 8/Stichwort 8: RITUALHÖHLE

Das Museum muß heute alle Funktionen überneh-

men, die früher verschiedene gesellschaftliche Institutionen überhatten. Es ist Ritualhöhle, Kathedrale und Palast zugleich: die Kuppelhalle des Naturhistorischen Museums/Wien.

Abbildung 9/Stichwort 9: NATÜRLICH KÜNSTLICH

In einer theatralischen Szene treffen hier auf engstem Raum *Zeugen* aufeinander, wie sie sich in Wirklichkeit niemals hätten begegnen können.

Auf der Rückseite dieser Ansichtskarte aus der Naturschau Dornbirn steht zu lesen: „Neben den in historischer Zeit ausgerotteten Tierarten Elch und Wildkatze (Bild) sind hier auch Wolf und Bär, Luchs und Biber in natürlicher Umgebung ausgestellt.“

Der Versuch, Realitäten möglichst original zu inszenieren bewirkt nicht, wie manches Museum meint, Authentizität oder Naturnähe, sondern läßt die Szene ins Künstliche kippen. Die Tiere feiern als Simulakren (= Trugbilder) einer Welt, die nicht existiert, ihre Wiederauferstehung.¹⁰

Abbildungen 10 und 11/Stichwort 10: GARTEN

Die Natur, wandelt sich von einer erhaltenden in eine zu erhaltende.

Sie wird zum Bild, zum Diorama, zum Paradiesgarten, dessen Überleben wir in unserer Hand zu meinen glauben.

Um ihren ursprünglichen Kreislauf wieder in Gang zu bringen, scheut man mitunter nicht davor zurück, Rückzüchtungen von für den ökologischen Kreislauf nötigen Teilen der Natur vorzunehmen (z. B. Vieh) oder alte, längst dem Fortschritt zum Opfer gefallene Kulturtechniken wieder einzuführen.

Zerstörung und Musealisierung sind die Kehrseiten einer Münze.

Abbildung 12/Stichwort 11: GLASGLOCKE

Musealisierung eines Volkes, eines Dorfes, eines Raumes etc., so lautet eine andere These, schützt keineswegs vor Vernichtung.

Dabei ist zunächst noch gar nicht an die Ausrottung in der hier vorliegenden Art durch Vermarktung und Tourismus gedacht.

Es genügt, etwas unter die Glasglocke der Unberührbarkeit zu stellen, um es zum Objekt zu machen. Vereinnahmungen in dieser Form berauben die Dinge, Naturvölker, Dörfer etc. ihrer bisherigen Realität.¹¹

Abbildung 13/Stichwort 12: GESCHICHTE 1 : 1

Old Sturbridge (USA, Massachusetts) ist ein histori-

sches Dorf, welches von etwa 100 Menschen bewohnt und bespielt wird. Auf dem Programm stehen die Unabhängigkeitskriege, exakt rekonstruiert nach historischem Vorbild.

Das Maß an Künstlichkeit steigt mit dem Grad an simulierter Wirklichkeitsnähe.

Abbildung 14/Stichwort 13: KEIN MUSEUM

Kein Museum, aber professionelle Künstlichkeitskonstruktionen kann man in Disneyland (USA, Las Vegas) erleben. Hier: *Cecars Palace*. Geschichte wird zum dreidimensionalen Märchen.

Zur absoluten Konstruktion, die von der historischen Realität kaum mehr zu unterscheiden ist, liegt nur mehr ein kleiner Schritt.

Wo sich, so ließe sich vorläufig resümieren, Museum und musealisierende Vorgangsweisen darstellen als reine Wirklichkeits- und Wahrheitsgarantien, sind sie doch eigentlich viel mehr: Kulminationspunkte von Sehnsüchten, Versuche der Beherrschung von Welt und Realität, Strategien gegen Verluste und Traditionsbrüche, gegen das Verschwinden, gegen Fremdheit, Beschleunigung und Fortschrittsdynamik, unternommene Orientierungs- und Ordnungsversuche von Materie in einer immer stärker von Immaterialien dominierten Welt.

Die inszenierte Authentizität der musealisierten Objekte läßt das Subjekt, welches sich nach den Regeln der Gebärde der Besichtigung verhält, vergessen, daß es sich viel mehr in einem von ihm und seinesgleichen immer wieder re-produzierten Theater der Gegenwart befindet, denn in einer Umgebung des Wahren und Echten, Historischen und Natürlichen.

Museen waren immer Orte künstlicher Welten- und Realitätsproduktion. Und als solche sind sie hervorragend geeignet für eine Begegnung und Auseinandersetzung mit Welt, allerdings nur unter dem Vorzeichen von Selbstreflexivität.

BIBLIOGRAPHIE UND ABBILDUNGSNACHWEIS:

(alle Zitate und ein Teil der Abbildungen sind dem hier vorgestellten Buch – Sturm, Eva: *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung*. Verlag Dietrich Reimer, Berlin: 1991 – entnommen)

1. Vgl. Rumpf, Horst: Die Gebärde der Besichtigung. In: Land Kärnten-Kulturreferat (Hg.): *Die Brücke*. Kärntner Kulturzeitschrift. Sonderbeilage 14. Jg. Klagenfurt: 4/1988.
2. Vgl. Ritter, Joachim: Subjektivität. Aufsatz Nr. 5. Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft (1963). Frankfurt a. M.: 1974.
3. Vgl. Lübke, Hermann: *Der Fortschritt und das Museum. Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen*. London: 1982.
4. Vgl. ebenda.
5. Tabor, Jan: Die Stereometrie der Sinnlosigkeit. Wiener Kriegsbauten 1938–1945. In: Gerhard Fischer u. a. (Hg.):

- deadalus. Die Erfindung der Gegenwart. Basel, Frankfurt a. M.: 1990. S. 204 ff.
6. Vgl. Fliedl, Gottfried: Musealisierung und Kompensation. In: Wolfgang Zacharias (Hg.). Texte und Dokumente zum Zeitphänomen Musealisierung. München: 1988. S. 21 ff.
und vgl. Pazzini, Karl-Josef: Tod im Museum. Über eine gewisse Nähe von Pädagogik, Museum und Tod. In: Hans-Hermann Groppe, Frank Jürgensen (Hg.): Gegenstände der Fremdheit. Hamburg: 1989. S. 124 ff.
7. Vgl. a. a. O. Pazzini.
8. Siehe Abbildungsnachweis, Abb. 6.
9. Vgl. a. a. O. Pazzini.
10. Vgl. Baudrillard, Jean: Agonie des Realen. Berlin: 1978.
11. Vgl. ebenda.
- Abb. 1: Senckenbergmuseum Frankfurt, Eingangsbereich.
Abb. 2: Ansichtskarte Raddampfer *Gisela*, A-4810 Gmunden, OÖ.
- Abb. 3: AP / Ein Mitarbeiter des Ost-Berliner Museums für Deutsche Geschichte trägt das Hammer- und Zirkel-Emblem, das bisher das Haus des Ministers zierte, in die Aservatenkammer. / September 1990.
- Abb. 4: FLAK-Turm (Fliegerabwehrkanonenturm)/Leiturm, EsterhazyPark, 6. Bezirk, Wien; Das Haus des Meeres.
- Abb. 5: (Angeblich) Kopf des Grafen D'Arcourt aus dem Depot des Naturhistorischen Museums Wien.
- Abb. 6: coop/Wochenmagazin der Coop-Gruppe AZ 4002 Basel. Nr. 52/27. Dezember 1990.
- Abb. 7: private Käfersammlung.
- Abb. 8: Ansichtskarte Kuppelhalle des Naturhistorischen Museums Wien.
- Abb. 9: Ansichtskarte Vorarlberger Naturschau.
- Abb. 10 Postwurfsendung Salzburger Land Tourismus Gesellschaft
- Abb. 12:Anzeige Reisebüro Kuoni Wien.
- Abb. 13:Old Sturbridge, Massachusetts USA.
- Abb. 14:Las Vegas, Nevada USA.

WOLFGANG PIRCHER

KOPF-MUSEEN*

Ich möchte ein paar Bemerkungen beisteuern zu jenem Thema des Buches, das mich als Nicht-Fachmann in Museumssachen naturgemäß am meisten interessiert: zur Schnittstelle Museum / Gesellschaft, oder in den Termini der gegenwärtigen Diskussion: zur Musealisierung bzw. Museifizierung. Dergleichen beruht auf der Behauptung, daß es eigenartige gesellschaftliche Kräfte gibt, welche auf Vermehrung der Museen drängen. Nicht nur Vermehrung, auch Verbreitung dessen, was ‚Erhaltungswürdig‘ sein soll. Die Welt also der Tendenz nach ein Museum.

Probekhalber möchte ich, auch nicht sehr ernst im philosophisch strengen Sinn, eine Orientierung versuchen mit den Begriffen ‚Museum an sich‘ und ‚Museum für uns‘. Ich möchte diese Begriffe als Extreme verstehen, wobei das ‚Museum an sich‘ den höchsten Grad an Verallgemeinerung hätte, so wie das ‚Museum für uns‘ im Extrem ein ‚Museum für mich‘ wäre, also den höchsten Grad an Individualität repräsentieren würde. Beide sind natürlich real ausführbar, sind also Museen im Kopf. Reale Museen können aber als Punkte oder Skalierungsräume auf einer entsprechenden Verbindungslinie zwischen diesen Extremen auftauchen. Jedes Museum kann zum Kreuzungspunkt von Kräften werden, die von diesen Extremen her bestimmt sind.

Ich möchte dies mit Beispielen aus der Literatur illustrieren. Bei Vladimir Nabokov¹ kreuzen sich diese Tendenzen auf merkwürdige Weise: während in der Erzählung ‚Ein Museumsbesuch‘ dieser zu einer paranoiden traumhaften Flucht durch ein fast unendlich sich aufblühendes Museum wird, das nur den

Ausweg in den (sozialen) Tod kennt, erzählt Nabokov in seiner Autobiographie von diversen Museen in Petersburg, die er als Treffpunkte mit seinen Geliebten genutzt hat. In dem einen Sinn ist das Museum Versammlungsort geschichtlicher Kräfte, ja es wird geradezu zum Ort des sozialen Krieges, im anderen Fall ist es Ort höchster Intimität.

In der Erzählung ‚Der Eisenfisch‘ von Kono Tarko², läßt sich eine Frau in einem Museum einschließen, welches „rauhe, grausame Ausstellungsstücke“ enthält, „welche die Männer hinterlassen hatten“. Zwischen ihnen fanden sich auch gepreßte Blüten und Blätter sowie Fotos von jungen Frauen, die sie mit mühevoller Fingerarbeit hergestellt hatten und die den seltsamen Tod, der durch Fernsteuerung bewirkt wurde, gestorben sind. Was suchte nun die über Nacht eingeschlossene Frau in diesem Kriegsmuseum? Vielleicht dieses: sie sucht das Rätsel des anderen zu lösen. „Irgendwann, irgendwo hatte sich ihr erster Mann von einigen Kameraden zum letztenmal verabschiedet, war in den Leib eines Eisenfisches gestiegen und unter den Blicken der Zurückbleibenden im Meer verschwunden. Sie hatte nichts davon geahnt. Der Eisenfisch hatte sich gegen den unter Wasser befindlichen Rumpf eines Riesenfisches geschleudert, dessen oberer Teil am fernen Horizont wie eine eiserne Insel emporgaht. Sein Körper wurde zusammen mit dem Eisenfisch zerfetzt. Sein Fleisch, das, in viele Stücke zerrissen, auf den Meeresboden sank, mochte wohl echte Fische angelockt haben.“ Sie war kaum zwei Jahre mit ihm verheiratet gewesen und blieb mit dem Rätsel

zurück, warum er den Tod mehr als sie geliebt hatte. Man sagte ihr, daß ihr Mann zum Gott geworden, sei, und er in einem Tempel zusammen mit anderen ähnlich so zu Göttern geworden verehrt werde – in eben diesem Kriegsmuseum. Sie hatte lange gezögert diesen Ort zu besuchen. Denn zunächst war dies ein Museum des allgemeinen Todes, was ihr nicht gestattete, ihren Mann hier „persönlich zu empfinden“, kurzum seiner Verwandlung durch eine Rückverwandlung zu begegnen. Der Ort der Erinnerung so zum sakralen Ort geworden, hebt diese ins Allgemeine einer Nation, welche sich in die Geschichte der Gattung eingeschrieben hatte. Was als Erinnerung möglich war, war eine Epiphanie, nicht die individualisierte Erinnerung einer Begegnung, einer Begegnung auch mit dem Abgrund des anderen Lebens. Nach einem Vierteljahrhundert endlich besucht sie diesen Ort und läßt sich hier einschließen. In diesem Tempel-Museum befindet sich ein Objekt, welches sie zum Gefährt einer imaginierten Begegnung machen möchte. Sie ging „als erstes zum Eisenfisch und legte beide Hände auf seine Haut. . . .“ dann legte sie ihren Körper an den Eisenfisch und umarmte ihn. Aber es ist weniger die Imagination der Szenerie, in der sich ihr erster Mann befunden haben möge, als er seinem Ende entgegenfuhr, als die Rekapitulation des Einschnitts, den er in ihrem

Leben verursacht hatte. Eine Begegnung kann explosiv oder Anfang einer ruhigen Dauer sein. Die Kraft des Allgemeinen kann eine andere Richtung einschlagen, wodurch die Individuen Raum gewinnen, nochmals ihr Leben zu orientieren. Es kann ein buchstäbliches Vergessen davon geben, was das Begehren dieser anderen war, die aus irgendeinem Grund dem Tod-Feind entgegenfuhr. Auch die Erinnerung am Ort ihrer Vergöttlichung wird dieses Vergessen nicht überwältigen können. So würde also im Museum an sich, das Museum der Erinnerungsmacht, ein Ort des individuellen Lebens eröffnet, welches auf dem Vergessen beruht. Abgesunken auf den Meeresboden, dient das gehabte Leben des anderen als abgründiger Grund. Was uns in Erinnerung bringt, daß wir uns wo anders befinden. Somit wäre ein Museum denkbar, ein Museum für uns, welches das andere Sein, unser Andersein, in die Vorstellung bringt. Dort wo Vladimir Tamara trifft.

ANMERKUNGEN

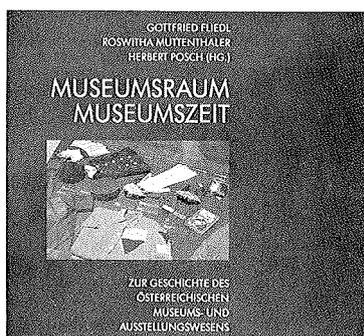
1. Nabokov, Vladimir: Der Museumsbesuch. In: Erzählungen 2 (1935–1951).
2. Taeko, Kono: Der Eisenfisch. In: Donath Margarethe (Hg.), Japan erzählt. Frankfurt 1990, S. 193 ff.

IWK-BIBLIOTHEK:



EVA STURM: Konservierte Welt. Museum und Musealisierung. Reimer Verlag/Berlin, 1991, 120 Seiten, öS 294,-.

Was ist der Reiz des ausgestopften Vogels, der alten Industrieanlage, der Wachsfigur von Helmuth Kohl? Warum läßt man Vergangenes nicht verschwinden, sammelt, konserviert? Vom Ort Museum ausgehend, breitet sich eine Umgangsform mit der Welt aus – eine „Musealisierung“ –, in der man sich zunehmend in der „Gebärde der Besichtigung“ einrichtet. Die Gegenüberstellung der teilweise grundverschiedenen Beobachtungen und Kommentare zu diesem Phänomen ergibt ein reizvolles Bild dessen, was Museum war, ist und sein kann. Eva Sturm ortet und differenziert die unterschiedlichen Positionen zur Einschätzung von Museen und Musealisierung und zeigt Ursachen, Chancen und Gefahren auf.



GOTTFRIED FLIEDL: Museumsraum. Museumszeit. Zur Geschichte des österreichischen Museums und Ausstellungswesens, Picus Verlag/Wien, 1992, 220 Seiten, öS 294,-

Der vorliegende Sammelband bietet als ein erster Schritt zu einer umfassenden kulturgeschichtlichen Darstellung des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens sowohl eine Zusammenschau als auch fachspezifische Einblicke in die Kulturgeschichte(n) des „Museums als kollektives Gedächtnis“. Darüberhinaus versteht sich die Publikation als Beitrag zur Reflexion des Status quo der österreichischen Museums- und Ausstellungslandschaft und beleuchtet Fragen des Mediums Museum im gesellschafts- und kulturpolitischen Kontext.

KARIN WILHELM

HALTET DIE MUSEN! Funktionen des Ver-deckens und Ent-deckens in der Kunst von Frauen*

Den Frauen des „Veborgenen Museum e.V. Berlin“ gewidmet

Die Revolution der Olympier gegen das Geschlecht der Titanen war siegreich verlaufen. Aus dem wogenden, unkonturierten Dunst der gewaltigen Naturgottheiten konturierte Zeus seine Herrschaft „mit dem Erscheinen seines männlichen Gesichtes.“¹ Nun erst wird aus der griechischen Mythologie „unsere Mythologie“, wie sie Karl Kerényi in seiner Mythologie der Griechen bezeichnet und es wird diese Fassung der Mythenerzählung sein, „die man später immer als die griechische kannte.“² Sie war, so ist zu ergänzen, eine ausgeformte patriarchale Mythologie.

Jede Herrschaft, gerade die neu behauptete, muß um ihre Legitimität und Beständigkeit bemüht sein. So wird auch Zeus die neu gewonnene Macht mit dem Willen zur Dauer verknüpfen. Aber ganz anders als der vor ihm roh waltende, um seine Vatergottheit vergebens wütende Kronos, der die mütterlichen Mächte erzürnte, als er dem ihm geweissagten Vätermord durch Einverleibung seiner Kinder, durch Kinderfraß zu entrinnen trachtete, wird sich der zum „Herrn“³ gewordene Zeus, den alten Muttergottheiten verbinden – zum Bestand und Ruhme seiner selbst und seines eigenen Geschlechtes der Olympier. Durch eine Serie von Hochzeiten, die Zeus mit einem Teil der besiegten weiblichen Gottheiten vollzieht, gibt er der Olympierfamilie in seinen daraus hervorragenden Töchtern jene Gaben, die sie sanft stimmen mögen: die „Freude“ in Gestalt der Euphrosyne, die „Zierde“, die Aglaia verkörpert und auch die „Fülle“, die in der Person Thalias heranwächst. Und während die Götter die zierende Fülle und die füllige Freude als Lohn nach gewonnener Schlacht zu genießen beginnen, schließt Zeus ein neues Ehebündnis mit Mnemosyne, Tochter jener Urgottheiten Gaia und Uranos, die als Göttin des Gedächtnisses oder der Erinnerung, wissend Kenntnis hat von jenen Dingen, die zwischen Himmel und Erde einst geschahen und die das Welten-Werden der Göttergeschlechter mit schweigendem Wissen begleitet hat. Aber, wie so häufig im zänkischen Olymp, sind die Götter mit sprachloser Gewißheit allein nicht zufrieden, sie wollen deren Offenbarung. Von Zeus bei seinem Hochzeitsfeste also gefragt, was ihnen fehle, antworten sie: Die Rühmenden. „Darauf zeugte Zeus die Musen.“⁴ So vermerkt Kerényi lapidar den Vollzug der Vereinigung von Herrschaft und Erinnerung. Seitdem ziehen zwischen den olympischen und irdischen Gefilden die in neun

Nächten gezeugten, nach neun Monaten geborenen Neun umher: Kleio, die Rühmende, Erterpe, die Erfreuende, Thaleia, die Festliche, Lepomene, die Singende, Terpsichore, die den Tanz genießende, Erato, die Sehnsucht erweckende, Polymnia, die Hymnenreiche, Urania, die Himmlische, schließlich Kalliope, die mit der schönen Stimme. „Wen sie liebten“, lesen wir bei Kerényi, „aus dessen Mund floß süß die Rede und süß der Gesang.“⁵ Und wie sie selbst dem „Vater Zeus . . . durch ihr Singen den hohen Sinn erfreuen“, so Hesiod in seiner 700 v. Chr. entstandenen Theogonie, so wird der, dem sie ihre Gunst gewähren rühmend verkünden von dem „ . . . was ist, was sein wird und was vorher war.“⁶

Wem immer die Musen seither begegnet sein mögen, wen immer sie durch ihre Gunst zur historischen Dichtung, zur Poesie auch zu Gesang und Tanz, schließlich zum Bildentwurf animiert haben mögen, viele Frauen können offensichtlich nicht darunter gewesen sein. Diesen Eindruck jedenfalls muß man gewinnen, blättert man in der Unmenge von Literatur-, Kunst- und Kulturgeschichten, die wir vor allem seit der Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Entfaltung der historischen Geschichtswissenschaft kennen. Inzwischen sind wir allerdings eines besseren belehrt worden, wengleich diese Lehre in der ästhetischen Wertschätzung der Kunst von Frauen kaum einen Niederschlag gefunden hat, sieht man einmal davon ab, daß auf der documenta in Kassel 1988 von ungefähr 120 präsentierten bildenden Künstlern achtzehn Künstlerinnen waren, eine Zahl, die einem Prozentsatz von fünfzehn entspricht und immerhin als Gewinn zu betrachten ist, vergleicht man diese Zahl mit denen früherer Jahre. Seit geraumer Zeit also wissen wir, daß die Musen nicht nur mit wehendem Chiton ihren Weg an den Frauen vorbei genommen haben, um schnurstracks dem Manne Inspiration und künstlerische Selbstwerdung zu gewähren, ja durch einen legendären Kuß sogar Genialität zu schenken. Wir wissen vielmehr, daß es ähnliche Kontakte auch zwischen Musen und Frauen gegeben hat, wengleich diese äußerst konspirativ gehandhabt worden zu sein scheinen. Denn warum war es fast immer mühsam, solche Beziehungen aufzuspüren und dann nachzuweisen? Warum mußten die Namen von Künstlerinnen, ihre Werke und Schriften mit detektivischem Spürsinn den Archiven und Magazinen erst entlockt werden? Und ärger noch: warum gab es so viel Widerstand bei den Versuchen, sie, die man nun endlich entdeckt hatte, dem historischen Dunkel und der sozialräumlichen Verborgenheit durch das Licht der Veröffentlichung zu entreißen?

(* Dieser Artikel wurde für die feministische Kulturzeitschrift „Eva & Co“ geschrieben.

Sucht man auf diese Frage eine Antwort, so steht man vor dem Problem, daß sich aus diesen zunächst erst einmal weitere ergeben. War der Umgang zwischen den Rühmenden und ihren Klientinnen wirklich so klandestin und selten, wie es uns heute oftmals erscheint? Oder waren diese Treffen durchaus alltäglich und die neun Rühmenden umschmeichelten auch feminine Genialität, nur eben anders als es die Geschichte vom Musenkuß, der die auserwählte männliche Phantasie bezeugt, berichtet? Wer aber hatte und hat ein Interesse daran, solchen Fragen aus dem Weg zu gehen, eine Geschichte der Kunst und Kultur zu verfassen, in denen kreative und gebildete Frauen nur am Rande zu finden sind? Schlußendlich, selbst das wäre immerhin denkbar, haben Frauen etwa keine berichtenswerte Geschichte als Produzentinnen im allgemeinen und Künstlerinnen im besonderen? Vor allem aber, wer befindet darüber, was berichtenswert ist und was nicht? Mir scheint eine mögliche Antwort auf einige dieser Fragen bereits im Musenmythos aufzuscheinen, der erklären mag, warum das Charakteristikum des Verborgenen dem, was wir vorerst unhinterfragt Weiblich nennen wollen, als Signatur zugehörig ist.

Von dem „was ist, was sein wird und was einmal war“, so hatte Hesiod berichtet, sollten die Musen künden. Durch ihre Mutter Mnemosyne besaßen sie das Band zum Gewesenen. Ihr Vater aber forderte von ihnen das Sprechen über das Vergangene, damit das Gegenwärtige, sogar das Zukünftige, zur Sprache käme. Wir wissen nicht, ob Mnemosyne mit dieser neuen Regelung einverstanden gewesen ist. Vielleicht dürfen wir davon ausgehen, daß sie es war; immerhin hat sie die Rühmenden geboren, und daß Zeus Mnemosyne gegen ihren Willen einfach nahm, wollen wir, ob ihrer göttlichen Abkunft freundlich und feministisch bezweifeln. Aber haben Zeus und mit ihm die Olympier mit der den unterworfenen Geschlechtern Zugehörigen je darüber diskutiert, was fortan zur Sprache kommen möge? Wer und was zu rühmen sei?

Verfolgt man Hesiods Theogonie, so wird man feststellen, daß er, durch dessen Mund die Götter ihre Ruhmenstaten rühmen ließen, aus der Sicht des herrschenden Geschlechts fabulierte und mit den Augen jenes männlichen Gesichtes Zeus auf das Gewesene zurückgeschaut hat. Bereits in den ersten Zeilen dieses ältesten bekannten Lehrgedichtes der Antike offenbart sich, zu wessen Ruhme die Musen vorgeblich geschaffen wurden, für wen und wo ihr Ruhmesdienst erfüllt wird: „Mit den Helikonischen Musen laßt uns beginnen zu singen, die den großen und gotterfüllten Helikonberg bewohnt und um die dunkelfarbige Quelle mit leichtem Fuß tanzen und um den Altar des allgewaltigen Kronossohns.“⁷ Etwas später erfahren wir, daß die Musen stets zu Beginn und am Ende ihres Gesanges „Zeus, den Vater der Götter und Menschen“ rühmen, um zu erzählen, wie Hesiods schreibt: „... wie sehr er der mächtigste der Götter ist und an Stärke der GröÙte.“⁸ Die Vermählung von Herrschaft und

Erinnerung offenbart in diesem Musengesang des Hesiod die patriarchale Enteignung Mnemosynes. Sie, die schweigend Wissende, die in ihren Töchtern zu sprechen anhub, wird ihrer Erzählung beraubt. Der geöffnete Mund scheint tonlos und ohne Bewegung, die Göttin des Gedächtnisses kommt nicht zur Sprache, denn sie wird lautstark übertölpelt von ihr entfremdeten Kindern, die vom Vater schwärmen, von seinem Werden und Wirken in der Geschichte, in einer, die die Erinnerung fortan nur nutzt, um sich darin als Herrschaft zu setzen. Die Göttin als Spiegel des Gottes, ein Mißverhältnis und Betrug, den es zu überdecken galt, durch permanente Rede, durch Offenbarung, die dem Gott allein nun vorbehalten ist. Zum Thema des Steirischen Herbstes „Entdecken/Verdecken“ hat Vilem Flusser deutlich vermerkt: „Der Ewige hat auf dem Berge Sinai die IHN verhüllenden Schleier gelüftet und ER hat diese Seine Offenbarung in zwei Steintafeln eingegraben.“⁹ Von der Sprache zur Schrift, von der sinnlichen Erscheinung zum abstrakten Begriff, diese Bewegung der beredten Enteignungsgeschichte wird noch die Hegelsche Geschichtsphilosophie durchziehen, die in der Selbstentfaltung des Begriffes das Sprach- und damit Begriffslose überdeckt und letztlich ausschließt, es verdeckt, um sich in neuer Rede selber zu entdecken (in des Wortes doppelter Bedeutung). Mit dem Ausschluß der Natur aus der Entwicklung von Geschichte, die in Hegel kulminierte, mit der im 18. Jahrhundert neu definierten Zusammenbindung von Natur (die unterworfen ist) und Weiblichkeit wird das Andere, Natur und Weiblichkeit, nun in tausendfacher Rede konstruiert. Historischer Ruhm kommt seit jenem fatalen Betrug an der Göttin des Gedächtnisses in archaischer Zeit vornehmlich der männlichen Gottheit zu. Bei IHM ist seither die Tat, bei IHM finden sich angeblich die zur Sprache bringenden Musen, die doch nur gekidnappt wurden, damit die Erinnerungen Mnemosynes nicht rühmend angesprochen, aufgeschrieben, gezeichnet und geformt würden.

„Erinnerungen sind geschmeidig, und wir müssen zu begreifen suchen, wie und von wem sie geformt werden“, schreibt Peter Burke in seinem knappen, aber ungeheuer erhellenden Aufsatz: „Geschichte als soziales Gedächtnis“¹⁰ Und etwas später: „Schon oft hieß es, die Sieger hätten die Geschichte geschrieben. Und doch könnte man auch sagen: die Sieger haben die Geschichte vergessen. Sie können sich's leisten, während es den Verlierern unmöglich ist, das Geschehene hinzunehmen; diese sind dazu verdammt, über das Geschehene nachzugrübeln, es wiederzubeleben und Alternativen zu reflektieren.“¹¹

Bis heute bemüht sich die ästhetische und kunsthistorische Debatte jene List aus grauer Vorzeit zu verwischen, deren Spuren zu tilgen, damit der betrügerische Akt nicht enttarnt werde. Es ist, wenn man so will, dieser patriarchale Sündenfall, dessen Entdeckung gefürchtet wird und der die Erzählung einer anderen Geschichte als Geschichte des Anderen im Verborgenen belassen möchte. Um aber dem Ver-

gessen zu entreißen, was wiederbelebt werden muß, bedarf es vor allem der Entwirrung jener Weiblichkeitskonstruktionen, die begriffsgeschichtlich mit der Entwicklung unserer westeuropäischen bürgerlichen Gesellschaften entwickelt worden sind. Nur so auch lassen sich die kruden Schlußfolgerungen Otto Weiningers in „Geschlecht und Charakter“ begreifen, der die mangelnde Begabung, das fehlende künstlerische Talent, die Unerreichbarkeit des Genialen bei Frauen mit ihrem mangelnden sozialhistorischen Gedächtnis gar nicht unsensibel in Zusammenhang gebracht hat, als er schrieb: „In der Heldenverehrung des Mannes kommt abermals zum Ausdruck, daß Genialität an die Männlichkeit geknüpft ist, daß sie eine ideale, potenzierte Männlichkeit vorstellt; denn das Weib hat kein originelles, sondern ein ihr vom Manne verliehenes Bewußtsein, sie lebt unbewußt, der Mann bewußt: am bewußtesten aber der Genius.“¹² An diesem Bild der unbegabten, denn gedächtnislosen Frau arbeiten sich schriftstellernde, malende, auch Wissenschaft treibende Frauen bis heute ab, um 1900 waren solche Anschauungen, man möchte sagen, Allgemeingut. Die Perfidie aber bestand ja gerade darin, den Frauen Geschichte zu nehmen, indem man die Rede darüber frühzeitig enteignete.

Das Bild von Weiblichkeit, mit dem noch Weininger arbeitete aber ist vorzugsweise mit dem Namen Jean Jacques Rousseaus verbunden, mit seiner Konzeption eines naturimmanenten Geschlechtscharakters. Im Emile, jenem Erziehungsroman, den Rousseau 1762 erscheinen ließ, wird das Bild einer tugendhaften Frau für den neuen Mann, eben den jungen, heiratsfähig gewordenen Emile entworfen. Sophie, so der Name des weiblichen Geschöpfes, erfährt durch ihren Mentor Jean Jacques vom Erziehungsideal der Frauen, das als Abhängigkeit von Emiles Bedürfnissen bereits durch die Einführung ihrer Person im letzten Drittel des Romans, unmißverständlich formuliert, sichtbar wird. Wir lesen dort: „Indem wir so die Zeit verbringen, suchen wir immer nur Sophie und finden sie nicht.“¹³ Und etwas weiter: „Es ist nicht gut, wenn der Mensch allein ist. Emile ist ein Mann, wir haben ihm eine Gefährtin versprochen. Jetzt müssen wir sie ihm geben. Wo ist sie?“¹⁴ Da sie offenbar unter den verfügbaren Frauen nicht zu finden ist, wird sie dem Idealmann Emile idealiter geformt. Es soll nicht verschwiegen werden, daß Rousseau die Vorstellung einer natürlichen Gleichberechtigung mitgedacht hat, aber stets unter besonderer Berücksichtigung der naturbedingten Unterschiede, die sich dann so lesen: „In der Vereinigung der Geschlechter tragen beide gleichmäßig zum gemeinsamen Zweck bei, aber nicht auf die gleiche Weise. Daraus ergibt sich der erste bestimmbare Unterschied in ihren gegenseitigen moralischen Beziehungen. Der eine muß aktiv und stark sein, der andere passiv und schwach: notwendigerweise muß der eine wollen und können; es genügt, wenn der andere wenig Widerstand leistet. Steht dieser Grundsatz fest, so folgt daraus, daß die Frau eigens geschaffen ist, um dem Mann zu gefallen . . . Wenn die Frau dazu geschaffen ist, zu ge-

fallen, dann muß sie sich dem Mann liebenswert zeigen, statt ihn herauszufordern. Ihre Macht liegt in ihren Reizen . . .“¹⁵ Von dieser Konstruktion einer naturgemäßen Weiblichkeit bis zu den sozialen Konsequenzen, die sich für die Frau als „neuer Heloise“¹⁶ daraus ergeben, ist der Weg klar. Mit Anspielung auf die Mädchenerziehung bei den Griechen lesen wir folglich bei Rousseau: „Sobald die Mädchen verheiratet waren, sah man sie nicht mehr in der Öffentlichkeit. Auf ihr Haus beschränkt kümmerten sie sich nurmehr um ihre Wirtschaft und ihre Familie. Das ist die Lebensweise, die die Natur und Vernunft ihrem Geschlecht vorschreibt.“¹⁷ Nachdem die neue Frau dem öffentlichen, repräsentativen Leben im bürgerlichen Heim nun erfolgreich entzogen worden ist, was, das sei nur am Rande bemerkt, ihrer weiteren Entmachtung gleichkam, denn die höfische Schwester war dem sozialen Feld der öffentlichen Repräsentation durchaus integriert gewesen, sobald also der Rückzug aus der öffentlich sichtbaren Gesellschaft in den privaten Raum des Verborgenen proklamiert wird, werden auch die Fähigkeiten der Frauen als jene typisch bürgerlichen Frauentugenden bestimmt, die ihnen Kreativität und Phantasie, das Recht auf Kunstausübung nehmen. Es wird mithin das Geschöpf entwickelt, dem Weininger die Kraft zur Kunst später mit dem Hinweis auf ihren Geschlechtscharakter, das Ewigweibliche eben, absprechen kann. Denn wir lesen zur Erziehung Sophies: „Ist der Anfang gemacht, so kommt man leichter weiter: Nähen, Sticken, Klöppeln kommen von allein . . . Diese Fortschritte lassen sich leicht bis auf das Zeichnen ausdehnen, denn diese Kunst ist jener verwandt, sich geschmackvoll zu kleiden. Aber ich möchte nicht, daß man sie zum Landschafts- oder Porträtzeichnen verwendet. Blätter, Blumen, Früchte, Faltenwürfe, alles was zu einer eleganten Kleidung dienen und womit man sich selbst ein Stickmuster entwerfen kann, wenn man keines findet, das einem gefällt.“¹⁸

Rousseaus Idealtypik der bürgerlichen Frau war ein weiterer Meilenstein von ungeheurer Wirkung in der Geschichte des Vergessens einer tatkräftigen originären weiblichen Kultur. Daß sie trotzdem nicht aus dem Gedächtnis verschwände, dafür sorgten erstaunlicherweise die Musen, die sich, ihrerseits listig – und wir wollen die Geschichte der Rühmenden nun auf unsere Art vervollständigen – dem Zugriff des Vaters durch äußerliche Wohlanständigkeit immer wieder zu entziehen wußten. Mit ihrem üppigen Gesang, mit dem sie ihn und seine schmeichelnden künstlerisch tätigen Verehrer verwöhnten, verdeckten sie und lenkten ab von den anderen Gewohnheiten, die sie pflegten. Denn immer, wenn der tätige Vater zu Heldentaten aufbrach und neuerlich Helden zeugend nicht im Hause war, schlichen sie zur Mutter, die ihnen dann in aller Heimlichkeit und zuweilen im verborgensten Winkel des Olymp von der anderen Erinnerung und von der vergessenen Geschichte flüsterte. Mit diesem konspirativen Wissen begaben sie sich viel häufiger als wir heute wissen zu ihren begabten Menschenschwestern.

Durch die Malerin Angelika Kaufmann, die 1741

im schweizerischen Chur geboren wurde und 1807 in Rom verstarb, von der wir etwa 650 Gemälde, mehrere al fresco Malereien sowie über 600 Kupferstiche und Radierungen kennen. Durch diese so außerordentlich produktive und in ihrer Zeit geschätzte Malerin ist uns überliefert, daß die Musenkontakte durchaus nicht nur im Untergrund gepflegt wurden. Mehrfach hat sie das Thema der Museninspiration gemalt, hier eine Fassung von 1782 „Die Künstlerin als Verkörperung der Zeichenkunst lauscht den Eingebungen der Poesie“. Angelika Kaufmann hat sich auf diesem Gemälde, wie so häufig, selbst als Muse der Malerei dargestellt, ihre Freundin, die englische Schriftstellerin Maria Cosway gibt das Vorbild für die Allegorie der Poesie, die, wie einst in der Antike, als rühmender Gesang gedeutet ist. Kaufmanns Darstellung ist in vielfacher Hinsicht aufschlußreich, denn sie versucht eine eigenständige, höchst gegenwärtige Interpretation jener Eingebung, die der Begabung den Hauch von Außergewöhnlichkeit verleiht. Jan Vermeer hatte in seinem um 1665 entstandenen Gemälde „Der Maler in seinem Atelier oder Die Allegorie der Malerei“, (das sich in Wien befindet) die Quelle seiner Inspiration in der Darstellung eines jungen Mädchens als Klio, der Muse der Geschichte und des Ruhms, ganz direkt und ohne metaphorisches Beiwerk benannt. Unverkennbar waren die Musen vom fernen Helikon in das häusliche Milieu eines niederländischen Malers herabgestiegen, sie hatten sich für ihn materialisiert. Immer wieder ist auf die große Meisterschaft Vermeers hingewiesen worden, fiktionale Elemente mit realistischen zu verknüpfen, und so finden wir in seiner Muse eine jener Frauen, die, wie Marina Warner geschrieben hat, „... Vermeer in seinem Werk beständig in für sie alltäglichen Situationen beobachtete, versunken in irgendeine Beschäftigung – einen Brief lesend, ein Instrument spielend, – auch, wenn der Mann anwesend ist – so wie hier der Maler.“¹⁹ Vermeer hat seiner Muse durch Distanz den Eigenwert einer bei sich seienden, lebendigen Frau belassen. Angelika Kaufmann pointiert diesen Respekt vor der Wirklichkeit, indem sie den Wert ihrer Arbeit aus sich selbst, aus ihrer eigenen Inspiration betont, die im Dialog mit der befreundeten Schriftstellerin aktiviert wird. Sie zeigt ihre Musen in der Pose einer selbstbewußten wirklichen Frauenfreundschaft, die im Kostüm der Zeit im Sehnsuchtsland der Sinne, in Italien, und in einem architektonischen Ambiente residieren, das mit seiner kolossalen Säulenordnung, der bedeutendsten Würdeform, die die Architektur kennt, die Großartigkeit des Geschehens unmißverständlich unterstreicht. War es bei Vermeer die Distanz zur inspirierenden Frau und die Achtung vor ihr, die eine funktionalisierende Verdinglichung und dem Musenthema jede Form eines ausbeutenden Voyeurismus ersparte – ein Blick, der sich mit dem musenverliebten 19. Jahrhundert entwickeln wird – so ist es bei Angelika Kaufmann die Nähe einer Freundschaft. Das Geben und Nehmen ist in ihrem Bild kein heterosexuell definierter Musenkuß, der erotisierend flüchtig inspiriert, es ist vielmehr eine umarmende

Nähe, die aus der Kontinuität der Freundschaft entsteht und diese neuerlich behauptet. Die Muse ist weiblich, die Muse ist wirklich, sie triumphiert im Atelier des Malers wie im schönen Italien, sie kommt zu jenen in anmutiger Grazie, die sie als weiblich respektieren. Dann erzählt sie – und ich schaue durch Vermeer und Kaufmann in ein goldenes Zeitalter – die vergessene, verborgene Geschichte der nicht enteigneten Weiblichkeit.

Der große historische Einwand gegen diesen freundschaftlichen Umgang der Musen mit ihren Dienerinnen erfolgte im Zuge der Durchsetzung bürgerlicher Weiblichkeitsanschauungen und parallel zur Eliminierung der Frauen aus dem öffentlichen Raum im Gefolge der französischen Revolution. Mit dem Versuch, sich dieser radikalen politischen, juristischen, sozialen und kulturellen Persönlichkeitsenteignung zu widersetzen, entwickelte sich jene Bewegung, die wir Frauenbewegung nennen. Von Anfang an hat man sie heftig politisch bekämpft, eine Situation, die auch heute nicht viel anders ist. Vor allem aber überzog man mit beißendem Hohn und Spott all jene Frauen, die ihre Musenkontakte, wenn schon nicht in aller Öffentlichkeit, so doch wenigstens im Hause pflegen wollten. Die Auswüchse solchen Begehrens hat Honore Daumier mit seiner spitzen Feder und mit allen ihm zur Verfügung stehenden Talent in der Lithoserie „Les Bas-Bleus“, Die Blaustrümpfe 1844, festgehalten. Das Blatt 7 dieser Serie zeigt die schreibende Mutter, deren Kind derweil ersäuft; das erste – die Programmatik dieser Serie insgesamt –: Der Anspruch von Frauen auf künstlerische Außergewöhnlichkeit ist lächerlich und: Frauen, die dem Schönheitsideal nicht entsprechen sind unweiblich, deshalb greifen sie – kompensatorisch gewissermaßen – zur Feder, zum Pinsel und zum Meißel.

Daumiers Komik ist durchaus bestehend, aber eine mitleidlose Denunziation künstlerisch tätiger Frauen. Ein Tatbestand, der mich immer traurig gemacht hat, denn seine kritischen Blätter über die miefig-biedere französische Bourgeoisie zur Zeit des Bürgerkönigs Louis-Philippe waren für mich immer eine Augenweide. Die Bas-Bleus aber düpierten den Blick. Sie sind gönnerhaft in ihrer künstlerischen Meisterschaft, weil die patriarchale Bemächtigung der Künste in Schrift und Bild gerechtfertigt wird.

Daumiers Darstellung der um künstlerische Eigenständigkeit ringenden Frau, die darin ihrer Natur zuwider handelt, hat sich im 19. Jahrhundert zum allgemeingültigen Bild der zur großen Kunst unbefähigten Frau verhärtet. Ein folgerichtiger Triumph Rousseaus. Nun beginnt die Zeit der unumschränkten Herrschaft jener Herren, die nicht nur die Zusammenkunft der Musen und ihrer weiblichen Klienten zu verhindern trachten – Frauen durften bekanntermaßen keine staatlichen Kunstakademien besuchen – sondern durch schwallartige Redereien und eine Unmenge von schriftlichen Ergüssen, Geschichten der Künste entwerfen, wie sie durch ihre beschlagene Brille gesehen angeblich wirklich war,

um so, und wie wir wissen sehr erfolgreich, die ehemaligen Musenkontakte der Frauen schlicht zu unterschlagen. Da man beizeiten dafür gesorgt hatte, daß Frauen einen anderen Blick auf diese Geschichte hätten werfen können, Studien aller Art waren ihnen nicht gestattet, hatten sie leichtes Spiel. Das Tuch des Vergessens wurde breiter über den weiblichen Kosmos der Erinnerung gelegt. Damals wurde den Frauen die Erzählung über das, was wirklich geschah, was geschieht und was geschehen wird perfektioniert entzogen.

Der deutsche Soziologe Georg Simmel bemerkte in seinem zu Beginn des 20. Jahrhunderts erschienenen Essay über die „Weibliche Kultur“: „Man hat nicht nur sehr früh, aus einem metaphysischen Entwicklungsbegriff heraus, die Frau als die ‚Möglichkeit‘ bezeichnet, zu der erst der Mann die ‚Wirklichkeit‘ sei; sondern, in der psychologischen Linie der Frau selbst, scheint ihr Wesen soviel unverwirklichte Möglichkeiten, uneingelöste Versprechungen, gebundene Spannkraft zu enthalten, daß mit deren Entwicklung zur Aktivität erst dieses Wesen zu seiner Bestimmung käme . . .“.²⁰ Simmel war kein Frauenfeind, er meinte aus der Entfaltung weiblicher Möglichkeiten eine weibliche Kultur, der männlichen durchaus überlegen, entwerfen zu können. Daß das Wesen des Weiblichen, wie er es als gegeben voraussetzte, aber unverkennbar die Züge jener frühbürgerlichen Weiblichkeitskonstruktion trug, mithin ein Homunculus war, blieb ihm verschlossen. Immerhin hat er mit der Fassung der Frau als Möglichkeit und des Mannes als Wirklichkeit die tatsächliche Verfügung über die soziale und individuelle Existenz beider präzise bezeichnet. In Simone de Beauvoirs 1949 erschienenem Buch „Das andere Geschlecht“ wird sich dieser Sachverhalt so lesen: „(Die Frau) ist das Unwesentliche angesichts des Wesentlichen. Er ist das Subjekt, er ist das Absolute: sie ist das Andere.“²¹ Die mexikanische Malerin Frida Kahlo hat in ihrem 1943 entstandenen Bild „Diego in meinen Gedanken“ ihren Selbstentwurf wie ein gedankliches Vexierbild zu dieser und Simmels Aussage angelegt: Sich selbst als Braut, die in ihrem geistigen Zentrum das Bild des geliebten Mannes trägt, des Malers Diego Rivera. Von hier aus ziehen sich feine Tentakeln in die wirkliche Welt. Zugleich aber ist das eigene realistische Porträt, der umhüllte Körper und die Dominanz des eigenen Gesichtes eine unbedingte Realitätsbehauptung IHRES Gesichtsfeldes, dem der Gedanke an Diego als Möglichkeit integriert ist.

Dieses emanzipatorische Spiel zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit ist in der Kunst von Frauen, die sich ernst um das wirklich werden und das wirkliche Werden der eigenen Möglichkeiten bemühen seltener geworden. In den Tagen impressionistischer und expressionistischer Farbentaumel hat es eine Reihe von wunderbaren Malerinnen gegeben, deren Lust am Farb- und Formexperiment zu freudigen Manifestationen des eigenen Aufbruchs in der Welt der Wirklichkeit gelten können. Sie nutzten die neuen Möglichkeiten, die sich in der Atmosphäre

des epater le bourgeois der Avantgarden nach 1900 artikulieren durften. Daß ihre künstlerischen Leistungen, deren Grundlagen zumeist auf Privatstudien oder autodidaktisch erworben worden waren, bis heute nur unzureichend gewürdigt wurden, bleibt der Anlaß dafür, daß Künstlerinnen heute die Realisation des Möglichen von der Seite des historischen Vergessens, von der der Weiblichkeitsbeschädigungen an Geist und Körper aus betrachten. 1919 aber regt sich in Europa vielfach Widerpruchsgeist gegen Gesellschaften, die Macht und männliche Privilegien in Massenvernichtungsschlachten zu organisieren begonnen hatten, darunter waren selbstverständlich auch die Frauen. In diesem Jahr malte eine junge, aus Bielefeld stammende in Dresden und Berlin, selbstverständlich privat ausgebildete Malerin ein Stilleben. Darin zeigt sich begeistert von der Macht der Farbe, die die Form ausfüllt und definiert, sie kennt die Expressionisten Dresdens, die Künstler, deren Bilder wir heute in allen renommierten Museen finden: Schmitt-Rottluff, Nolde, Kirchner, und sie weiß vom Kreis des „Blauen Reiter“. Sie ist jung und fühlt sich frei, sie setzt wie viele auf die Zeitenwende, in der das Bild der emanzipierten Frau aus der Möglichkeit in die Wirklichkeit entlassen werden soll. In diesem ersten Jahr der deutschen REPUBLIK zeichnet Else Lohmann ihre Fassung einer solchen Frau und setzt sie in einem großformatigen Ölbild, das im selben Jahr entsteht, in die Welt der selbstgewissen Frauenporträts. Alle Werke, das Stilleben mit einer Gegenstandsstruktur, die aus einer lichten, kontrastgenauen Farbbehandlung entwickelt ist, „Die Dame mit dem Hut“ und ihre gezeichnete Schwester, zeigen die Brillanz der Ausführung und die Aktualität eines Themas, wie es nicht anders bei Schmitt-Rottluff oder Kirchner zu finden ist. Ein Unterschied allerdings ist zu bemerken, Else Lohmanns Bilder sind nicht so lautstark in der Farbe und im Ausdruck intimer als wir es von den genannten Malerkollegen kennen. Ein Zug von fremdbestimmter Weiblichkeit? Ein Rückschluß, der als unzulässig zu verwerfen ist.

Als eine ausgewählte Werkschau der Bilder Else Lohmanns im Oktober 1991 im Verborgenen Museum in Berlin gezeigt wurde, hörte ich manchen Kenner der Szene anerkennend feststellen, daß Lohmann den Vergleich zur Malerei ihrer Kollegen ganz und gar nicht zu scheuen brauche. Das Ergebnis dieser Ausstellung aber sah völlig anders aus: eine eher desinteressierte Presse, daher wenig Besucher, kein Ankauf eines entsprechenden Berliner Museums – dabei ist zu erwähnen, daß Kunstwerke aus dem Umkreis der Expressionisten sehr gefragt sind und hoch gehandelt werden – eine unglaublich qualitätsvolle Malerin also, die nicht interessiert.

Das ist kein Zufall, dahinter wird Strategie, die des Vergessen-Machens offensichtlich. Ein Phänomen, das am Beispiel an einer anderen Künstlerin gezeigt werden soll. Else Meidner, Ehefrau des hochgeschätzten Expressionisten Ludwig Meidner, einst seine Schülerin und eine außerordentlich begabte, wie die nur spärlich bekannt gewordenen Ar-

beiten von ihr zeigen. Als Frau, Malerin, Jüdin stirbt sie Ende der 70er Jahre vollkommen vergessen, denn in den Augen der kunstrezensierenden Öffentlichkeit ist sie nie mehr gewesen als die begabte Gattin ihres berühmten Mannes. Ludwig Meidner und seine Frau Else Meidner repräsentieren damit eines jener Künstlerpaare, die Renate Berger in ihrem Buch „Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert“²² bereits mit der bekannten Rollenverteilung in einer Künstlerehe beschrieben hat. Als Josef Hodin Else Meidner kurz vor ihrem Tode in London besuchte, betrat er ein unscheinbares Haus. Hodin hat es später beschrieben: „In Leaside Crescent, einer stillen Gasse im Nordwesten Londons lebt seit Jahren die deutsche Malerin Else Meidner in einer Wohnung des ersten Stockwerkes . . . Das Wohnzimmer geradeaus, nicht allzu groß, spärlich möbliert, rechts eine enge Küche, dazwischen der Raum, der als Schlafraum benutzt wird.“ Und dann: „Bilder unter Tüchern haufenweise aufgeschichtet, Mappen und Stöße von Zeichnungen.“²³ Und an anderer Stelle: „Sie will uns begreifen lehren, daß ihr Leben nicht sinnlos war und vergeudet. Spricht denn ihr Werk nicht für sie, wenn es auch jetzt mit Tüchern bedeckt, in ihren kärglichen Räumen steht, dicht aneinander gestapelt, um es vor dem Staub des feindlichen Alltags zu schützen; ihr Lebensatem, hunderte von Ölgemälden, Aquarellen, Zeichnungen, die sie, wie der Pelikan seine Jungen mit ihrem eigenen Blut genährt hat.“²⁴

In Else Meidners autobiografischen Erinnerungen begegnen uns die Verletzungen einer Künstlerin, die gewohnt war mit den Tüchern des Vergessens ganz unmittelbar, also nicht nur metaphorisch, im eigenen Lebensraum zu hantieren. In der Federzeichnung „Else Meidner Selbstbildnis, Karikatur“ betitelt, stellt die Künstlerin 1962 zwar trotz der Frage: „Warum soll eine Malerin denn bescheiden sein, können Sie mir bitte sagen warum?“ Dennoch ist ihr Künstlerinnenleben im bescheidenen Hintergrund verlaufen, zu dem sich, wie sie 1929 in einer Zeichnung festgehalten hat, mit den froh singenden Musen immer häufiger Dämonen und böse Geister Zutritt verschafften.

Die wunderbare Berliner Malerin Gisela Breitling hat einige Jahrzehnte nach Else Meidners Bildern eine offensive Haltung solchen Verzweiflungen gegenüber mit großer Kraft ins Bild gesetzt, wenn das auch auf den ersten Blick nicht so erscheinen mag. Gisela Breitling, das muß zum Verständnis angemerkt werden, gehört zu jenen Künstlerinnen, die mit einer unglaublichen Intensität nach den Frauen in der Geschichte der bildenden Künste gefahndet hat. Wir verdanken ihr nicht nur eine Fülle erstaunlicher Funde künstlerisch tätiger Frauen, vielmehr die außerordentlich beredete Kunde über Ruhmes- und Verzweiflungstaten, die mit den Namen jener Frauen verknüpft sind. Breitlings Offenbarungen in dieser Sache, das muß mit Bedauern festgestellt werden, sind erst durch die eigenen schmerzlichen Erfahrungen im Kunstbetrieb möglich geworden.²⁵ Sie hat darüber ebenso eindringlich geschrieben,

wie gemalt. Es würde sich lohnen, ausschließlich in ihren Werken zu wandern und mit immerwährendem Erstaunen den Bilderfindungen, die dem Vergessen entrissen sind, zu folgen. Es soll hier jedoch allein auf eine Thematik hingewiesen werden, die in vielen ihrer Arbeiten als Metaphorik der Suche zu finden ist. „Die Wäsche“, so heißt der Titel eines Bildes, der, würde man ihn nur wörtlich nehmen, die Bildgattung des Stillebens auf altmeisterliche Weise fortzuführen scheint. Das Wäschestück, weiß und Draperie in früheren Malerateliers allzeit verfügbar und genutzt, wird in ihren Bildern, nahezu beiläufig zum Text, zu Poesie, zur Prosa, es wird narrativ. Mit geradezu selbstverständlicher Anwesenheit finden wir das Tuch im 1974 entstandenen Bild „Der Beginn der Zeit im Atelier“, in aller dichterischen Kürze in „Die Wäsche“ ebenso in „Das rote Tuch“, als Episode dann 1973 im „Palast der Daphne in heroischer Landschaft“, und als Hinweis auf den entdeckenden Blick, der wie beiläufig der Entdeckung Daphnes abgelauscht ist. Schließlich die große Erzählung über das Vergessen und Entdecken in der Federzeichnung „Fata Morgana über die alte Welt“. Es ist nur folgerichtig, daß dieser Diskurs mit dem Verborgenen zum „Denkmal der vergessenen Titanin“ führt, zur Mutter Mnemosyne, so möchte man meinen, die ihre Töchter auch nach Berlin geschickt hat, um über den uralten Verrat und seine Geschichte berichten zu lassen, durch eine ihrer Ausgewählten.

Gisela Breitling hat sich der notwendigen feministischen Rede unterzogen. Sie berichtet über Leid, aber doch mit jener unendlichen Kraft, die der Kunst Wahrhaftigkeit und den Frauen Wirklichkeit zumutet. Gisela Breitling hat die Musen festgehalten und sie zur Rede verführt. Für mich ist diese, ihre Erzählung, eine Entdeckung, eine Offenbarung dessen: WAS WAR; WAS IST UND WAS SEIN KÖNNTE.

ANMERKUNGEN

1. Karl Kerényi, Die Mythologie der Griechen. Die Götter und Menschheitsgeschichten, Bd. 1, München 1966, S. 74.
2. op. cit. Anm.: 1.
3. Bedeutsam ist, daß Hesiod Zeus nicht mehr als König, sondern als Herr bezeichnet. Kerényi schreibt dazu: „... – Hesiod nennt ihn (Zeus, K. W.) nicht *basileus*, König, sondern *anax*, Herr, wie unsere Götter seit der neuen Herrschaft angeredet werden – ...“, op. cit. Anm.: 1, S. 25.
4. op. cit. Anm.: 1, S. 83.
5. op. cit. Anm.: 1, S. 84.
6. Hesiod, Theogonie. Texte zur Philosophie Bd. 1, Sankt Augustin 1983, S. 45.
7. op. cit. Anm.: 6, S. 41.
8. op. cit. Anm.: 6, S. 47.
9. Vilem Flusser, Entdecken/Verdecken, in: Entdecken – Verdecken. Eine Nomadologie der Neunziger, Graz 1991, S. 7.
10. Peter Burke, Geschichte als soziales Gedächtnis, in: Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt a. M. 1991, S. 291 f.

11. op. cit. Anm.: 10, S. 297.
12. *Otto Weininger*, *Geschlecht und Charakter*. Eine prinzipielle Untersuchung, München 1980, S. 144.
13. *Jean Jaques Rousseau*, *Emil oder über die Erziehung*, Paderborn – München – Wien – Zürich – Schöningh 1991, S. 184. Zu diesem Themenkomplex siehe auch: Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt a. M. 1979.
14. op. cit. Anm.: 13, S. 385.
15. op. cit. Anm.: 13, S. 386.
16. *Jean Jaques Rousseau* entwickelt diesen neuen Frauentyp auch in: *Julie oder die neue Héloïse*. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen. Berlin 1922.
17. op. cit. Anm.: 13, S. 396.
18. op. cit. Anm.: 13, S. 398.
19. *Marina Warner*, *In weiblicher Gestalt*. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen, Reinbek b. H. 1989, S. 322.
20. *Georg Simmel*, *Zur Philosophie der Kultur*. Weibliche Kultur, in: *Philosophische Kultur*. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne, Berlin 1983, S. 213.
21. *Simone de Beauvoir*, *Das andere Geschlecht*. Sitte und Sexus der Frau, Reinbek b. H. 1989, S. 11.
22. *Renate Berger*, *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert*. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Köln 1982.
23. *Josef Paul Hodin*, *Aus den Erinnerungen von Else Meidner*, Darmstadt 1979, S. 12.
24. op. cit. Anm.: 23, S. 15.
25. *Gisela Breitling*, *Die Spuren des Schiffs in den Wellen*. Eine autobiographische Suche nach den Frauen in der Kunstgeschichte, Frankfurt a. M. 1986; dieselbe, *Der verborgene Eros*. Weiblichkeit und Männlichkeit im Zerrspiegel der Künste, Frankfurt a. M. 1990.

SILKE WENK

WARUM IST DIE (KRIEGS-)KUNST WEIBLICH? Frauenbilder in der Plastik auf öffentlichen Plätzen in Berlin*

„Es gibt nichts in der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler“, meinte Robert Musil. Daß man sie nicht bemerke, sei an ihnen vielleicht das Auffälligste (Unfreundliche Betrachtungen, zit. nach Damus u. Rogge 1979, S. 28). Daß ich mich dennoch mit Denkmälern befassen will, heißt nicht, daß ich Musils Einschätzung für falsch halte. Sie bezeichnet genau das Problem. Ich will es noch weiter zuspitzen: Man „sieht“ sie doch, die Denkmäler, auch wenn man sie nicht mehr sieht. Vielleicht gibt es so etwas wie ein „Optisches Unbewußtes“. Dort scheinen auch die öffentlich ausgestellten Skulpturen ihren Platz zu haben.

Bei meinen Recherchen in Berlin konnte ich immer wieder diese Erfahrung machen: Fragen nach der ein oder anderen Plastik oder auch nach Frauenskulpturen riefen zunächst kaum mehr als ein Achselzucken hervor, aber dann wurde doch meist ein Stück Erinnerung mobilisiert. Nicht selten war es verknüpft mit Erlebnissen aus der Kindheit, in der solche Objekte noch beeindruckend wirken können. Was man nicht mehr sieht, was man übersieht, muß nicht ohne Wirkung sein. Das bewußte Sehen geht meist einher mit einem Sehen-Wollen. Man geht ins Museum, um „Kunst“ zu sehen.

Plastiken auf öffentlichen Plätzen unterscheiden sich vor allem durch Funktion und Wirkungsweise von der Kunst, die in Museen und Galerien ausgestellt wird. Denkmäler sind prinzipiell jedermann und jederfrau zugänglich. Sie sind unabhängig von Besitz- und Bildungsstand sichtbar und „lesbar“, wenn

auch in unterschiedlicher Weise. Die bewußte Wahrnehmung einer Skulptur im öffentlichen Raum als „Kunst“ mag dem Bildungsbürger oder dem Touristen vorbehalten sein. Aber die öffentliche Plastik hat noch eine weitere Funktion: Sie setzt „Zeichen“ für alle und sie bestimmt auf diese Weise das alltägliche Leben in einer Stadt mit. Ihre „staatstragende“ Funktion wird einem bisweilen bewußt (gemacht), wenn die Zeitungen von nächtlichen Aktionen von Sprayern zur „Verunstaltung“ eines Denkmals berichten.

Die öffentliche Plastik gibt den Plätzen in einer Stadt Bedeutung. Sie markiert urbane Funktionen ebenso wie die „Bedeutung“ von Personen. Denkmäler für Herrscher oder Staatsmänner zeigen gewöhnlich an, daß der Sitz staatlicher Macht nicht sehr weit sein kann. Statuen für Dichter und Denker im Park halten dazu an, über „Natur“ die „Kultur“ nicht zu vergessen.

Größe und Monumentalität einer in Stein gehauenen Person lassen einen fühlen, wie klein und „unbedeutend“ man selbst ist. Die Distanz, die der Sockel zur Person errichtet, zeigt, daß der Abstand zur „bedeutenden Person“ noch weit ist. Die Art und

(* Dieser Aufsatz entstand im Zusammenhang eines Seminars an der Hochschule der Künste Berlin, das ich zusammen mit der Bildhauerin Erika Schewski-Rühling veranstaltet habe. Ich danke ihr und den Studentinnen für Kritik und anregende Diskussionen. – Erstveröffentlichung in: KUNST + UNTERRICHT 101/1986).

Weise, wie diese öffentlich aufgestellten Skulpturen sich einprägen, ohne daß wir dessen unbedingt und jederzeit gewahr werden müssen, wäre selbst ein lohnender Untersuchungsgegenstand. Ich will mich nun darauf beschränken, das „Unsichtbarste“ sichtbar zu machen: die Frauenbilder an den Denkmälern. Ihrer Wirkung will ich ein Stück weit auf die Spur kommen, indem ich ihre Struktur und ihre Funktion untersuche.

FRAUENBILDER – EIN ÜBERBLICK

Denkmäler für Frauen sind in Berlin – und diese Stadt ist da wohl keine Ausnahme – kaum zu finden. Es gibt hier keine Emmeline Pankhurst wie etwa in London unmittelbar neben dem Parlamentsgebäude; es gibt auch kein Reiterinnen-Denkmal wie die für Jeanne d'Arc auf zentralen Plätzen nordfranzösischer Städte. Die Kunstführer verzeichnen für Berlin insgesamt drei Denkmäler für Frauen mit Namen: Königin Luise im Westberliner Tiergarten (von E. Encke, aufgestellt 1880), Sophie Charlotte an der Charlottenburger Brücke gegenüber dem Standbild ihres Mannes Friedrich III. (von H. Baucke, 1909) und schließlich ein einziges Denkmal für eine Künstlerin, nämlich für Käthe Kollwitz im Ostberliner Stadtteil Prenzlauer Berg, auf einem Spielplatz an der Straße, in der sie gewohnt hat (G. Seitz, 1958; in unmittelbarer Nähe steht eine „Mutter“ von Kollwitz [1951]). In den Stadtführern nicht erwähnt ist ein Gedenkstein von 1907 für Johanna Steegen, das „Heldenmädchen von Lüneburg“, auf dem Sophienkirchhof (Ostberlin). Johanna Steegen lieferte 1813 bei der Besetzung Lüneburgs durch französische Truppen den Befreiern Patronen und ermöglichte damit ihren Sieg (vgl. dazu Bischoff 1977, S. 261 ff.).

Diese wenigen Denkmäler sind verglichen mit denen für „bedeutende Männer“, für Kurfürsten, Könige, Dichter, Denker, Komponisten und Politiker kaum der Rede wert: Baedekers Reiseführer nennt insgesamt 59.

Soll man sich darüber wundern? Die große Zahl der Denkmäler stammt aus dem 19. Jahrhundert, und zu dieser Zeit hatten die Frauen bekanntlich keine Rechte in der Öffentlichkeit. Politische Rechte wurden ihnen erst nach 1918 zugestanden, und da war die große Zeit der Denkmäler vorbei. Die Ausschließung der Frauen aus Öffentlichkeit und Politik scheint sich so in der Kunst auf öffentlichen Plätzen widerzuspiegeln. Aber so einfach ist es mit der „Widerspiegelung“ nicht. Das zeigt ein anderes Phänomen: Neben den wenigen Frauen mit Namen sind enorm viele Frauen ohne Namen zu finden.

Da gibt es etliche weibliche Akte: Die „Liegende“ von H. Moore (1958) vor der Akademie der Künste dürfte das prominenteste Beispiel sein; andere stehen und liegen schon seit längerer Zeit vor Schwimmbädern und in Parks. Die Akte stammen aus dem 20. Jahrhundert, aus der Zeit also, in der Frauen politische Rechte endlich erkämpft hatten.

Aber auch diese Gruppe ist klein, verglichen mit

einem weiteren Typus von „Frauen“. Sie haben keine Namen, sind aber bezeichnet – z. B. mit dem, was Preußen lieb und teuer war: „Viktoria“. Dem Berlin-Kundigen wird sie längst in den Sinn gekommen sein, die preußische Viktoria auf der Siegessäule (F. Drake, 1873). Eine große Zahl von Frauenbildern findet man aber auch dort, wo sie zunächst kaum vermutet werden: an den Denkmälern für die „großen Männer“, genauer: an ihren Sockeln (Vgl. Abb. 1). Da sieht man Vertreterinnen der „Kriegskunst“, Athena und Minerva als Kriegsgöttinnen; weibliche Genien, die ein Schild mit dem Namen desjenigen tragen, der auf dem Sockel steht oder mit dem Namen einer Schlacht, die der preußischen Geschichtsschreibung wichtig war (z. B. Genius von Paris von Ch. D. Rauch am Kreuzberg-Denkmal von 1824/25), viele Nikes bzw. Viktorias (ich zähle mindestens 18, die zerstörten Denkmäler wie etwa das Kaiser-Wilhelm-Denkmal nicht mit eingerechnet); schließlich „Borussia“, die weibliche Personifikation Preußens. Diese Krieg, Sieg und Preußen bezeichnenden Allegorien habe ich 28 mal gefunden (dazu eine weibliche Allegorie des „Friedens“). Dann gibt es weibliche Allegorien, die die „Staatstugenden“ repräsentieren, wie die Staatsweisheit, Vaterlandsliebe, Stärke, Temperantia (Mäßigkeit), ich habe sieben gezählt.



Abb.1: Schiller Denkmal von R. Begas (1862–71); Abguß von 1941 im Volkspark Berlin-Wedding). Sockelfiguren: Allegorien der Lyrik (links) und der Tragödie (rechts).

Für Philosophie, Wahrheit stehen vier Frauen, für Wissenschaft und Geschichtsschreibung fünf und schließlich für die Künste (z. B. Poesie, Lyrik, Tragödie) (vgl. Abb. 1) mindestens vier; nicht vergessen will ich Justitia und schließlich die technischen Künste (Mathematik, Pyrotechnik u. a.). All diese im Alltag den Männern vorbehaltenen Künste und Wissenschaften sind durch über 20 weibliche Allegorien vertreten; die meisten findet man an Denkmälern des 19. Jahrhunderts. Insgesamt bin ich also auf fast 50 weibliche Allegorien in Berlin gestoßen (und ich bin sicher, daß es noch nicht alle sind). Zähle ich noch die Nymphen, Sphinxen und Amazonen, ferner die große Gruppe der weiblichen Personifikationen deutscher Flüsse hinzu (vgl. dazu Uhlitz 1981), so liegt die Summe eindeutig über der der Männer auf den Sockeln.

Die Geschichte der Frauen-Bilder in den öffentlichen Plastiken muß so vor allem als „Geschichte vom Sockel“ geschrieben werden. In eine solche Geschichte gehören auch die Bilder von Müttern, Ehefrauen (Soldatenfrauen) und Krankenschwestern. Sie sind vor allem an den National- und Kriegsdenkmälern der siebziger und achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts zu sehen. Solche Bilder haben schließlich auch der „bürgerlichen Frau“ an den Sockel verholfen (z. B. bei den Reliefs von C. Keil und A. Wolff am Unterbau der Siegestsäule von 1873, aber auch beim Denkmal von Friedrich III. im Tiergarten von F. Drake 1849, dem Denkmal von Königin Luise (s. o.) und schließlich auch beim Denkmal für den Augenarzt Graefe von R. Siemering in Ostberlin, in der Nähe der Charité, 1882). Die Mutter auf dem Sockel findet man vermehrt seit den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts. Insgesamt habe ich 25 Mütter-Bilder in der öffentlichen Plastik gezählt; hinzu kommen fünf Krankenschwestern. Von einem nur kurzen Kapitel deutscher Geschichte erzählen die „Trümmerfrauen“ (von Katharina Singer in der Westberliner Hasenheide 1955 und von F. Cremer vorm Roten Rathaus in Ostberlin 1958).

Ich möchte mich im folgenden mit den Allegorien und den Müttern beschäftigen. Das Phänomen, das am schwersten zu verstehen ist, sind die vielen weiblichen Allegorien. Warum repräsentieren gerade „Frauen“ die Bereiche, in denen sie am wenigsten vertreten sind: Politik, Militär bzw. die „Kriegskunst“ und die „schönen Künste“? Wie ist der Widerspruch zu erklären zwischen der Anwesenheit weiblicher Allegorien in der öffentlichen Plastik des 19. Jahrhunderts und dem faktischen Ausschluß von Frauen aus der Öffentlichkeit?

ZUR GESCHICHTE UND FUNKTION VON ALLEGORIEN

Es gibt drei Versuche, die Frage: „warum sind so viele Allegorien weiblich“ zu beantworten. Cäcilie Rentmeister hat das Verdienst, diese Frage zum ersten Mal so formuliert zu haben. Sie vermutet mit E. Bornemann, daß die Allegorien eine im Patriarchat

notwendige „Besänftigungsfunktion“ übernehmen, und fordert ein „Berufsverbot für die Musen“ (1976). Die These von der besänftigenden Rolle der Allegorien – als „Rechtfertigung für die Unterdrückung der Frau“ – ist meines Erachtens so nicht haltbar. Diese öffentlichen Plastiken waren nicht für Frauen gemacht. Warum sollten ausgerechnet diejenigen, die die Macht haben, „besänftigt“ werden müssen? – Diese Kritik teile ich mit Brigitte Wartmann. Sie fragt, „warum ist Amerika eine Frau“ (1985). Sie sieht in der weiblichen Allegorie ein „Symbol einer schönen Utopie“ und vermutet, daß die „patriarchale Gesellschaft“ dies braucht, weil sie durch ihre eigenen Prinzipien zu erhärten und zu erstarren droht. Frauen und weibliche Allegorien verkörperten „das strukturelle Chaos einer ungeordneten Lebenswelt“; die Allegorie sei als „Utopie eines ‚fremden‘, ‚neuen‘ Aufbruchs“ zu verstehen. Ich bin in meinen Untersuchungen zu einem anderen Ergebnis gekommen, wie im folgenden deutlich werden wird. –

H. E. Mittag formulierte die Frage anders. Er fragt nach der Funktion „erotischer Motive“ in der Denkmalsplastik (1981). Er meint, daß „erotische Motive“ die Aufgabe hatten, Aufmerksamkeit und anhaltende Erinnerung zu schaffen. Diese eingeschränkte Fragestellung umgeht, warum „Erotisches“ und „Weibliches“ so notwendig und ausschließlich verbunden sind. Und schließlich vermeidet Mittag (1981) die übergreifende Frage, warum die Allegorien überhaupt durch Frauenbilder dargestellt sind.

Um die Funktion der Allegorien zu verstehen, ist es nützlich, ihre Geschichte und ihre Begründungen zu besehen, auch wenn sie uns erst einmal vom 19. Jahrhundert wegführen. „Allegorie“ kommt vom griechischen „allegorein“, das heißt so viel wie: etwas auf andere Weise ausdrücken. Die Quellen der Allegorie liegen in der Antike, und zwar in einer bestimmten Technik der Dichtererklärung, der sogenannten Allegorese. In der antiken Allegorese ging es darum, aus den homerischen Mythen allgemeine Prinzipien und zu befolgende Normen herauszufiltern. Ziel dieser Interpretationstechnik war es, die „anstößigen“ Mythen mit ihren ehebrecherischen und prassenden Göttern und Göttinnen zu „heilen“. Gezeigt werden sollte etwa, daß der Dichter den Ehebruch nicht „wörtlich“ gemeint habe, sondern eines „tieferliegenden“ oder ein bestimmtes höheres Prinzip „auf andere Weise“ habe ausdrücken wollen.

Die Figur der Allegorie tritt auf im Zusammenhang mit der Konstitution des Staates. Sie wirkt mit an der Begründung von „Moral“ und hat so staatsbildende Funktion. Sie richtet sich gegen überlieferte Mythen und auch gegen die sie tradierenden Volkskulturen. Allegorische Darstellungen sind also von mythologischen zu unterscheiden, insofern es in den allegorischen Darstellungen nicht um überlieferte Geschichten geht, sondern um Allgemeingültigkeit beanspruchende Prinzipien, nach denen die Welt gedeutet und um Normen, nach denen gehandelt werden soll.

Eine große Zahl der bildlichen Allegorien beginnt Ende des 15. Jahrhunderts. Einige mythologische

Themen, die für die Herausbildung des bürgerlichen, sich als autonom verstehenden (männlichen) Subjekts offenbar wichtig waren, wurden allegorisiert. Besonders bezeichnend scheint mir dabei ein Thema zu sein, das zwar aus der Antike überliefert ist, aber vor dem 15. Jahrhundert offenbar nicht der bildlichen Umsetzung für wert befunden wurde, nämlich „Herakles am Scheideweg“: es geht um die Entscheidung des Mannes zwischen Virtus (Tugend) und Voluptas (Lust) (Vgl. dazu Panofsky 1930). Ich will dies hier nicht weiter ausführen, nur so viel festhalten: Allegorien sind historisch verknüpft mit der Herausbildung des antiken und des bürgerlichen Staates, der sich über die Gesellschaft erhebt. Sie stehen im Zusammenhang mit Bemühungen, ein (männliches) moralisches Subjekt hervorzubringen, das sich in diesen staatlichen Rahmen „freiwillig“ einfügt.

DER BLICK DES BILDUNGSBÜRGERS

Im 19. Jahrhundert sind „weibliche“ Allegorien an verschiedenen Denkmalstypen zu finden: an Herrscher- und Feldherren-, Reiter- und Standbildern, an Künstler- bzw. Dichter-Denkmalen und an sogenannten Nationaldenkmälern (etwa auf der Siegessäule oder am Kaiser-Wilhelm I.-Denkmal von R. Begas [1897], ehemals vorm Berliner Schloß.

Für die Herrscher-Denkmal sind solche Allegorien keineswegs immer üblich gewesen. Am Sockel des Schlüterschen „Großen Kurfürsten“ (1698) vorm Charlottenburger Schloß sind es vielmehr Sklaven, die durch ihre Ketten die Macht des Herrschers demonstrieren. Dieser Darstellungstyp wird beim Herrscher-Denkmal seit dem 18. Jahrhundert zusehends von allegorischen abgelöst. An die Stelle „imponierender Verbildlichungen von Herrschaft“ treten, wie Mittig es nennt, die „gewinnenden Verbildlichungen“ (1981, S. 25). (Siehe dazu etwa das Denkmal für Friedrich II. von Ch. D. Rauch, 1840–51, Ostberlin, Unter den Linden; vgl. auch Abb. 4.) Aus zeitgenössischen Erörterungen geht hervor, daß die allegorischen Darstellungen zunächst vor allem an den „gebildeten Bürger“ gerichtet waren, der sie zu entziffern verstand. Für das Denkmal für Friedrich Wilhelm IV. im Westberliner Tiergarten (1849) hatte der Bildhauer F. Drake zunächst eine aus weiblichen Gestalten gebildete Gruppe auf den Sockel stellen wollen, die die drei für den Park schönsten Jahreszeiten versinnbildlichen sollten. Dies wurde als nicht „verständlich“ genug beanstandet, und so rückte statt dessen die Figur des Königs auf den Sockel, und die allegorischen Frauendarstellungen wanderten nach unten, an den Sockel. Die Denkmäler wurden also nicht selten für zwei Klassen konzipiert: den Sockel für das Bürgertum, die bestimmende Figur oben auf dem Sockel für die anderen (vgl. dazu Mittig 1985, S. 66). Der Kunstkritiker K. Scheffler unterschied explizit zwischen zwei Adressatengruppen: der auf dem Sockel stehende Held spreche zum Handwerker, Soldaten und gewöhnlichen Zeitungleser, und „am Sockel liebt es dann die Bil-

dung, wenn oben die Alltagslogik befriedigt ist, ideale Allegorien zu entziffern“ (zit. bei Mittig 1985, S. 67). Man kann also das Denkmal dieser Zeit in seiner Zweigliedrigkeit als ein „Zweiklassendenkmal“ charakterisieren. Der Blick, der auf die weiblichen Allegorien führt, scheint vor allem der des (männlichen) Bildungsbürgers zu sein. Und es ist dies ein Blick, in dem er sich, gerade bei den Herrscherdenkmälern, unterscheiden kann: vom gemeinen Volk.

Daß dies nicht die einzige Lesweise sein mußte, kann man aus W. Benjamins Erinnerungen an die „Berliner Kindheit“ entnehmen. Über die Denkmäler von Friedrich Wilhelm III. und von Königin Luise im Tiergarten schreibt er: „Lieber als an die Herrscher wandte ich mich aber an ihre Sockel, weil, was darauf vorging, wenn auch undeutlich im Zusammenhange, näher im Raum war.“ (1962, S. 10)

WEIBLICHE ALLEGORIE ALS BILD NICHTPARTIKULÄRER MÄNNLICHKEIT

Eine markante Stellung nehmen die „weiblichen“ Allegorien – als überlebensgroße Sockelfiguren – an den Denkmälern für Dichter seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts ein (vgl. das Schiller-Denkmal von R. Begas, 1862–71, Abb. 1, ursprünglich am Gedarmenmarkt vorm Schauspielhaus aufgestellt, ein Abguß, der übrigens aus der eingeschmolzenen Bronze des Rathenau-Denkmal hergestell wurde, steht



Abb.2: „Nike lehrt den Knaben Heldengeschichten“, Schloßbrückengruppe, E. Wolff (1853–57).

seit 1941 im Volkspark Wedding; ferner das Goethe-Denkmal von F. Schaper, 1871–1880, ehemals im Tiergarten).

Um den neuen Typus des Künstlers- bzw. Dichter-Denkmal wird noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gestritten. Es geht um dessen Form und vor allem um das Recht zur Aufstellung auf zentralen Plätzen. Der öffentliche Platz war bis ins 19. Jahrhundert hinein den Denkmälern von absolutistischen Herrschern und ihren Feldherren vorbehalten. Zwar hatte es schon früher Denkmäler für Dichter und Denker gegeben, doch ihr Ort war in einer exklusiven „Öffentlichkeit“ (etwa in den Schloßgärten) gewesen. (Vgl. dazu Gamper 1972). Darüber hinaus bekamen sie keine Standbilder, sondern höchstens Büsten. An den Auseinandersetzungen um die Aufstellung von Denkmälern für bürgerliche Männer unter freiem Himmel ist nicht nur zu verfolgen, welche Bedeutung der „öffentliche“ Raum hatte, sondern auch die Bedeutung der öffentlichen Ausstellung des plastisch nachgebildeten „ganzen“ Körpers (siehe dazu auch Mittig 1985, S. 72 f.).

An der Geschichte und Durchsetzung der Dichter-Denkmal – als Standbilder – zeigt sich die Umstrukturierung im gesellschaftlichen und politischen Gefüge des 19. Jahrhunderts sehr deutlich. Diese Denkmäler haben eine wichtige Funktion in der Ausbildung einer nationalen kulturellen Identität und in der Organisierung einer neuen Form des ideologischen Zusammenhalts der Gesellschaft. An die Stelle der Macht des absolutistischen Herrschers, der die Unterwerfung verlangt, tritt der Bürger, der sich als „mündiger Mensch“, dem Staat unterstellt. Damit ist der Rahmen abgesteckt, in dem die „weiblichen“ Allegorien eine neue und gewichtige Funktion bekommen: in der Herstellung von Zustimmung des Bürgertums – und später auch der unteren Klassen – zum „Nationalstaat“.

Warum die Denkmäler großer Männer mit allegorischen Figuren ausgestattet werden mußten, beschäftigte auch die Zeitgenossen. Immer wieder war seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert die Frage nach dem Sinn oder Unsinn allegorischer Darstellung formuliert worden. J. J. Winckelmann hatte sich gegen die überlieferte allegorische Kunst gewandt, die oft ausgedacht, „unanständig“ und nicht ohne zusätzliche Beischrift zu verstehen sei und hatte versucht, eine davon gereinigte Alternative zu entwerfen, der allerdings keine große Resonanz beschieden war (1766). G. W. F. Hegels Kritik war von noch radikalerem Zweifel durchzogen. Er problematisierte, ob „das Allgemeine“ überhaupt so dargestellt werden könne. Die Allegorie sei eine „im Inhalt wie in der Form untergeordnete, dem Begriff der Kunst nur unvollkommen entsprechende Darstellungsweise“ (1970, S. 513). Diese Kritik bildete wohl den Hintergrund der in den achtziger Jahren geführten Diskussion um die Allegorien bei den Denkmälern.

Ein Befürworter formulierte nun ihre Notwendigkeit in folgender Weise: Im Unterschied zur Darstellung eines Kriegerhelden, die „immer packend und

verständlich“ sein werde und bei der es deshalb „keiner weiteren allegorischen Hinweisungen“ bedürfte, sei bei den „Rittern vom Geiste“ – wie Schiller, Goethe – die allegorische Erläuterung erforderlich. Als Problem benennt er die „zufällige, körperliche Maske“ der gewürdigten Männer. Durch die beigeordnete allegorische Gestalt könne diese mehr in den Hintergrund des Interesses rücken. Das „innere Wesen“ der Dichter und Denker müsse „durchaus einen gedanklichen Ausdruck in der bildenden Kunst finden . . . , für den wir kein anderes Mittel besitzen als die Allegorie“ (Ebe 1886/87, S. 181). Auffällig ist zunächst, daß die Frage nach der Allegorie unabhängig vom Geschlecht formuliert wird. Es geht um die Allegorie überhaupt, und dabei scheint fast als selbstverständlich unterstellt, daß diese „weiblich“ sein muß. Das wirkliche Problem liegt für den zitierten Autor interessanterweise in einem Mangel der mit einem Denkmal zu ehrenden Person: in seiner „zufälligen körperlichen Maske“, die dem „inneren Wesen“ nicht gerecht werde. Ein Mangel an Idealität der konkreten körperlichen Gestalt des Denkers?

Bereits Hegel hatte in seiner grundsätzlichen Kritik an den Allegorien einen Kompromiß für möglich gehalten, nämlich bei plastischen Denkmälern. Diese könnten nicht überall ohne die Allegorien fertig werden: „hauptsächlich die Moderne, welche das Portraithafte vielfach zuläßt und nun zu näheren Bezeichnungen der mannigfaltigen Beziehungen, in welchen das dargestellte Individuum steht, sich allegorischer Figuren bedienen muß (a. a. O., S. 514). Als Beispiel nennt er das Blücher-Denkmal von Ch. D. Rauch (1826, Ostberlin, Unter den Linden). Und in bezug auf die „mittelalterliche romantische Kunst“ merkte er an, daß bei ihrer „partikulären Individualität mit ihren subjektiven Zwecken . . .“ die allegorische Darstellung nötig sei, wo „das Allgemeine“ nicht in „zufällige“ Formen gekleidet werden solle (ebd.). Ich erwähne dies, weil deutlich wird, daß nicht nur die Individualität ein Problem zu sein scheint, sondern darüber hinaus das „Partikuläre“, das mit „subjektiven“ Zwecken verbundene – im Gegensatz zum Verallgemeinerbaren, zum Allgemeingültigen.

Mittig hat als These aufgestellt, die Darstellung von allgemeinen Begriffen durch weibliche Allegorien sei nötig gewesen, um den „Hinweis auf die Individualität eines unverwechselbaren Menschen“, eines anderen Mannes mit Namen und Gesicht zu vermeiden (1985, S. 62). Aus den dargelegten zeitgenössischen Erörterungen muß ich einen anderen Schluß ziehen: Offenbar war der Mann so mit Partikularität behaftet, daß er das „Allgemeine“ nicht mehr repräsentieren konnte. Der Körper des Mannes ist der eines Privatmannes, der sich in der Konkurrenz zu anderen behaupten muß. Das Problem ist offenbar die sich abgrenzende Persönlichkeit, wie sie auf der Ebene der kapitalistischen Ökonomie existiert – und auf der staatlichen Ebene: im Militär, wo Krieger gegen Krieger stehen. Die Frauen stehen außerhalb dieser Konkurrenzen, und so schei-

nen sie allein tauglich für die Repräsentation einer nicht-antagonistischen Gemeinschaftlichkeit.

In der zeitgenössischen Redeweise werden entgegengesetzt: „zufällige, körperliche Maske“ und „inneres Wesen“. Diese Redeweise dürfte das Denken und Handeln der männlichen Kunsttheoretiker und -macher bestimmt haben. Um sie genauer zu verstehen, will ich das darin nicht explizierte, aber unterstellte Gegenteilige und mit zu Konnotierende ergänzen (im folgenden kursiv):

konkreter Leib:	Allegorie:
zufällig	<i>notwendig</i>
körperlich	<i>geistig</i>
<i>sterblich</i>	<i>ewig</i>
<i>verletzbar</i>	<i>unverletzbar</i>
Maske	<i>das dahinterliegende „Wirkliche“</i>
<i>(nur)scheinen</i>	<i>Sein</i>

Sehen wir uns die Bestimmungen der Allegorie an, so scheint verständlich, warum Ebe nicht von einer „weiblichen“ Allegorie sprechen konnte: Was die Allegorie zu repräsentieren hat, sind Prinzipien, Bestimmungen, die als „männlich“ reklamiert wurden. Das „Geistige“ stand lange schon in Opposition zum „Körperlichen“, „Kultur“ zur „Natur“. Das „Körperliche“ und die „Natur“ aber waren und sind in der Philosophie, in der Religion, in der Literatur, in der gesamten abendländischen Geschlechterideologie mit „dem Weiblichen“ verknüpft.

Wird nun mit der „weiblichen“ Allegorie die männliche, die patriarchale Ordnung auf den Kopf gestellt? Richtiger scheint mir, zu folgern, was sich vielleicht bereits als Verdacht aufdrängte: die „weibliche Allegorie“ repräsentiert das Gegenteil des „Weiblichen“, das Herrschende – soweit es selbst den „großen Männern“ mangelt und über sie hinausweist. Die männlich-patriarchale Ordnung verlangt von ihren Männern mehr als was sie sind und tun. Für den Zusammenhalt der Ordnung wird ein anderes Bild benötigt. Männerbilder waren offenbar nicht (mehr?) dazu geeignet, das imaginäre Gemeinwesen zu vertreten, als das der Staat über der Gesellschaft begriffen werden kann (Vgl. dazu Projekt Ideologietheorie 1980). Zusammenfassend will ich als erste These formulieren: die Allegorien sind „weiblich“, weil nur Bilder von Frauen – außerhalb der (ökonomischen und staatlichen) Konkurrenz stehend – geeignet waren, die *imaginäre Gemeinschaftlichkeit* zu repräsentieren.

MÜTTER UND BRÄUTE: DER STOFF, AUS DEM DIE ALLEGORIEN SIND

In den Krieger-Darstellungen aus der Berliner Denkmalsplastik des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts sind vier immer wiederkehrende Themen zu finden: der Abschied, die Schlacht (Angriff oder Verteidigung), Verletzung und Sterben, die Heimkehr. Vorgeführt bekommen wir also Männer, die sich unmittelbar im Dienst des „Höheren“, des „Vaterlandes“

befinden. Ihre Unterstellung unter das „Höhere“ ist ohne Umschweife in Szene gesetzt, selbst dies, daß sie auch das Leben kosten kann. Das ist vielleicht das „unmittelbar Verständliche“, das diese Art Denkmäler den Dichter-Denkmalern voraushaben, wie Ebe meinte.

Wir sehen den Krieger in Uniform: sie ersetzt vielleicht den idealen Körper und bringt das „Partikuläre“ zum Verschwinden. Wir sehen den Krieger in der soldatischen Gemeinschaft, kämpfend und unterliegend, während die anderen Mitglieder dieser Gemeinschaft „die Sache des Vaterlandes“ weiter verfolgen. Verblüffend ist nun folgendes: In allen vier Typen von Szenen kommen wieder Frauenbilder vor: die abschiednehmenden Krieger sind zusammen mit ihrer Familie, mit Ehefrau und Kind dargestellt, ebenso die heimkehrenden (siehe Abb. 3). Sogar unter den Kriegern auf dem Schlachtfeld können wir Frauen finden, nämlich Krankenschwestern (so auf dem Relief von C. Keil mit „Szenen aus dem Krieg 1870/71“ am Unterbau der Siegestsäule von 1873 und auch am Sockel des Königin Luise-Denkmal in „Szenen aus den Freiheitskriegen“). Bei Verletzten und Sterbenden findet man nicht nur den „Kameraden“, sondern auch die Ehefrau oder Mutter (so bei einer der Kriegergruppen im Tiergarten, der „Pflege des Verwundeten“ von L. Brodewolf, ca. 1870). Am häufigsten stoßen wir auf die Ehefrau und Mutter, in stereotypen Konfigurationen: beim Abschied trägt sie das Kleinkind auf dem Arm, blickt dem Abschiednehmenden ein letztes Mal noch in die Augen (siehe Abb. 3); bei seiner Rückkehr präsentiert sie ihm den Sohn, der das Erbe des Vaters: das Gewehr, übernimmt.

Vor der Zeit der Errichtung der Siegestsäule und der Aufstellung der Kriegergruppen gibt es kaum Skulpturen von Müttern (dies gilt nicht nur für die öffentlich ausgestellten Plastiken; eine der frühen plastischen Darstellungen von „Mutterliebe“ stammen von R. Begas aus dem Jahr 1860; vgl. Block und Grzimek 1979, Taf. 251). Aber es gibt einen Typus



Abb.3: Abschied. Ausschnitt aus Relief „Einmarsch in Paris 1871“ von C. Keil, am Unterbau der Siegestsäule Berlin, 1873.

allegorischer Frauen, der in unserem Zusammenhang von Interesse ist, weil er in vergleichbaren Konfigurationen auftritt: Minerva bzw. Athena, Kriegsgöttinnen, die in allegorischer Funktion bei einigen berühmten Denkmälern zu finden sind. So zum Beispiel auf einem oberen Relief des Denkmals für Friedrich II. (Abb. 4). Dort sehen wir eine „weibliche“ Allegorie, die den zukünftigen König in die Welt des (männlichen) Wissens einführt und eine Athena-Figur, die dem kleinen Soldaten das Schwert übergibt und ihn in die Welt des Krieges entläßt. – Durchgehendes Thema der von F. Schinkel konzipierten, dann in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts von verschiedenen Bildhauern ausgeführten Skulpturen der Schloßbrückengruppe (Ostberlin, 1857) ist die Entwicklung eines Knaben zum Mann, das heißt hier: zum Krieger – schließlich zum Tod als Krieger. Weibliche Gestalten, einmal Nike/Viktoria, einmal Athena darstellend, führen ihn dort hin (siehe Abb. 2; zu der Geschichte und Diskussionen um diese Gruppe vgl. auch Springer 1979).

Ich denke, es gibt genügend Grund davon auszugehen, daß es über die Ähnlichkeit der Konfiguration gegenseitige Verweisungen gibt: die Allegorie der „Kriegskunst“ verweist auf die Mutter und umgekehrt.

Aber nicht nur diese Allegorie und die Mutter scheinen sich gegenseitig zu interpretieren, auffällig direkte Verbindungen gibt es auch zwischen dem Bild der Braut und der Viktoria. Auf dem Relief von A. Wolff über den „Truppeneinzug in Berlin 1871“ am Unterbau der Siegessäule wird eine Gruppe heimkehrender Soldaten von einer Gruppe junger Frauen empfangen, die als eigenständige Gruppe neben der der Stadtväter gekennzeichnet wird. Vielleicht sind es Ehrenjungfrauen. Interessant ist ihre Haltung: Wie Viktoria oben auf der Spitze der Siegessäule strecken sie den Heimkehrenden die Siegeskränze entgegen. Die Braut als Viktoria – oder die Viktoria als Braut? Jedenfalls legt dies der ästhetische Kontext des Denkmals unmittelbar nahe. Diesen Bildtypus gibt es auch an früheren Denkmälern, so z. B. in einem Relief des Blücher-Denkmal von Ch. D. Rauch (Unter den Linden, 1822–26). Dort allerdings in einer Abschiedsszene, und die Frau ist mit einem Kind zur Seite als Ehefrau zu identifizieren.

Aus der Literatur kann man entnehmen, daß die Verweisung von Braut/Geliebte auf Viktoria und umgekehrt auch direkt ausgesprochen wurde. In einer Erzählung aus dem Jahr 1914, in der es nicht um Viktoria, sondern um „Germania“ geht, was in diesem Zusammenhang keinen großen Unterschied macht) werden sie sogar unmittelbar gleichgesetzt.

In dieser Erzählung „Germania“, veröffentlicht in einer völkischen Frauenzeitschrift mit dem bemerkenswerten Titel „Frauenkapital“ malt sich ein Soldat die Heimkehr aus dem Kriege aus und denkt an seine Braut: „Und wenn ich heimkehre, wirst du mich erwarten. Noch kenne ich dich nicht. Und weiß doch, wer du bist. Denn Du warst, ehe denn ich das Licht dieser Erde sah, Mutter Germania – Geliebte –

gütige, strenge Herrin.“ Er will ein Denkmal für Germania bauen“ . . . Riesenmaße, überlebensgroß . . . ein Götterbild, ein Hauch der Ewigkeit umwittert, dräuend in Herrlichkeit gegen den Feind, aber den Sohn der Heimat mit der unsterblichen Barmherzigkeit des Weibes umfangend.“ Und dies will er für die Braut tun: „Für dich, für dich. Denn Du bist mehr als anderer Soldaten Lieb – du bist Germania, des heiligen Vaterlandsgedanken sichtbar gewordenes Unterpand.“ (zit. nach Janssen-Jurreit 1976, S. 83). Hier haben wir sie alle beisammen: Germania, Geliebte, Mutter, Herrin, „das Weib“, Heimat – und schließlich das Denkmal für Germania.

Ich kann hier ein vorläufiges Resümee ziehen und über die Funktion der „weiblichen“ Allegorien meine zweite These formulieren: Die „weiblichen“ Allegorien verweisen auf das Bild der Mutter und der Geliebten. *Mutter und Geliebte*: das ist der „Stoff“, aus dem die Allegorien gemacht sind.

In den Allegorien wird – wie in den Kriegerdarstellungen – die Unterstellung unter den Staat „bedeutet“ durch die Beziehung zwischen Mann und Frau – durch die Beziehung zu einer imaginären Frau, wohlgemerkt. Diese Bilder fügen sich in die Familienideologie des 19. Jahrhunderts ein – und sie konnten gleichzeitig als Vor-Bilder an die nur in Stein aufs Denkmal gesetzten Frauen „zurück“ gegeben werden.

Daß die Mutter und die Geliebte auch in den Kriegerdarstellungen wichtig sind, zeigt, daß das Bild „des Weiblichen“ wesentlich ist für die Organisation der Selbst-Unterstellung der Männer unter das höhere Gesetz ihrer Ordnung. Damit werden wir aber auch auf einen weiteren Problemzusammenhang verwiesen. Offenbar dürfen die Bilder „des Weiblichen“ auch dort nicht fehlen, wo die Unterstellung unter den Staat besagt, daß es sich für ihn nicht nur zu leben, sondern notfalls auch zu sterben lohnt. In die Bilder „des Weiblichen“ kann offenbar nicht nur eine imaginäre Gemeinschaftlichkeit projiziert werden, sondern auch die Verfolgung „des Höheren“ bis in den Tod. Das ist die höchste Form der Unterstellung unter den Staat. Wie ist es zu begreifen, daß Frauen auch diese repräsentieren können?

SIE LACHT DEM TODE ZU UND TROTZT DER UNZUCHT“

Die Allegorien und die Bilder von Braut und Mutter verweisen aufeinander, aber sie sind nicht identisch. Die Bilder des „Weiblichen“ unterscheiden sich. Die Mutter und die Braut tragen zeitgenössische Kleidung, sie sind „sittsam“ bedeckt, ihre Haare sind meist hochgebunden. Anders die „weiblichen“ Allegorien: sie zeigen häufig eine nackte Brust, manchmal sind beide nackt, ihre Haare sind geöffnet, ihre Kleidung ist „unzeitgemäß“, an klassischen Vorbildern orientiert und entspricht nicht den Regeln des 19. Jahrhunderts (vgl. Abb. 3). Unzüchtige Gestalten? Objekte erotischer Schaulust? Liest man die zeitgenössischen Beschreibungen nach, so findet man kaum Spuren einer unmittelbar sexuali-

sierenden Lesweise der Allegorien. Da ist die Rede von „ungewöhnlicher Formenschöne“, von „entzückenden Wohlgestalten“, von „hoheitsvollen, weiblichen Idealgestalten“ und ähnliches mehr (alle Zitate aus Müller-Bohn 1897). Mittig, der zu Recht betont, daß man die Frage, ob erotische Motive an den Denkmälern des 19. Jahrhunderts zu finden sind oder nicht, nur historisch, d. h. nicht über unsere heutige Wahrnehmung erschließen kann, bringt einige Beispiele aus der zeitgenössischen Kritik. Aus ihnen kann entnommen werden, daß es sehr wohl Grenzen der „Schicklichkeit“ gab, die eingehalten werden mußten (Mittig 1981, S. 20 f.). Interessanterweise aber habe ich keinen Hinweis darauf finden können, daß zum Beispiel die entblößte Brust als problematisch galt. Was dagegen kritisiert wurde, war etwa die „unanständige Pose“ der „Philosophie“ am Schillerdenkmal: die übereinandergeschlagenen Beine und der dem Betrachter sich darbietende nackte Fuß (Meyer 1872; Vgl. auch Mittig ebd.). (Der Blick der „Philosophie“, ihr „Entgegenstarren“, war zwar Thema, offenbar eine Herausforderung, aber nicht direkt unter dem Blickwinkel der „Schicklichkeit“ – Vgl. ebd.) Adolf Menzel, seinerzeit Mitglied in der Jury, die über das Schiller-Denkmal zu entscheiden hatte, äußerte sich über die vier weiblichen Allegorien an Begas Ausführung in einer Weise, die wiederum vermuten läßt, daß offenbar stets die Gefahr einer „falschen“ Lesweise immer von Neuem gebannt werden mußte. „Diese vier weiblichen

Figuren sind von so hoher Schönheit, und ihre allegorische Bedeutung so tief empfunden, so überzeugend, daß niemand, selbst der Ungebildete nicht, zweifeln wird, was der Künstler in ihnen hat aussprechen wollen“ (zit. nach Müller-Bohn 1897, S. 46).

Mittig meint, daß die „Artikulation erotischer Wünsche mit dem Mittel der Allegorie“ erlaubte, diese von der Alltagswirklichkeit zu entfernen (1981, S. 21). Sicherlich können wir heute schwer entscheiden, ob neben der ausgesprochenen allegorischen „Übersetzung“ in eine andere Welt noch weitere Lesarten praktiziert wurden. Es ist auch nicht zu bestreiten, daß Kunstkritiker und Kunsthistoriker ihre Worte zügeln. Sie bemühen sich noch heute, ihre erotischen Empfindungen nicht auf das Papier zu bringen. Dennoch will ich betonen, daß die dargestellten „weiblichen“ Körper ja nicht einfach als Abbilder wirklicher Frauenkörper zu begreifen sind. Zudem: ihre Entblößung ist nur partiell (und darüber, wo sie stattfindet, wird nicht gesprochen). Was dem Blick wohlgeformt angeboten wird, sind Brüste, idealisierte Brüste, die man in der Wirklichkeit vergeblich suchen wird.

Es ist offensichtlich, daß es sich bei diesen Allegorien-Körpern um konstruierte Körper handelt, um männliche Konstrukte, die die konkreten Körper von Frauen verdrängten. Vermutlich hat das die Wahrnehmung der Männer nicht unbeeinflusst gelassen.

Dieser konstruierte Körper hat eine längere Vor-



Abb. 4: Allegorie der Wissenschaft und der Kriegskunst. Ausschnitt aus dem Relief am Denkmal Friedrich II. von Ch. D. Rauch (1840–51).

geschichte. Seit dem 16. Jahrhundert läßt sich eine Spaltung der Frauenkörper in der bildenden Kunst feststellen. Es gibt einige Hinweise darauf, daß dem „Hexenkörper“ der Frauen ein allegorischer „Weiblicher“ Körper entgegengesetzt wird. (Ich knüpfe hier an Sigrid Schades Untersuchung [1983] über die „Magie“ des Körpers in den Hexenbildern der frühen Neuzeit, insbesondere denen von Hans Baldung Grien an.) Schließlich ist in Tizians berühmtem Bild der – bekleideten! – „irdischen Liebe“ die – nackte! – „Himmlische Liebe“ entgegengesetzt worden. Der „Akt“ schließlich hat aus den wirklichen konkreten Körpern den „weiblichen“ Idealkörper konstruiert, dem – wenn man zum Beispiel Tizians Bild selbst nimmt – alle „niedrigen“ Leidenschaften ausgetrieben wurden. (Vgl. dazu Wind 1984, S. 165 ff. und Panofsky 1980, S. 219 f.)

„Der Liebe Krallen, des Freudenhauses Gifte, alles gleitet und stumpft sich ab in ihrer Haut Granit.“ So heißt es bei Charles Baudelaire in seinem Gedicht über die Allegorie. „Sie lacht dem Tode zu und trotz der Unzucht, jenen Ungeheuern, deren Hand, die immer kratzt und mäht, in ihren verwüstenden Spielen dennoch dieses festen, aufrechten Leibes derbe Hoheit stets verschont hat.“ Aus diesem Gedicht, das der „Allegorie“ schlechthin zu gelten scheint, läßt sich viel über die Wirksamkeit der Allegorie lernen: Erotik/Sexualität ist stets präsent; sie wird angereizt, zugleich jedoch in einer Weise, die sie stets als bewältigte sehen läßt: als Überwindung eines Niedrigen (verknüpft werden Freudenhaus, Unzucht, Ungeheuer, verwüstende Spiele, Gift, Krallen der Liebe). Dabei hat ihre Gestalt wie das Material, aus dem sie gemacht ist, der Marmor, eine wichtige Funktion: Die Gestalt ist fest, aufrecht, und ihre Haut ist eine Art Panzer, der jeden lüsternen Zugriff abgleiten läßt. Die Allegorie erscheint als das „weibliche“ Bild männlicher Erhöhung gegenüber allem Körperlichen/Sinnlichen/Weiblichen. Die Allegorie ist gegen alles „Irdische“ gefeit: Vergänglichkeit und sinnliche Leidenschaft, die beiden Bedrohungen patriarchaler Männlichkeit, sind ihr fremd, noch mehr: sie hat sie überwunden. Sie hat sie überwunden, weil sie nicht lebt: sie ist zugleich unvergänglich und unanfechtbar. Oder, wie es bei Baudelaire heißt: „Sie weiß von keiner Hölle, keinem Fegefeuer, und kommt die Stunde, einzutreten in die schwarze Nacht, wird sie dem Tod ins Antlitz schauen wie ein Neugeborenes – ohne Haß und Reue.“

Die Allegorie ist nicht nur *auf Ewigkeit in Marmor gehauene* Imagination von Gemeinschaftlichkeit, sie ist zugleich unzugänglich. Sie ist fern von Sünde, von Schuld, fern von Leidenschaften, von Liebe und Haß, die mit Schuld verknüpft scheinen. Ich kann als dritte These formulieren: Weiblichkeit wird in der Allegorie *transformiert* zu etwas *Unzugänglichem*, das immer begehrt wird, das aber zugleich *außerhalb der Ordnung*, außerhalb der Moral steht: Sie muß den Gesetzen der Ordnung nicht gehorchen, sie steht eher auf der Seite derer, die über die Gesetze entscheiden.

DIE HEIMKEHR ZUR IDEAL-FRAU IM TOD FÜR DEN STAAT

In den von mir behandelten Krieger-Darstellungen gibt es nicht nur die Verbindung zwischen Frau als Mutter oder Frau als Braut und Mann, es gibt darin noch ein anderes Thema, das mir zunächst als nebensächlich erschien: die Trennung von der Frau.

In den Abschiedsszenen trennt sich der Krieger von der Ehefrau, die das Kind auf dem Arm trägt. Bei der Rückkehr des Kriegers präsentiert die Mutter dem Vater den Sohn. Er übernimmt das Gewehr. Der Sohn übernimmt das „väterliche Erbe“, das mit militärischer Macht verknüpft ist, und trennt sich von der Mutter, tritt neben sie – die Fortsetzung kann man leicht ergänzen: er kann der nächste sein, der als Krieger „Abschied nimmt“.

In der Vergesellschaftung der männlichen Kinder zum Mann spielt bekanntlich die Trennung von der Mutter als Repräsentantin des dem „Männlichen“ untergeordneten „Weiblichen“ eine entscheidende Rolle. Die Identifikation mit der „Männlichkeit“, mit dem mit Macht verknüpften väterlichen Gesetz bedeutet Abgrenzung von der Mutter, das heißt auch von der Welt der Frauen, in der die ersten Lebensjahre noch angesiedelt sind. Die Psychoanalyse sieht in diesem Wechsel, von ihr als Ödipus-Komplex begriffen, die entscheidende Schaltstelle für die Ausbildung von Geschlechtsidentität. Sie untersuchte die Verkopplung vom Verbot der Liebe zur Mutter und Tod (Kastration): die Liebe zur Mutter ist mit der Todesdrohung verknüpft.

Die Todesdrohung läßt sich auch als sozialer Mechanismus begreifen: es geht darin nicht nur um den Verlust des männlichen Geschlechts, es geht darin auch um die – in der patriarchal organisierten kapitalistischen Gesellschaft – faktisch damit verknüpfte Macht. Verlust von „Männlichkeit“ ist einem Verlust an Kompetenz, einem Eintrittsverbot in die männliche Welt, in die Welt von Gesetz und Ordnung gleichzusetzen. Das Realistische an diesen Kriegerdarstellungen ist das, was mir zunächst als zeitgeschichtliches nebensächliches Schnörkel erschien. Realistisch ist die Darstellung der wirklichen Dramatik in der Sozialisation zur „Männlichkeit“. Diese „ödipale Krise“ wird in der Psychoanalyse auch als ein Hintergrund für die Herausbildung von Idealen gesehen. Aus dem „Scheintod des Begehrens nach der Mutter“ geht das „Über-Ich“ hervor, das verantwortlich ist für Ideal-Bildungen (Irigaray 1980, S. 101). Die „Ideal-Frau-Mutter“ wäre damit das Produkt männlicher Abwendung von der Frau, von männlichem Liebesverzicht unter dem Gesetz der Männlichkeit. So müßte ich präzisieren: nicht die Mutter ist der Stoff für die Bildung der Allegorien, sondern das „Mutter-Ideal“; eine verjenseitigte Mutter. Und von dieser wären die Brücken zu schlagen zu Germania und Viktoria.

In der bereits oben erwähnten Schloßbrückengruppe führen „weibliche“ Allegorien den Knaben zur Männlichkeit. In der ersten Skulptur dieser Gruppe („Nike lehrt den Knaben Heldengeschichte“ von

E. Wolff) weist Nike/Viktoria den Knaben – von sich weg? – auf die Namen der großen Väter, deren Gesetz er zu befolgen hat: Alexander, Caesar, Friedrich (Abb. 2). In der letzten Gruppe („Nike führt den gefallenen Krieger zum Olymp“ von A. Wredow) liegt der tote Krieger in ihren Armen. Vergeblich sucht man eine tödliche Wunde. Verblüffend ist das sanfte Lächeln des tödlich getroffenen Kriegers. Durch den Tod, so kann ich folgen, hat er in die Arme „der Frau“ zurückgefunden? Die Liebe zur „Frau“ wäre somit nur jenseits der männlichen Ordnung, das hieße dann auch jenseits des durch sie bestimmten Lebens – durch den Tod – wiederzugewinnen.

Ich will zusammenfassen und meine letzte These formulieren: Die Allegorie ist zu verstehen als Repräsentantin des Unerreichbaren und unendlich Begehrten. Die Allegorie ist die in Marmor gehauene „Weiblichkeit“. Sie ist zugleich anziehend und abstoßend; sie ist unnahbar, wie es das Ideal an sich hat und provoziert zugleich die Liebe zum „Weib“. In der Allegorie wird das Begehren ins Jenseits verschoben. Dieses Jenseits steht außerhalb der männlichen Ordnung, außerhalb der Konkurrenz und außerhalb des männlichen Abgrenzungszwanges. Dieses Jenseits scheint nur über den Tod des „Männlichen“ erreichbar.

Im 20. Jahrhundert sind die Allegorien weitgehend aus der öffentlichen Plastik verschwunden. Nach 1919, der Gründung der Weimarer Republik, war auch die große Zeit der nationalen Denkmäler vorbei. Was vermehrt in den Parkanlagen und vor öffentlichen, von staatlichen Institutionen aufgestellt wurde, waren Akte. Aus dem Dargelegten könnte ich den Schluß ziehen, der „weibliche Körper“ ist selbst zur Allegorie geworden. Vielleicht lebt die Allegorie fort im „Akt“ auf den öffentlichen Plätzen.

LITERATUR

- Baudelaire, Charles*: Die Blumen des Bösen. Frankfurt/M. 1962.
- Benjamin, Walter*: Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. Frankfurt/M. 1962.
- Bischoff, Ulrich*: Denkmäler der Befreiungskriege in Deutschland 1813–1815. Dissertation an der FU Berlin 1977.
- Bloch, Peter und Waldemar Grzimek*: Das klassische Berlin. Die Berliner Bildhauerschule im neunzehnten Jahrhundert. Frankfurt – Berlin – Wien 1978.
- Damus, Martin und Henning Rogge*: Fuchs im Busch und Bronzeblume. Zeitgenössische Plastik in Berlin-West. München 1979.
- Ebe, Gustav*: Historisches Portrait und Allegorie in der modernen Monumentalskulptur. In: Kunst für allem 2. Jg., 1886/87, S. 177 ff.
- Gamer, Jörg*: Goethe-Denkmäler – Schiller-Denkmäler. In: *H. E. Mittag und V. Plagemann* (Hrsg.): Denkmäler im 19. Jahrhundert. München 1972, S. 163–182.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich*: Vorlesungen über die Ästhetik I. In Werke 13, Frankfurt/M. 1970.
- Irigaray, Luce*: Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts. Frankfurt/M. 1980.
- Janssen-Jurreit, Marie-Luise*: Sexismus. Über die Abtreibung der Frauenfrage. München – Wien 1976.
- Meyer, B.*: Das Schiller-Denkmal von R. Begas. In: Zeitschrift für bildende Kunst, 7. Jg. 1872, S. 98 ff.
- Mittig, Hans-Ernst*: Zur Funktion erotischer Motive im Denkmal des 19. Jahrhunderts. In: Kritische Berichte, 9. Jh., 1981, Heft 1/2, S. 20–34.
- Ders.*: Das Denkmal. Funkkolleg Kunst, Studienbegleitbrief 8. Weinheim und Basel 1985.
- Müller-Bohn, H.*: Die Denkmäler Berlins. Berlin 1897.
- Panofsky, Erwin*: Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance. Köln 1980.
- Ders.*: Hercules am Scheideweg und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst. Leipzig – Berlin 1930.
- Projekt Ideologietheorie*: Theorien über Ideologie. Argument-Sonderband AS 40. Berlin 1979.
- Plagemann, Volker*: Bismarck-Denkmäler. In: *H.-E. Mittag u. V. Plagemann*: Denkmäler im 19. Jahrhundert, 1972, S. 217 ff.
- Rentmeister, Caecilie*: Berufsverbot für die Musen. In: Ästhetik und Kommunikation 25, Sept. 1976, S. 92–113.
- Schade, Sigrid*: Schadenzauber und die Magie des Körpers. Hexenbilder der frühen Neuzeit. Worms 1983.
- Springer, Peter*: Berlin gegen die Antike. Antikenrezeption und Antikenkritik in der Nachfolge Schinkels. In: *W. Arenhövel und Ch. Schreiber* (Hrsg.): Berlin und die Antike (Aufsätze). Berlin 1979, S. 431–453.
- Uhlig, Otto*: Zur Geschichte des Neptunbrunnens in Berlin. In: Der Bär von Berlin. Jahrbuch 1981, S. 29–53.
- Winckelmann, Johann J.*: Versuch einer Allegorie besonders für die bildende Kunst. Dresden 1766.
- Wind, Edgar*: Heidnische Mysterien in der Renaissance. Frankfurt 1981.
- Wartmann, Brigitte*: Warum ist „Amerika“ eine Frau? Zur Kolonisierung eines Wunsch(t)raums. In: *A. Dinnebir u. B. Pechan* (Hrsg.): Ökologie und alternative Wissenschaft. Berlin 1985 (= Schriftenreihe Landschaftsentwicklung und Umweltforschung, Bd. 33).

AGNE FÜRINGSTEN, BRITT BOGREN-EKFELDT, GUNHILLA CEDRENIUS

GEGENWARTSDOKUMENTATION IN KULTURGESCHICHTLICHEN MUSEEN

Das Sammeln von Gegenständen wurde Anfang der siebziger Jahre von den kulturgeschichtlichen Museen in Schweden eingehend diskutiert. Einer der Anlässe war, daß Nordiska Museet Richtlinien für seine Sammeltätigkeit veröffentlicht hatte. In diesen wurde nicht nur eine Darstellung der zukünftigen Ausrichtung der Arbeit des Museums gegeben, sondern auch eine Analyse der Sammlungen, die in den letzten hundert Jahren angesammelt worden waren. Die Schrift behandelte die Verteilung der Sammlungen nach Themengruppen, Zeiträumen, geographischen Gebieten und sozialer Zugehörigkeit.

Zum ersten Mal konnte ein weiterer Kreis außerhalb des Museums einen Überblick über die Sammlungen eines großen Museums gewinnen. Lücken und Überrepräsentation wurden deutlich, was die Diskussion einer bewußteren und aktiven Sammelpolitik ermöglichte.

Drei Jahre später wurde eine ähnliche Analyse des Sammelns von Gegenständen bei einer Reihe von Museen im ganzen Land – sowohl Zentralmuseen wie regionalen und kommunalen Museen – veröffentlicht. Im großen und ganzen konnte man aus dieser Untersuchung die gleichen Resultate herauslesen, nämlich ein gewisses Ungleichgewicht beim Sammeln hinsichtlich der zeitlichen Repräsentation, der Themenwahl und der sozialen Gruppierung. In zeitlicher Hinsicht war das 19. Jahrhundert verhältnismäßig gut gedeckt, während die Zahl der Gegenstände abnahm, je mehr man sich der Gegenwart näherte. Bestimmte Themen und Themengruppen waren gut vertreten, z. B. Textilien und Volkskunst, während andere völlig fehlten. Unter den sozialen Schichten waren – soweit man den sozialen Ursprung der Gegenstände feststellen konnte – die Oberschicht und die Mittelschicht vorherrschend. Der größte Teil der erworbenen Gegenstände war gestiftet worden.

Die Kenntnisse über die Mängel und die Verdienste der Sammlungen ermöglichten es den Museen, ihre Dokumentation und Sammeltätigkeit zielbewußter zu planen. Man gab der Auffassung Ausdruck, daß ein aktives und von den Museen selbst in Gang gebrachtes Sammeln eine bessere Deckung von verschiedenen Gebieten der Gesellschaft ergeben könne, als die passive Entgegennahme es vermocht hatte.

Die Massenproduktion unserer heutigen Zeit und der große Umsatz von Erzeugnissen stellen völlig neue Anforderungen an die Museen. Deshalb war eine Entwicklung der Auswahl – und Dokumentationsmethoden nötig. Es war klar, daß die einzige Möglichkeit für die Museen, die Sammeltätigkeit fortzusetzen und sie auch die eigene Zeit umfassen zu

lassen, darin bestand, daß die kulturgeschichtlichen Museen sich zusammenschlossen und versuchten, die Frage zu lösen.

Die Museen beschlossen daher, *einen Teil ihrer Sammel- und Dokumentationsressourcen* folgendermaßen zu disponieren:

- für *aktive Gegenwartsdokumentation* statt passivem Sammeln im Nachhinein,
- für die *Koordination der Dokumentations- und Sammeltätigkeit* zwischen den Museen, um Doppelarbeit zu vermeiden,
- für die *Aufteilung der Zuständigkeit für das Sammeln*, so daß die vorhandenen Ressourcen ausreichen.

Ein Einsatz dieser Art würde für die Museen eine Umverteilung der Prioritäten sowohl hinsichtlich der Arbeit wie in bezug auf ihre Ressourcen bedeuten. Die Verwirklichung der Zielsetzung erforderte auch eine neue Organisationsform und die Entwicklung der Dokumentationsmethoden. Seit der Veröffentlichung des Sammelprogramms im Jahre 1973 hat Nordiska Museet eine Reihe von Konferenzen mit dem Schwerpunkt bei verschiedenen Dokumentationsmedien, d. h. Gegenstände, Bilder und Daten, veranstaltet. Zeitlich parallel zu diesen Konferenzen arbeiteten drei Arbeitsgruppen an Fragen wie der Verteilung der Zuständigkeit, dem Kontakt mit den Herstellern von Gegenständen und den Auswahlprinzipien. Das Material dieser Arbeitsgruppen bildete den Grundstock für den Schlußbericht über die Gegenwartsdokumentation, der auf einer landesweiten Konferenz im Oktober 1977 fertiggestellt wurde.

MUSEEN ALS EINE GEMEINSAME RESSOURCE

Damals wurde der Begriff SAMDOK geprägt – eine Verkürzung von „*samtidsdokumentation vid kulturhistoriska museer*“ (Gegenwartsdokumentation an kulturgeschichtlichen Museen). SAMDOK wurde zu einem neuen koordinierenden Faktor in der schwedischen Museumsarbeit und erhielt Sitz und Sekretariat bei Nordiska Museet.

Die Arbeit wird vom SAMDOK-Rat geleitet, der als koordinierendes Leitungsorgan für das ganze Land umfassende Dokumentationsarbeit dient. Fünf ordentliche Mitglieder und fünf Stellvertreter vertreten verschiedene Typen von Museen. Die wichtigste Aufgabe des Rates ist, Richtlinien für die Tätigkeit auszuarbeiten und für die Erarbeitung von Sammel- und Dokumentationsmethoden zu sorgen. Das SAMDOK-Sekretariat soll die Beschlüsse des Rates durchführen und über die Arbeit informieren.

1981 wurde in der Schrift *Spread the Responsibi-*

lity for Museum Documentation ein Vorschlag unterbreitet. Im Schlußbericht von 1977 hatte man vorgeschlagen, daß verschiedene Museen die Zuständigkeit für die Deckung des ganzen Landes in bestimmten Themenkreisen übernehmen könnten. Diese Aufgabenverteilung erwies sich jedoch als schwer durchführbar, da außer den Zentral- und Spezialmuseen kein Museum das Sammeln jenseits der eigenen Provinz- oder Gemeindegrenzen übernehmen konnte.

Statt dessen wurde eine Organisation ausgearbeitet, die aus 11 Arbeitsgruppen für verschiedene Wirtschaftsbereiche besteht, die wir hier Bereiche nennen. Diesen Bereichen konnten sich die Museen anschließen.

Die ersten sechs Bereiche befassen sich mit dem herstellenden Gewerbe. Die Bereiche 7 bis 10 decken den Dienstleistungssektor. Diese Einteilung gründet sich auf eine vollständige Bestandsaufnahme aller Wirtschaftszweige, in denen heute irgendeine Form von wirtschaftlicher Tätigkeit ausgeübt wird, die sogenannte SNI (Svensk standard för näringsindelning = Schwedische Norm für die Einteilung in Wirtschaftszweige), die vom Statistischen Zentralamt herausgegeben wird. Die SNI folgt dem internationalen Klassifikationssystem ISIC (International Standard Industrial Classification of all Economic Activities), der von den Vereinten Nationen ausgearbeitet worden ist. Nach dieser Einteilung wird die gesamte öffentliche Statistik in Schweden herausgegeben. Der 11. Bereich wird Bereich Leben,

Wohnen, Arbeit im Hause genannt. In ihm arbeiten sechs Museen und untersuchen Familien verschiedener Zusammensetzungen und deren Familienmilieu. In diesem Bereich wird nicht nur das Wohnmilieu studiert, sondern auch die Lebensweise der Familie – die Arbeitsbedingungen, die Konsumgewohnheiten, der Dienstleistungsbedarf, die Nutzung des Angebots des öffentlichen Sektors, z. B. Kindergartens, Schulen und Krankenhäuser.

SAMMELARBEIT ALS FORSCHUNGSPROJEKT, PROBLEME DER DURCHFÜHRUNG

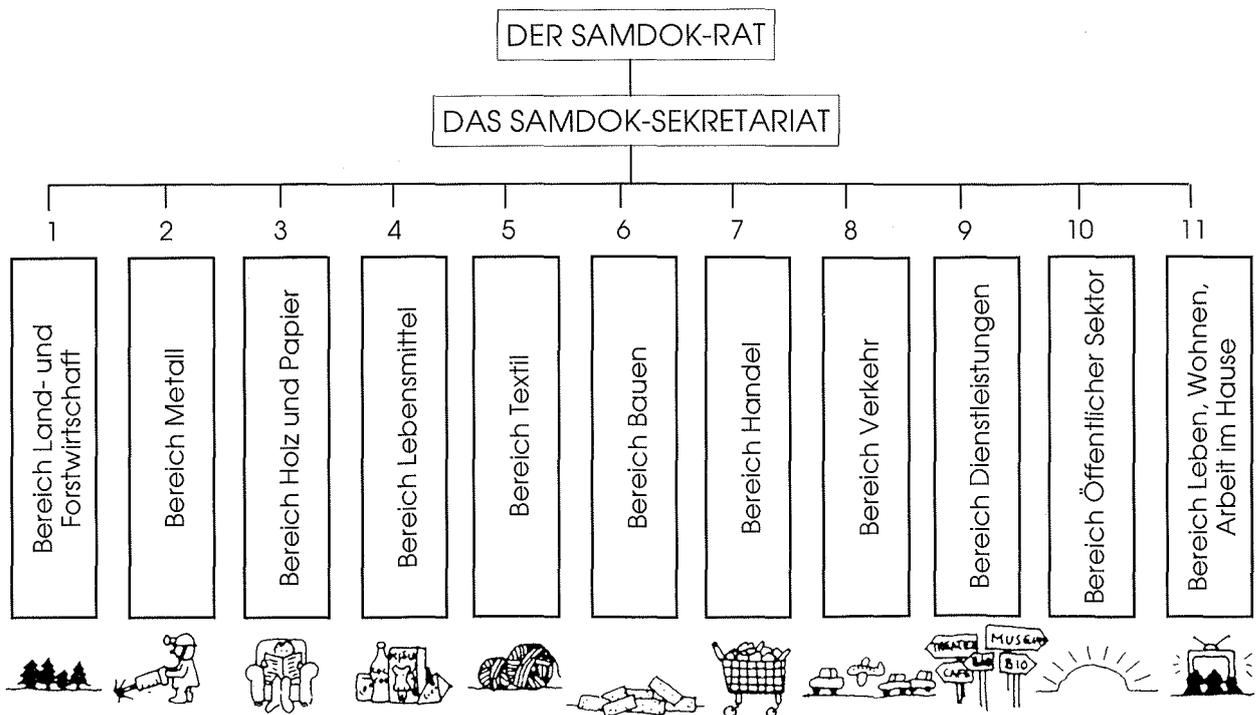
In einem Untersuchungsbericht äußern Gunilla Cedrenius und Bengt Nyström sich zur Vorgehensweise:

Es ist wichtig, daß die Dokumentation in der Praxis nicht zu theoretisch gehalten wird, sondern bewußt dazu führt, bestimmte Zielsetzungen, Themen oder eine bestimmte Problematik zu beleuchten. Die Dokumentation soll Antwort auf interessante und wichtige Fragen geben, kann aber dennoch breit angelegt und detailliert durchgeführt werden.

Man sollte nicht vergessen, daß die Dokumentation einer Erscheinung als eine grundlegende Forschungsaufgabe, als ein wichtiges Vorstadium für die Sammlung von Quellenmaterial für spätere Auswertungen und Forschungen zu betrachten ist.

Die Wahl der Themen und Fragestellungen sollte in den Arbeitsgruppen von der direkten Dokumentationsarbeit diskutiert werden. Es sollten Fragestellungen formuliert werden, die für die Betrachtung des Wirtschaftszweiges oder der Branche, die man dokumentieren will, wichtig sind. Die Arbeit muß als eine Aufgabe in einem Forschungsprojekt betrachtet werden, an dem verschiedene Museen teilhaben. Es sollte eine forschungsorientierte Dokumen-

SAMDOKs ORGANISATION



tation angestrebt werden, bei der die Zusammenarbeit mit Universitätseinrichtungen oder anderen gleichwertigen Institutionen eine selbstverständliche Entwicklung darstellt.

Die Untersuchungen über einzelne Arbeitsplätze, die von den verschiedenen Museen durchgeführt werden, können als Fallstudien zu einzelnen Erscheinungen betrachtet werden; sie geben gute Beispiele und sind repräsentativ für ein umfangreiches Material. Eine Serie solcher Fallstudien ergibt zusammen ein treffendes Bild von der beruflichen Tätigkeit und den Arbeitsbedingungen in unterschiedlichen Gebieten. Diese Ergebnisse sollten in größere, stärker übergreifende Analysen aufgenommen werden, z. B. in solche zum augenblicklichen Erscheinungsbild eines bestimmten Wirtschaftszweiges und dessen Struktur in der heutigen Gesellschaft (oder während eines begrenzten Zeitraums). In einen Schlußbericht sollten solche Analysen und Berichte eingehen. Auf diese Weise wird der Schlußbericht einer Arbeitsgemeinschaft eine bedeutsame und gründliche Dokumentation mit eingehenden tiefgreifenden Untersuchungen gemischt mit übersichtlichen Beschreibungen.

Bei der Arbeit mit der Gegenwartsdokumentation in Schweden ist ein interessantes Phänomen zu beobachten: Von Anfang an zeigten viele Museen starken Enthusiasmus für diese neue und spannende Arbeit – die Dokumentation der eigenen Zeit –, und in den Arbeitsgruppen waren viele Museumsdirektoren vertreten. Nach ein paar Jahren jedoch ließ die Begeisterung für das Dokumentieren nach; es gab zwar Pläne und Ideen, jedoch keine Mittel – weder finanzielle noch personelle.

Für eine sogenannte große Dokumentation, die Feldstudien mit Interviews, Fotografieren, Materialauswertungen, Sammeln von Gegenständen und das Verfassen eines Berichts umfaßt, wurden ca. drei Monate veranschlagt. Die Realität zeigte dann jedoch, daß für eine umfassende Dokumentation der Gegenwart die Zeit fehlte und auch keine zusätzlichen Gelder bewilligt wurden. Für einen Museumsbeamten, der drei Monate lang an einem ganz anderen Projekt arbeitet, ist eine Vertretung erforderlich, und dafür fehlten die Mittel. Die Museumsverwaltungen, die das Budget genehmigen sollten, gaben der traditionellen Museumsarbeit oft den Vorzug und meinten, die Dokumentation der Gegenwart könne warten.

Aber der Zahn der Zeit nagt an allem, und so sahen die meisten Museumsverwaltungen zuletzt ein, daß man mit der Zeit gehen muß und daß die Zeit drängt. Auf allen Gebieten schreitet die Entwicklung außerordentlich schnell voran. Immer mehr Museen ist es gelungen, einen Teil ihres Budgets fest für die Arbeit der SAMDOK zu veranschlagen. Manchmal ist der Betrag nicht allzu groß, aber in einigen Fällen erteilen die Träger der Museen die Genehmigung, das Geld über mehrere Jahre zu akkumulieren, so daß auf diese Weise jedes zweite oder dritte Jahr ein größeres Projekt durchgeführt werden kann. Mit den Geldern kann man eine Vertretung für einen Angestellten oder Beamten einstellen oder einen Angestellten bezahlen, der die Dokumentationsarbeit für das Projekt leitet. Weiters werden Gelder benötigt für das Drucken eines eventuellen Berichts oder die Herstellung von Filmen/Videofilmen, vor allem aber für den Kauf von Gegenständen, die in die Dokumentation der heutigen Zeit gehören: in unserer Welt nicht gerade geringe Summen.

Dieser Erwerb von Objekten ist von größter Bedeutung. Viele Arbeiten zur Gegenwartsdokumentation – mit Ausnahme derer, die in der Arbeitsgruppe über das Leben zu Hause (Hempoolen) gemacht werden – haben zu keiner größeren Bestandszunahme an Museumsstücken geführt. Die Dokumentation wird zwar erbracht, d. h. man führt Interviews, macht Notizen bei den Feldstudien, fotografiert, sammelt Reklamematerial, Bedienungsanleitungen, Zeichnungen und dergleichen, aber das Sammeln von Gegenständen ist oft ein Problem, das u. a. auf den verschiedenen Arbeitssitzungen und Konferenzen ständig diskutiert wird. Denn es stellt sich die Frage, was von einer Zellstofffabrik, einem Sägewerk oder von der metallverarbeitenden Industrie zusammengetragen werden soll. Die Maschinen sind viel zu kostspielig, als daß sie von einem Museum aufgekauft werden könnten. Was soll man mit einer großen, schweren Maschine in den Lagerräumen eines kulturhistorischen Museums anfangen? Man diskutiert über die Anfertigung von Modellen und von sehr guten Fotos, die später vergrößert und an Ort und Stelle aufbewahrt werden können usw., und zuletzt wird ein wenig Arbeitskleidung zusammengetragen. Gute Fotos, Modelle, Geräuschaufnahmen, Arbeitskleidung samt sorgfältig erarbeiteten Daten können in zukünftigen Ausstellungen einen Teil des Arbeitsmilieus widerspiegeln oder als Material für zukünftige Untersuchungen dienen. Eine sehr große Hilfe sind dabei auch die Filme oder Videofilme, die von einigen Museen manchmal als Hauptteil, manchmal als Ergänzung einer Dokumentation angefertigt werden. Aber zu einer generellen Lösung der Frage, welche Museumsstücke beschafft werden sollen, sind wir bisher nicht gelangt. Könnten wir wie Superman in die Zukunft fliegen und erfahren, was künftige Generationen über uns wissen wollen, wäre das Problem gelöst.

REGELMÄSSIGE ARBEITSTREFFEN, GEMEINSAME DATENBANK

Heute beteiligen sich viele schwedische Museen engagiert an der Gegenwartsdokumentation; das Interesse und die finanziellen Mittel nehmen ständig zu. Es sind auch schon einige Projekte aus der Zusammenarbeit mehrerer Museen entstanden. Für einige von ihnen bemüht man sich sogar um externe Mittel zur Finanzierung. Wie vorhin erwähnt, kommen viele Arbeitsgruppen jährlich zu einem zweitägigen Treffen zusammen, bei dem man gemeinsam einen Arbeitsplatz, der dokumentiert werden soll, besichtigt. Auf diese Art und Weise ist den Mitgliedern der Arbeitsgruppe eine ausgezeichnete Möglichkeit gegeben, vor Ort verschiedene Problemstellungen aufzugreifen sowie zusammen über die Ziele der geplanten Dokumentation zu diskutieren. In einem Fall haben bisher die Mitglieder einer Arbeitsgruppe (Kommunikationspools) gemeinsam eine Minidokumentation erstellt, anstatt einen Tag lang am runden Tisch zu sitzen und zu sprechen. Das staatliche Seehistorische Museum in Stockholm hat „neue

Technik an Bord einer Finnlandfähre“ dokumentiert. 24 Stunden lang fuhren alle zwölf Mitglieder der Arbeitsgruppe auf dem Schiff mit und führten Interviews mit Besatzungsmitgliedern in unterschiedlichen Rängen. Das wurde zu einer praktischen Lektion in Feldforschung und Interviewtechnik, die zu vielen kürzeren Diskussionen Anlaß gab. Die Protokolle der Interviews wurden dem federführenden Museum übergeben, das auf diese Weise sein eigenes Material vervollständigen konnte. Diese Untersuchung erwies sich als äußerst gelungene Feldforschung und war sogleich ein Test für die Zusammenarbeit unter den Museen.

Um eine Übersicht über alle von den schwedischen Museen durchgeführten Dokumentationsarbeiten zu erhalten, werden die entsprechenden Daten in einer Datenbank des SAMDOK-Sekretariats gespeichert. Jedes Museum macht dem Sekretariat einmal im Jahr auf einem speziellen Vordruck Angaben über durchgeführte oder geplante Arbeiten zur Gegenwartsdokumentation. Diese sind im Computer unter verschiedenen Stichworten und Codes leicht zugänglich. Ein Museum, das mit der Planung einer Dokumentation beginnt oder plötzlich aufgefordert wird, einen von der Stilllegung bedrohten Arbeitsplatz zu dokumentieren oder eine Ausstellung machen soll, dieses Museum kann in kürzester Zeit über die Datenbank oder über ein Telefonat mit dem SAMDOK-Sekretariat prüfen, ob bereits eine ähnliche Gegenwartsdokumentation von einem anderen Museum vorliegt und ob diese Art von Gegenständen irgendwo anders zusammengetragen ist. So kann doppelte Arbeit vermieden werden.

VORDRUCK ERLEICHTERT ERSTELLEN EINES KURZBERICHTS

Wie sieht in diesem Zusammenhang die Realität in einem Museum aus? Ein Mitarbeiter des Museums stellt eine Gegenwartsdokumentation zusammen. Es werden Interviews geführt, auf Band aufgenommen, oder schriftlich festgehalten, sie werden ausformuliert, Fotografien werden aufgenommen und Texte zu den Fotos geschrieben. Das gesamte Material wird vielleicht fertiggestellt, nur die Auswertung und das Abfassen des Berichts fehlen noch. Dann tauchen plötzlich andere Aufgaben auf, die vorrangig erledigt werden müssen. Das gesammelte Material wird unsortiert zur Seite gelegt, und man sieht vor, einen Bericht zu schreiben, „sobald man Zeit hat“. Im schlimmsten Fall hat man nie die Zeit dafür, und das Material bleibt ein Jahr ums andere liegen, weil ständig neue Aufgaben hinzukommen. Leider bleibt auf diese Weise viel Gegenwartsmaterial unregistriert und unauffindbar.

Um das zu verhindern, haben wir im SAMDOK-Sekretariat einen Vordruck ausgearbeitet, den wir als *obligatorischen Bericht* bezeichnen. Fünf Seiten werden unmittelbar, noch am selben Tag, an dem eine Untersuchung abschließt, ausgefüllt. Die ersten vier Seiten enthalten Fragen wie z. B.:

1. Präsentation des Dokumentationsgegenstandes,

2. Hintergrund, Motive der Dokumentation,
3. Arbeitsverlauf von der Planung bis zum Abschluß der Dokumentation,
4. Spezielle Fragen und Probleme im Zusammenhang mit der Dokumentation,
5. Gesammelte Gegenstände,
6. Anzahl, Art und Motive der Fotos,
7. Sonstige (persönliche) Kommentare usw.

Die fünfte Seite ist eine Zusammenfassung der Fakten. Zum Ausfüllen dieses Vordrucks benötigt man zwischen einer Stunde und einem halben Tag, wenn dies geschieht, solange die Dokumentation noch ganz aktuell ist. Dieser obligatorische Bericht wird an das SAMDOK-Sekretariat in Stockholm geschickt, das die Angaben in die Datenbank eingibt, Fotokopien anfertigt und diese den anderen Mitgliedern der Arbeitsgruppe, die an der Dokumentation beteiligt sind, zusendet. So wird das Material bekannt und ist leicht auffindbar. Für SAMDOK ist es am wichtigsten, daß die Gegenwartsdokumentation bekannt und das Material für zukünftige Zwecke verfügbar ist, unabhängig davon, ob ein ausführlicher Bericht vom Museum angefertigt wird oder nicht.

Im Zusammenhang damit sind auch Richtlinien für Archivierungsprinzipien ausgearbeitet worden, damit die Museen soweit wie möglich dasselbe Archivierungssystem für ihr Material zur Gegenwartsdokumentation anwenden. Es würde die Materialsuche in Zukunft zweifellos erleichtern, wenn alle Museen dieselben oder zumindest ähnliche Archivierungsprinzipien verwendeten. Dies ist jedoch schwer zu verwirklichen, da die meisten Museen bereits über fest etablierte – unterschiedliche – Systeme verfügen. Diese Anweisungen sind jedoch nützlich für diejenigen, die an eine Veränderung denken oder sich nicht sicher sind, nach welchem System sie arbeiten wollen. So können auf lange Sicht sicher gute Resultate erzielt werden.

Ganz kurz sollte erwähnt werden, daß 1988 ein weiteres Tätigkeitsfeld zur Arbeit des SAMDOK-Sekretariats hinzukam. Im Sekretariat wurde ein Projektleiter angestellt, der das Projekt *Schweden – ein Einwanderungsland* starten sollte. Die Einwanderer werden zu einem Teil des schwedischen Volks und dürfen bei der Museumsarbeit nicht vergessen werden. Das Projekt wird mit besonderen staatlichen Mitteln auf eine Dauer von drei Jahren verfolgt, um dann in die normale Aufgabenstellung der Museen integriert zu werden. Während der ersten drei Jahre jedoch versucht der Projektleiter ein Zusammenwirken von Organisationen der Einwanderer auf der einen und den Museen, Archiven und Bibliotheken auf der anderen Seite zu erreichen. Ziel ist es, die Gruppe der Einwanderer dazu zu bewegen, ihr Leben seit ihrer Ankunft in Schweden selbst zu dokumentieren. Diese erste Phase wird, so hoffen wir, in einer großen Anzahl von Ausstellungen münden, bei denen die Organisationen der Einwanderer mit den Museen im ganzen Land zusammenarbeiten werden. Fünfzehn Projekte mit unterschiedlichen Einwanderergruppen in verschiedenen Teilen des Landes laufen gegenwärtig. Noch ist es zu früh zu

sagen, ob zukünftig eine eigene Arbeitsgruppe zur Frage der Einwanderer gebildet oder das Projekt in einer anderen Gruppe integriert wird.

Zur Zeit arbeiten die meisten der elf Pools oder Gruppen sehr gut, und alle Mitglieder in den verschiedenen Teilen des Landes sammeln Material zur Dokumentation der Gegenwart. Von Zeit zu Zeit wird in den Museen nachgefragt, wie die bisherige Zusammenarbeit und die Koordination der Gegenwartsdokumentation in den Museen beurteilt wird. Diese Umfragen werden an die Museumsverwaltungen sowie an Museumsdirektoren und Vertretern der Arbeitsgruppen verschickt, um somit die Meinungen aller Beteiligten einzuholen. Die Resultate werden in allen Arbeitsgruppen diskutiert sowie dem SAMDOK-Rat vorgelegt. Mit diesen Informationen als Basis können Vorschläge für die zukünftige SAMDOK-Arbeit präsentiert werden. Gleichzeitig erhalten wir auch eine Antwort auf die Frage, welche Resultate die Arbeit der vergangenen Jahre erbracht hat.

Jeder Bereich ist beauftragt, sein Zuständigkeitsgebiet zu analysieren und zu durchdringen sowie die Ausrichtung der Arbeit und die Auswahl der Dokumentationsobjekte zu diskutieren. Die Museen lösen einander jeweils mit der Durchführung einer be-

stimmten Untersuchung ab, sodaß wenigstens eine Gegenwartsuntersuchung im Jahr fertiggestellt wird. Ein in allen Bereichen durchgehend auftauchendes Thema ist die Veränderung der Arbeit – *sowohl in bezug auf die Produktion wie auf den Inhalt der Arbeit*.

Das enorme Angebot unserer heutigen Zeit und die schnelle Umlaufzeit der Erzeugnisse erschweren es, die Museen zu überblicken, was für kommende Generationen gesammelt werden sollte. Die Erfahrung zeigt, daß die Museen schon heute Schwierigkeiten haben, Gegenstände von kulturgeschichtlichem Interesse, beispielsweise aus den fünfziger Jahren, zu erwerben.

Wenn man etwa 20% der Dokumentationsressourcen für die Gegenwartsdokumentation reserviert, würden die Museen das Ziel zeitmäßig erreichen können. Die restlichen 80% der Mittel könnten dann für die Dokumentation der ersten sieben Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts aufgewendet werden. Innerhalb der SAMDOK-Arbeit gelten deshalb folgende Prioritäten:

- das Zeitgenössische vor dem Historischen
- das Alltägliche vor dem Merkwürdigen
- das Repräsentative vor dem Einzigartigen
- das Lebenskräftige vor dem Aussterbenden.

AGNE FURINGSTEN

DIE ROLLE ALS „MUSEUM MIT LANDESUMFASSENDE VERANTWORTUNG IM SCHWEDISCHEN MUSEUMSWESEN“

Das schwedische Museumswesen besteht aus drei Gruppen von Museen: örtlichen, regionalen und zentralen/staatlichen Museen. In großen Zügen enthält das System eine gut entwickelte Wechselwirkung zwischen den Museen. Diese Wechselwirkung gründet sich auf gegenseitigen Respekt für die Eigenart des anderen, und grundsätzlich, sehr wenig Konkurrenz.

Der Mangel an Konkurrenz besteht hauptsächlich darin, daß die finanzielle Verantwortung der Museen auf mehrere Träger verteilt ist, nämlich: die Gemeinde für die örtlichen, der Landtag (am häufigsten aber nicht immer) zusammen mit der Gemeinde für die regionalen und der Staat für die Zentralen.

Politisch ist Schweden in 24 Provinzen eingeteilt und besteht insgesamt aus 284 Gemeinden/Städten. In jeder Provinz gibt es eine regionale Museumsorganisation, die zwar verschieden organisiert sein kann, aber hauptsächlich eine sehr einheitliche Betriebsform hat. Die regionalen Museen sind allgemeine Museen, das heißt, sie behandeln Geschichte/Kulturgeschichte, Kunst/Kunstgewerbe und Naturgeschichte/Ökologie und bilden

damit die homogenste Museumsgruppe in Schweden, mit einer seit vielen Jahren gut entwickelten Zusammenarbeit, die teils aus einem gemeinsamen Organ, dem „Rat der Zusammenarbeit der regionalen Museen“, besteht und teils aus einem Kollegium der Museumsdirektoren, dem „Verein der regionalen Museumsdirektoren“, wo gemeinsam Fragen und Strategien entwickelt und diskutiert werden.

Außer den sogenannten regionalen Museen (*länsmuseer*), gibt es in ungefähr einem Drittel der 284 schwedischen Gemeinden ein örtliches Museum. Diese sind wesentlich heterogener in Charakter, Größe und Einrichtung. Hier gibt es sowohl reine Kunstmuseen oder andere Spezialmuseen, zum Beispiel für Geschichte der Technik, Naturwissenschaftliche Geschichte usw., als auch traditionelle kulturgeschichtliche/lokalgeschichtliche Museen.

Die Größe schwankt dabei zwischen einer Handvoll und ungefähr hundert Angestellten. Seit April 1992 haben auch die örtlichen Museen ein Kooperationsorgan eingerichtet, den „Rat der lokalen Museen“, der aber erst am Anfang seiner Tätigkeit steht.

(Die Heimatmuseen und die ziemlich wenigen Privatmuseen werde ich in diesem Zusammenhang nicht berühren.)

Die dritte Gruppe sind die 11 staatlichen/zentralen Museen. Einige von ihnen sind „Museumskonzerne“ mit mehreren Museen in der Organisation, das heißt, wenn alle einzelnen Museen gerechnet werden, sind es 21. Dazu kommt noch das Zentralamt für Denkmalpflege, „*Riksantikvarieämbetet*“.

Politisch gesehen sind die Museumsangelegenheiten seit der letzten Wahl, die eine veränderte politische Majorität brachte, dem neu eingerichteten Kulturministerium unterstellt. Früher gehörten die kulturellen und musealen Fragen zum Bildungsministerium, wo außerdem Ausbildungs- und Forschungsfragen behandelt wurden.

Als freistehende Kulturbehörde außerhalb dem Kulturministerium gibt es ein kulturverwaltendes Organ, den sogenannten „Staatlichen schwedischen Kulturrat“, u. a. mit vorbereitenden und geldbewilligenden Aufgaben und mit der Möglichkeit, Anstoß zu öffentlichen Untersuchungen und zu Entwicklungsarbeit zu geben.

GESCHICHTLICHE ÜBERSICHT

Die Geschichte der schwedischen Museen beginnt schon im 17. Jahrhundert. Die bedeutungsvolle Entwicklung geschah jedoch während des 19. Jahrhunderts, als mehrere große nationale Museen, sowie viele regionale Museen gegründet und aufgebaut wurden. Der Schwerpunkt während dieser Periode bis in die 1970er Jahre hinein, lag darin, die Museen und kulturellen Institutionen zu entwickeln. Ab dieser Zeit bemühte man sich sehr zielbewußt darum, die Kultur zu dezentralisieren und starke und vielseitige regionale Museen aufzubauen, die sogenannten „*Länsmuseer*“.

Die regionalen Museen haben dabei eine finanzielle Unterstützung direkt vom Staat erhalten, den sogenannten Grundbetrag (zur Zeit ungefähr 110.000 SEK), die im Verhältnis zu den eigenen Anlagen der kommunalen und regionalen politischen Instanzen verteilt wird. Zur Zeit wechselt die Anzahl dieser Museen je nach Provinz zwischen 15 und 26.

Das Ergebnis dieser Entwicklung war, daß die nationalen Museen zurückstehen und mit immer kleineren staatlichen Zuschüssen haushalten mußten.

DIE ENTSTEHUNG DER MUSEEN MIT LANDESUMFASSENDE VERANTWORTUNG

In der Mitte der 1980er Jahre wurde man sich dieses Problems so sehr bewußt, daß auch manche Politiker der Meinung waren, daß etwas getan werden müßte, um die Situation der nationalen Museen zu verbessern. Gleichzeitig hatte auch die schnelle Entwicklung bei den regionalen Museen zum Erheben von Ansprüchen auf Spezialkenntnisse und hohe Kompetenz in den nationalen Museen geführt.

In einer öffentlichen Untersuchung von 1987 mit dem Titel „*Museiförslag*“, wird vorgeschlagen, daß

die großen nationalen Museen sogenannte „verantwortliche Museen“ (*Ansvarsmuseer*) sein sollten. Hinter diesem Vorschlag steckte der Gedanke, daß diese Museen, die viele Angestellte mit hoher Kompetenz hatten, als aktive Museumsinstitutionen innerhalb der folgenden Sektoren funktionieren sollten: Kulturgeschichte/Geschichte; Kunst; Archäologie; Naturgeschichte/Ökologie und Völkerkunde/Anthropologie. Diese Sektoren sollten dabei durch folgende fünf Museen repräsentiert sein: Nordiska Museet; Statens Konstmuseer/Nationalmuseum; Statens Historiska Museum; Naturhistoriska Riksmuseet und Folkens Museum/Etnografiska.

Die erwähnten Museen sollten gemäß dem Vorschlag sowohl hinsichtlich des Inhalts als der Form der Tätigkeit die Initiative zur Entwicklung in sämtlichen schwedischen Museen innerhalb ihrer Themenbereiche ergreifen. Sie sollten führend in der Forschung sein und dafür sorgen, daß die Arbeit in den schwedischen Museen koordiniert würde. Sie sollten weiterhin den Museen im ganzen Land als „Bank des Wissens“ („*Informationspool*“) zur Verfügung stehen, in den Bereichen „sammeln – pflegen/aufbewahren – ausstellen“.

Die Tatsache, daß die Regierung und der schwedische Reichstag dann auf Grundlage dieses Vorschlags den Entschluß faßten, die sogenannten verantwortlichen Museen einzurichten, war auch ein Signal dafür, daß die Politiker weniger „speaking partners“ innerhalb des kulturellen Sektors haben wollten, besonders in Hinsicht auf strategische Fragen.

DIE ROLLE ALS „MUSEUM MIT LANDESUMFASSENDE VERANTWORTUNG“

Wie ist es denn mit dieser Idee in der schwedischen Museumslandschaft gegangen? Hier könnte man sagen, daß wir sowohl positive als negative Erfahrungen gemacht haben.

Eine wichtige Aufgabe war, den Inhalt dieser verantwortungsvollen Rolle zu definieren. Was bedeutet sie eigentlich? Ein Problem war, daß die politischen Behörden nicht deutlich ausgesprochen oder definiert haben, was sie meinen. Außerdem ist die Rolle auch von einigen zentralen staatlichen Museen in Frage gestellt worden, so wie vom Zentralamt der Denkmalpflege und in gewisser Hinsicht auch vom Staatlichen schwedischen Kulturrat.

Das Nordiska Museet seinerseits hat die Verantwortung folgendermaßen definiert: Das Nordiska Museet soll das vornehmste kulturgeschichtliche und historische Museum des Landes sein. Das bedeutet eine breite Kompetenz im Fachgebiet: ungefähr ein Drittel der Sachbearbeiter (handläggere), die Abteilungsleiter inbegriffen, haben promoviert und einige unter ihnen sind außerdem Dozenten. Das entspricht ungefähr 10% der Mitarbeiter.

Die Kompetenz gilt nicht nur für die Akademiker. Wir bemühen uns auch um hohe Qualifikation in den übrigen Kategorien: Sekretärinnen, Techniker, Büroangestellten, Handwerker usw.

Gleichzeitig ist es uns bewußt, daß wir nicht im-

mer die besten Experten des Landes sein können. In den Gebieten, wo wir nicht diese Kompetenz besitzen, halten wir uns doch auf dem laufenden über Experten in anderen Museen, Universitäten oder Hochschulen, damit wir immer auf die richtige Instanz hinweisen können.

Neben der Sachverständigenkompetenz, ein Museum mit landesumfassender Verantwortung soll nicht nur für Dokumentation und Sammlung sorgen, wird auch die Forschungsaufgabe forciert. Daher haben wir teils im Rahmen der Organisation einen Professor der Volkskunde, der gleichzeitig zur Universität in Stockholm gehört, zum Institut für Volkskunde, zusammen mit seinen Assistenten. Teils wurde im Zusammenhang mit einer Neuordnung vor ein paar Jahren eine Forschungsgruppe eingerichtet, die aus drei Dozenten besteht (zwei in Volkskunde und einer in Kunstgeschichte). Die Forschung wird teilweise aus eigenen Mittel finanziert, teilweise aus zusätzlichen staatlichen Forschungsmitteln, die noch nicht sehr groß sind. Diese Mitteln ermöglichen, daß ein paar Mitarbeiter sich jedes Jahr ganz einer Forschungsaufgabe widmen können.

Das ist wichtig, weil die schwedischen Universitäten sich nur selten mit museumsbezogener Forschung beschäftigen, wie etwa der Erforschung der Gegenstände in ihrem gesellschaftlichen Kontext.

Eine andere wichtige Rolle der verantwortlichen Museen ist, die Initiative zu ergreifen und die Aufgaben zu koordinieren. So ist zum Beispiel SAMDOK entstanden. Der Begriff SAMDOK hat gleichzeitig zwei Bedeutungen: koordinierte Dokumentation und Gegenwartsdokumentation (Näheres dazu im Beitrag auf Seite 39).

Die Rolle der verantwortlichen Museen besteht auch darin, den Anstoß zu Aktivitäten, die entweder vernachlässigt wurden oder ganz neu sind, zu geben. In Schweden gilt das unter anderem für die Folkloristik oder die Sammlung von Lebensbeschreibungen; aber auch für vernachlässigte Dokumentations- und Sammelprojekte, wie „Das Auto und das Autofahren als gesellschafts-historisches Phänomen“. Diese Dokumentation wird zur Zeit in Form größerer und kleinerer Projekte im ganzen Lande durchgeführt. Ein großes, aktuelles Ausstellungsprojekt ist „Die Schwedische Geschichte“, mit der Zielsetzung, dem schwedischen Volk ihre Geschichte zurückzugeben, wie auch den Einwanderern die in den letzten Jahren in dieses Land gekommen sind.

Einen Anstoß bietet die Veranstaltung von Kursen für verschiedene Gruppen von Museumsangestellten. Die Kurse behandeln zum Beispiel Vertiefungen im Fachgebiet, wie Volkskunde oder Geschichte, oder methodische Fragen wie Dokumentationstechnik. Wir haben auch Kurse für Ausstellungsaufbau und Lichttechnik veranstaltet.

Außer SAMDOK gibt es im Nordiska Museet zwei andere koordinierende Funktionen, die besonders deutlich durch politische Beschlüsse formuliert worden sind, INSAM und das Sekretariat der Photographie. Das letzte hat erst 1992 seine Tätigkeit begonnen. Die Aufgabe INSAM's besteht darin, das Compu-

tersystem in den schwedischen Museen zu koordinieren und weiterzuentwickeln. Das Sekretariat der Photographie hat dieselbe Aufgabe auf dem Photogebiet.

Wie hat es denn funktioniert? Meiner Ansicht nach (ich war bis vor ungefähr einem halben Jahr Direktor an einem regionalen Museum, dem *Värmlands Museum*) haben die Museen mit landesumfassender Verantwortung im großen und ganzen gut funktioniert. Die Probleme, die vorhanden sind, hängen damit zusammen, daß die Forderungen der Politiker an die schwedischen Museen zu hoch und die Ressourcen zu klein sind.

Ein anderes Problem habe ich schon erwähnt: unterschiedliche Meinungen von der Rolle der verantwortlichen Museen. Ein drittes Problem, das auch mit dem Mangel an Ressourcen zusammenhängt, ist die ziemlich beschränkte Möglichkeit, als ein gutes Beispiel zu agieren. Unsere Forschungen, unsere Möglichkeiten, ein Vorbild auf verschiedenen Gebieten, wie der Pflege der Objekte und Konservierung, Registrierung, Katalogisierung usw. zu sein, sind auch ziemlich begrenzt.

Wenn man Selbstkritik üben sollte, könnte man sagen, daß es wahrscheinlich daran liegt, daß wir unsere Politiker nicht deutlich genug über Mängel und Bedürfnisse informiert haben.

DIE ZUKUNFT

Wie wird es in der Zukunft werden? Ich bin ein unheilbarer Optimist, bis man mir das Gegenteil beweisen kann! Das wichtigste für die verantwortlichen Museen ist, die neue Rolle deutlich zu machen, sowohl für uns selbst wie für unsere Kollegen in anderen Museen, für Politiker und die Umwelt. Es ist notwendig, den Begriff ganz genau zu definieren und dadurch auch die Möglichkeit zu größeren finanziellen Ressourcen zu schaffen.

Zweitens müssen wir mehrere konkrete Gebiete der Koordination betonen (wie SAMDOK, INSAM und Photo) zum Beispiel Gegenständepflege, Konservierung, Registrierung, Katalogisierung und Ausstellungen.

Drittens müssen wir die Kontakte mit anderen kulturellen Institutionen erweitern: Archive, Bibliotheken, Theater, Musik usw., um neue Arbeitsformen in unserem Gebiet zu finden. Dadurch wird die Zugänglichkeit für unsere Besucher und „Konumenten“ verbessert.

Viertens müssen wir die Zusammenarbeit mit den Universitäten und Hochschulen vertiefen, hauptsächlich auf dem Forschungsgebiet, und der Entwicklung des Wissens.

Fünftens, aber nicht zuletzt, müssen wir unsere internationalen Verbindungen und Erfahrungen erweitern, damit die Museen mit landesumfassender Verantwortung bereichert werden.

Zusammenfassend bin ich also der Meinung, daß die „Verantwortungsmuseen“ gekommen sind um zu bleiben, auch in einem Europa, das sowohl mehr vereinigt als auch mehr auf Regionen eingestellt sein wird.

EVA PERSSON

DAS ARBEITSMUSEUM IN NORRKÖPING

Im folgenden möchte ich die neueste Errungenschaft innerhalb der schwedischen Museumsszene, das Arbeitsmuseum in Norrköping, vorstellen. Ich erinnere mich noch an die erste Sitzung, 1979 oder 1980, jedenfalls vor mehr als zehn Jahren, als dieses Projekt erstmals auf offizieller Ebene besprochen wurde.

Die Sitzung war deshalb so interessant, weil die TeilnehmerInnen eine gemischte und dennoch heterogene Gruppe bildeten. Abgesehen von den MuseumskuratorInnen und -direktorInnen aus ganz Schweden, nahmen auch VertreterInnen der schwedischen Arbeiterbewegung, der Gewerkschaften, der Sozialdemokratischen Partei und deren Bildungsstelle sowie des ABF, des Arbeiterbildungsvereins, daran teil.

Die ursprüngliche Idee für ein solches Museum stammte von einem Norrköpinger Sozialdemokraten, es waren aber auch Mitglieder der Stockholmer Gewerkschaftsbewegung bei der Sitzung anwesend, zumal dieses Museum auch nationale Bedeutung erlangen sollte. Man stimmte überein, daß es wichtig sei, ein Nationalmuseum in Schweden zu errichten, das die Geschichte der Arbeiterbewegung und die schwedische Industrialisierung aus der Sicht der ArbeiterInnen darstellen würde.

Ich war dagegen. Nicht etwa, weil ich gegen ein Museum bin, das die Zustände im schwedischen Proletariat darstellt, sondern weil ich die Einrichtung eines neuen Spezialmuseums für falsch hielt. Wir haben eine Museumsstruktur, die ein akademisches Konzept der Welt reflektiert, einer Welt, in der alles in separate Abteilungen und Themenbereiche aufgeteilt ist. Ebenso wie in der akademischen Welt gibt es in der Museenwelt separate Institutionen

- für die visuellen Künste (Kunstgalerien)
- für unsere Kulturgeschichte (volkskundliche Museen)
- für die Kulturgeschichte außerhalb Europas (anthropologische oder ethnographische Museen)
- für die Entwicklung der Technologie (Museen für Wissenschaft und Technologie)
- für die Evolution der Natur (naturhistorische Museen).

Außerdem gibt es spezialisierte Museen für allgemeine Geschichte, für Kunsthandwerk, für Tanz oder etwa die Geschichte des Postdienstes etc., etc.

Die Frage war, ob unser Projekt bloß ein weiteres Spezialmuseum werden würde, eines, das sich eben auf die Geschichte der Arbeiterbewegung spezialisierte.

Nein, damit stimmte ich nicht überein. Die ArbeitnehmerInnen und ihre Geschichte sollten Teil von allen Museen sein. Die Arbeit der Menschheit sollte zum Beispiel in den naturhistorischen Museen ge-

zeigt werden, um die wechselseitige Beziehung zwischen Natur und Kultur verständlicher zu machen. Um die Geschichte der Arbeiterbewegung in Schweden zu verstehen, muß man sie in ihrem geschichtlichen Kontext begreifen. Man muß sich nur ihre Ursprünge ansehen, um etwa zu begreifen, warum die Menschen vom Land und den Bauernhöfen in die Städte und Fabriken abwanderten. Es sollte deshalb auch die Aufgabe kulturhistorischer und ethnologischer Museen sein, Material zu sammeln und Ausstellungen über die Geschichte der ArbeiterInnen zu zeigen. Sogar in technologischen oder wissenschaftlichen Museen sollten die Arbeitsbedingungen der ArbeiterInnen ihren rechtmäßigen Platz einnehmen. Bis jetzt waren diese Museen ein Forum für Kapitalisten, Arbeitgeber, Fabriksbesitzer und andere Industrielle. Aber vielleicht könnte die Geschichte der Industrialisierung besser verstanden werden, wenn beide Seiten, die des Kapitals und die des Proletariats im gleichen Museum erforscht würden. Jedenfalls nicht in separierten, spezialisierten Museen.

1989, zehn Jahre nach der ersten Sitzung, in der ich meinen Widerstand gegen ein Spezialmuseum für die Geschichte der Arbeiterbewegung geäußert hatte, wurde mir der Job der künstlerischen Ausstellungsdirektorin an eben diesem Museum angeboten. Ohne zu zögern, akzeptierte ich!

Was war geschehen? Hatte ich meine Meinung geändert? Oder brachte mich das relativ hohe Gehalt dazu, den Job doch anzunehmen?

Das Gehalt und mein Wunsch nach einem Jobwechsel sowie nach einer Ortsveränderung (zu jenem Zeitpunkt hatte ich bereits zwanzig Jahre im Referat „Schwedische Wanderausstellungen“ in Stockholm gearbeitet) mag dazu beigetragen haben. Aber der entscheidende Faktor, warum ich das Angebot annahm, war, daß das Museum seine Meinung geändert hatte, nicht ich.

1989 hatte man sich nämlich entschlossen, nicht nur ein Museum der Arbeiterbewegung, sondern auch der Arbeit zu bauen. Die Idee zu diesem Museum kam von Seiten der traditionellen ArbeiterInnenbewegung, den Gewerkschaften der IndustriearbeiterInnen, und lag auch primär in ihrem Interesse. Ich glaube, ein Grund für diese Ausweitung war eine breitere finanzielle Basis. Mit der Zeit wurden auch andere Organisationen, wie etwa die Gewerkschaft TCO, die die Angestellten vertritt, und auch deren Bildungsstelle TBV in das Projekt einbezogen. Die schwedische Genossenschaftsbewegung, eine Organisation, die in Schweden sowohl Produzenten als auch Konsumenten vertritt, war ein weiterer Mitbegründer.

Mit der Zunahme und Verbreitung der ideologischen und finanziellen Unterstützung entwickelte

sich die Idee zu einem umfassenderen und differenzierteren Konzept eines Museums der Arbeit.

Zukünftig wird sich unser Museum in Forschung und Ausstellung auf die Geschichte der letzten hundert oder zweihundert Jahre konzentrieren. Aber nichts wird uns daran hindern, die heutigen ArbeitnehmerInnen und ihre Arbeit sowie die Bedingungen, unter denen sie arbeiten, mit den Zuständen in der vorindustriellen Gesellschaft, etwa mit Arbeit in der Landwirtschaft oder mit der Sklavenarbeit im alten Griechenland oder gar mit der unbezahlten Hausarbeit von Frauen zu vergleichen. Wir glauben, damit die Probleme der schwedischen Industrialisierung besser erforschen und erklären zu können.

*

Warum liegt unser Museum in Norrköping und nicht in unserer Hauptstadt Stockholm? Dafür gibt es einige Gründe. Die ursprüngliche Idee – ein Museum für die Geschichte der Arbeiterbewegung zu schaffen – kam, wie ich bereits erwähnte, von einem Lokalpolitiker aus Norrköping. Das war kein Zufall. Seit hunderten von Jahren war Norrköping eine Stadt der Arbeiterklasse; es wurde sogar das Manchester von Schweden genannt. TextilarbeiterInnen dominierten in der Stadt. Heute existieren die Spinnerei- und Weberbetriebe längst nicht mehr, aber die leeren Fabriksgebäude stehen noch immer. Sie bilden eine imposante Industrielandschaft entlang des Motala-Flusses, der auch ursprünglich als Energiequelle diente.

Die schönste dieser Fabriken war das heutige Museumsgebäude. Wegen seiner architektonischen Form wird es Strykjärnet, bzw. das Bügeleisen, genannt. Das Haus wurde während der Textilperiode dieser Stadt gebaut, genauer genommen im Jahr 1917. 1964 endete die Textilarbeit in diesem Gebäude. In der Dunkelheit des Winters, im Dezember 1991, wurde das Museum für Arbeit im „Strykjärnet“ eröffnet.

Das Museum liegt auf einer kleinen, spitzen Insel. Man erreicht es über schmale Brücken. Der Haupteingang, beflaggt mit unseren eigenen Fahnen, ist klein und unbedeutend. Der Architekt, der die Fabrik zu einem Museum umbaute, hat das Gebäude sorgfältig restauriert. Durch diesen Eingang sind täglich hunderte von TextilarbeiterInnen auf ihrem Weg zur Arbeit vorbeigezogen – lange vor den MuseumsbesucherInnen.

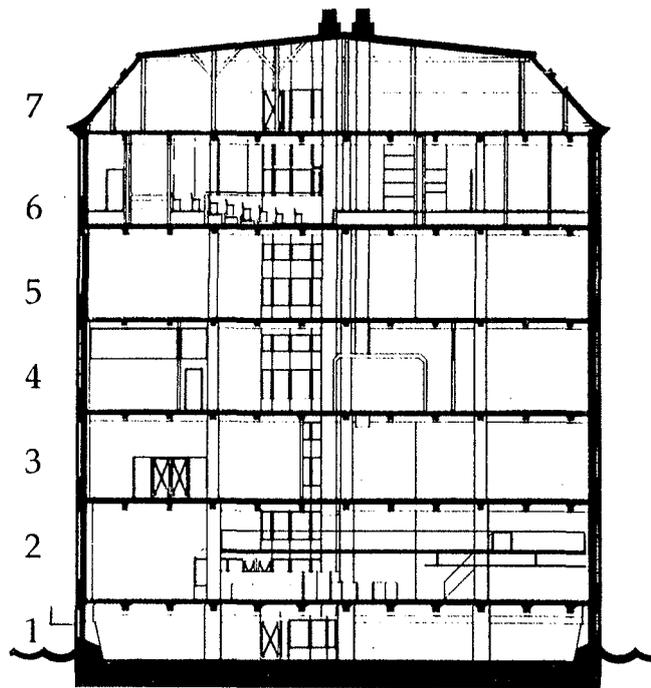
In der Empfangshalle des Museums begrüßen wir die BesucherInnen. Es gibt keine Eintrittsgebühr, der Besuch ist kostenlos. Strykjärnet hat sieben Stockwerke, sieben Seiten, beinahe siebenhundert Fenster und ist sieben Tage in der Woche geöffnet. Alle Etagen sind der Öffentlichkeit zugänglich – sogar jene, in denen sich unsere Büros befinden. Denn dort ist unsere Bibliothek, die wochentags von MuseumsbesucherInnen benutzt werden kann.

Ich werde Sie durch das Gebäude führen. Wir beginnen ganz unten – in einem Raum, in dem sich die BesucherInnen teilweise unter der Wasseroberfläche befinden. Früher war dies der Lagerraum der Fabrik. Als die Wände nach der Reinigung ausge-

malt wurden, entstand der Eindruck vom Inneren einer ägyptischen Grabkammer. Diesen Raum stellten wir jenen KünstlerInnen zur Verfügung, die eine Aussage zum Thema Arbeit machen wollten. Was ist Arbeit? Warum arbeiten wir? Was wollen wir tun und wozu werden wir gezwungen? Wann beginnen wir zu arbeiten? Vielleicht schon als Kinder in der Sandkiste? Diese Idee wird von einem Künstler in seiner Arbeit „Sandkiste“ aufgegriffen. Um uns anzuregen, über die zeitlosen Fragen der Arbeit nachzudenken, wirft er einen Blick in die Vergangenheit. Inspiriert wurde er dabei vom Turmbau zu Babel und dem Labyrinth des Daidalus, zwei der am längsten überlebenden Mythen von Mensch und Arbeit.

Beim Eingang gibt es zwei kleine Ausstellungsflächen. Hier werden die Ausstellungen relativ oft ausgetauscht.

Eine Fläche heißt „Das Arbeitsplatz-Museum des Monats“. Hier präsentieren wir kleine Lokalmuseen, die von ArbeiterInnen von ihrer jeweiligen Arbeitsstätte inspiriert (sowohl manuell als auch intellektuell), selbst geschaffen wurden. Überraschenderweise gibt es siebenhundert solcher Arbeitsplatzmuseen in Schweden! (Wenn irgendetwas in die neu schwedische Museenlandschaft hineingehört, dann das!) Indem wir diese Museen der breiten Öffentlichkeit vor-



- 1 Sandbank-Installation
- 2 Eingangsbereich (Information, Museums-Shop, „Brännpunkten“, Arbeitsplatzmuseum des Monats)
- 3 „Mellanrummet“ – Zwischenbereich (Wechselausstellungen, Werkstätten)
- 4 Bibliothek, Archiv, Büros
- 5 Ausstellung „Der sechste Sinn“
- 6 Café, Seminarraum, Konferenzsaal
- 7 Arbeitswelt-Fotoausstellung

stellen, beweisen wir, wie die Geschichte der Arbeit lebendig erhalten werden kann: nicht nur durch professionelle HistorikerInnen und Museumsfachleute, sondern auch durch die Menschen selbst, und zwar dort, wo sie leben und arbeiten.

Die andere Fläche heißt „Brännpunkten“ – Brennpunkt. Hier wollen wir das *Heute* widerspiegeln. Was geschieht heute am Arbeitsplatz? Was macht ArbeiterInnen glücklich? Was ist die Ursache ihrer Probleme? Existieren die althergebrachten gewerkschaftlichen Kampfmittel noch? Oder gibt es eine andere Methode, wie ArbeiterInnen ihre Unzufriedenheit ausdrücken können? Die erste Ausstellung war eine künstlerische: „Frauen und Brot“. Sechs Künstlerinnen besuchten sechs Industriebäckereien und interpretierten ihre Eindrücke, wobei sie Applikations-, Webe- und Sticotechniken verwendeten. Eine neue Ausstellung wird vorbereitet, die sich mit der Arbeit von Reinigungs-Personal beschäftigt. Das Nordische Museum und das Arbeitsmuseum legten 1991 eine Sammlung von „Erinnerungen von Putzfrauen“ an. 121 Personen schrieben und erzählten über ihr Leben. Vier von diesen Lebensgeschichten wurden vom Arbeitsmuseum ausgewählt. Vier Frauen, deren Beruf es war, zu putzen oder – wie eine Frau sagte, „den Dreck der anderen wegzuräumen . . .“.

Die Ausstellung heißt „Im Stiegenhaus“ – denn die meisten Putzfrauen empfanden das Stiegenwischen als den anstrengendsten Teil ihrer Arbeit.

Wir sind ein *offenes Museum*. Nichts und vor allem auch nicht unsere eigene Arbeit soll unseren BesucherInnen vorenthalten werden. Sie können auch Einblick in die Museumswerkstätte nehmen, die nach drei Richtungen hin verglast ist und an den „Mellanrummet“, den „Dazwischen-Raum“ angrenzt.

Im „Dazwischen-Raum“ wird eine etwas ungewöhnliche Ausstellung vorbereitet. LehrerInnen und SchülerInnen einer außerhalb von Norrköping gelegenen Schule beschreiben, wie es sich in einer Wohngegend des modernen Proletariats lebt. In dieser spezifischen Gegend leben siebendundzwanzig verschiedene Nationalitäten. Erwachsene und Kinder aus siebenundzwanzig verschiedenen Ländern – wie werden sie damit fertig? Na gut, manchmal werden sie ausgezeichnet damit fertig und manchmal bricht die Hölle los. Das zeigen die Kinder und die LehrerInnen in ihrer Ausstellung. Die SchülerInnen und ihre LehrerInnen haben die meiste Arbeit geleistet. Unsere MitarbeiterInnen im Museum halfen ihnen, die Ausstellung aufzubauen, sich finanzielle Hilfe für die Ausstellung zu besorgen und Seminare zur Ausstellung zu organisieren. Die Seminare wurden in den modernen Konferenzräumen abgehalten und landesweit besucht. Im gleichen Stock wie die Seminarräume und der Konferenzsaal gibt es übrigens auch ein beliebtes Restaurant. Die Bibliothek befindet sich auf demselben Stockwerk wie unsere Büros und ist werktags öffentlich zugänglich. Das bedeutet, daß wir täglich mit unseren BesucherInnen in Kontakt stehen. Natürlich sehen oder sprechen wir sie nicht nur an, wenn sie sich auf unserem Stockwerk befinden, sondern auch, wenn wir ihnen die Ausstellung zeigen. Bis jetzt haben wir Ausstellungsfüh-

rungen selbst übernommen. Ich habe manchmal drei bis vier Führungen pro Woche geleitet; das ist zwar ermüdend, aber ich habe auch sehr viel über unser Publikum und für meine Arbeit im Museum lernen können.

SJÄTTE SINNET – DER SECHSTE SINN

Die größte Ausstellung bei der Eröffnung im Jahr 1991 hieß „Der sechste Sinn“. J. J. Rousseau, der Philosoph der Aufklärung, diente als Inspiration für diesen Titel. Rousseau schrieb, daß der sechste Sinn der gesunde Menschenverstand sei. Nicht, weil wir ihn alle besitzen, sondern weil jeder, der seine fünf Sinne anwendet, in der Lage ist, auch den sechsten zu entwickeln. Rousseau nennt den sechsten Sinn auch den Vernunftssinn. In dieser Ausstellung fragten wir, ob Arbeit die Menschen dazu bringt, ihre Sinne zu entwickeln, ob Arbeit so organisiert ist, daß der Vernunftssinn jeder Person entwickelt wird.

„Manchmal möchte man seine ganze Seele in die Arbeit stecken“. Dieses Geständnis einer jungen Putzfrau ist die erste Aussage, der BesucherInnen von „Der sechste Sinn“ begegnen. Wer hat denn heute schon Zeit, seine ganze Seele in seine Arbeit zu stecken? Diese Ausstellung beschäftigt sich aber nicht mit der Seele, sondern mit dem arbeitenden Körper, oder besser, den Bindegliedern des Körpers mit der Umwelt: den Sinnen.

Die zweitausend Jahre alten Symbole der fünf Sinne des Menschen – die Glocke, der Spiegel, die Lyra, die Furcht und die Blume – führen die BesucherInnen in die Ausstellung.

DAS OHR EINES AUTOMECHANIKERS

Ist unser *Hörsinn* jener Sinn, der am meisten von allen bedroht ist? Das ist zumindest die Meinung manches Menschen. Das große Gemälde eines Wilderers ist von den Symbolen zweihundert moderner Berufssparten umgeben, in denen das Tragen von Ohrenschützern empfohlen wird. Üben Sie einen solchen Beruf aus? Oder ist Ihr Hörsinn ein wichtiger Bestandteil Ihres Berufes? Möglicherweise ist die Antwort auf beide Fragen „Ja“ – wie es etwa auf den modernen Automechaniker zutrifft. Hören Sie auf seine berufliche Begabung!

IM AUGEN EINES RENTIER-HIRTEN

Der *visuelle Sinn* wird in unserer Kultur am höchsten eingeschätzt. Wir empfangen heute mehr Impulse über den Sehsinn als je zuvor – auf Kosten von Impulsen, die wir durch unsere anderen Sinne empfangen könnten. Das trifft sowohl für unsere Freizeit als auch für unsere Arbeit zu.

Rentier-Hirten wurden niemals kurzsichtig. Es war jedoch von äußerster Wichtigkeit, daß ihr visueller Sinn gemeinsam mit ihrem Hörsinn funktionierte, ebenso wie mit dem Geruchssinn und dem Tastsinn, um die richtigen Entscheidungen für ihre Herden treffen zu können.

die Bühne stampfen. Es sind insgesamt sieben, denn Linné teilte den Geruch in sieben grundlegenden Kategorien ein, die die BesucherInnen alle ausprobieren können. „Hätten wir keinen Geruchssinn, wären wir oft einer großen Gefahr von den Substanzen, die uns umgeben, ausgesetzt, obwohl sie nicht einmal in unser Verdauungssystem eindringen“, schrieb Linné 1752.

Riechen Sie das Stück rohen Gummis und die Gummi-Chemikalien, die ausgestellt sind. Nein, das ist nicht möglich! Sie sind isoliert, weil sie so giftig sind. Aber auf dem Fabriks-Boden werden sie durch Rauch, Gas und Dampf durch die Luft befördert. Niemand weiß genau, wieviel von diesem Gift-Gummi ArbeiterInnen inhalieren. Diese Information wäre nur dann erhältlich, wenn sich auf jedem Arbeitsplatz qualifizierte ChemikerInnen und die dazugehörigen teuren chemischen Geräte befänden. Die Zeit ist längst vorbei, als uns der Geruchssinn geschützt und gewarnt hat.

DER SECHSTE SINN

„Sie sollte nicht einmal existieren. Sie sollte verboten werden. Es sollte Maschinen geben“, sagt die

siebenundzwanzigjährige Kristina über ihre Arbeit. Sie ist nicht unter jenen Frauen, die hier unter dem „Sechsten Sinn“ porträtiert werden, weil sie die Fabrik nach neun Jahren Arbeit verlassen hat. Als Erinnerung trägt sie in der Arbeit erworbene Schmerzen mit sich herum, die sie manchmal buchstäblich zu Boden werfen; sie muß damit rechnen, ihr ganzes Leben von diesen Schmerzen begleitet zu werden.

Aber Arbeitsplätze, selbst jene, die „verboten“ werden sollten, sind auch Plätze des Humors, des Selbstvertrauens und der großartigen Träume. In diesen kleinen Nischen innerhalb der Arbeitsorganisation wächst die Individualität. Würde dieser sechste Sinn auch am Arbeitsplatz verwendet werden, was würde geschehen? Gäbe es dann eine Kulturrevolution?

DIE ERWEITERUNG DER SINNE

Irgendwo zwischen der Vergangenheit und der Zukunft, zwischen Natur und Kultur, verlassen die BesucherInnen die Ausstellung durch ein Tor mit der Aufschrift „Die Erweiterung der Sinne“.

PER UNO ÅGREN

MUSEOLOGIE IN UMEÅ, SCHWEDEN Konzept und Struktur eines Lehrganges

EINLEITUNG

„*Museologie*“ bedeutet „*Museumskunde*“, d. h. das wissenschaftliche Studium von musealen Tätigkeiten. Erstmals erschien das Wort im Titel der Zeitschrift „*Museologie und Antiquitätenkunde*“, die seit 1977 von J. G. T. Graesse in Dresden veröffentlicht wurde. *Museologie* als Begriff wurde von Graesse in seinem Aufsatz „*Die Museologie als Fachwissenschaft*“ (1883) behandelt, wo er für die Begründung eines wahren Museumsberufes plädiert. Graesse betont, daß theoretische Universitätsstudien notwendig sind, namentlich eine universelle philosophische Bildung, die einen geschickten Umgang mit den verschiedensten Museumsobjekten erlauben würde.

Museologie oder *Museumskunde* wurde allmählich in der europäischen Museumskultur in einer Reihe von Spezialgebieten gegliedert. So definierte Sune Ambrosian, Kustos am Nordischen Museum in Stockholm, 1912 die *Museologie* als die Wissenschaft von allem, was zur Museumstätigkeit gehört, das Sammeln, das Katalogisieren, die Konservierung, das Bewahren und das Ausstellen. In allen diesen Gebieten hatten sich bereits Regeln und Metho-

den für die Handhabung von *Musealia* entwickelt und verfeinert.

In den 70er und 80er Jahren haben, besonders in Verbindung mit der Arbeit der ICOFOM (International Committee for Museology), die theoretischen Erwägungen ihre Richtung geändert und zu einer Erweiterung des *Museologie*-Begriffs geführt – u. a. durch die Beiträge von Tomislav Sola, Z. Stransky oder Peter van Mensch. Der Aufbau eines materiellen Kulturerbes durch das Museum (verantwortlich für die mobilen Objekte) und des Denkmalschutzes (verantwortlich für die immobilen Objekte) wird als ein Gesellschaftsphänomen angesehen und problematisiert.

Man könnte *Museologie* kurz als die Lehre vom materiellen Kulturerbe definieren (im *Museologie*-Komitee hat Tomislav Sola „*heritology*“ vorgeschlagen). Über die Unzulänglichkeit der innermusealen Definition wie sie überall von ICOM und verschiedenen anderen Museumsorganisationen propagiert werden, hat Stephan Weil einen amüsanten Aufsatz „*The proper business of museums: ideas and things?*“, geschrieben. Er unterscheidet zwischen „*purpose*“ (Zweck) und „*goal*“ (Ziel) und findet, daß die Definitionen wenig über den gesellschaftlichen Zweck, umso mehr aber über die begrenzte Zielsetzung aussagen.

DAS INSTITUT

Schweden hat ungefähr 6 Millionen EinwohnerInnen. Zu deren Verfügung stehen 250 Museen mit regelmäßigen Öffnungszeiten, Sammlungsbeständen und festem Personal. Man berechnet, daß ungefähr 3.500 Personen in den Museen beschäftigt sind, davon 1.500 Arbeitslose, denen von den staatlichen Arbeitsmarktbehörden eine Beschäftigung in den Museen zugewiesen wurde. Ungefähr 1.000 Personen sind in technischen oder administrativen Funktionen tätig, und die übrigen sind Museumsbeamte mit Universitätsbildung. Die Hälfte dieser 3.500 Personen arbeitet in den Stockholmer Museen. Außer den 250 öffentlichen Museen gibt es in Schweden etwa 1.300 Heimatmuseen, die fast alle Sammlungen und Gebäude besitzen und pflegen. Vor 10 Jahren wurde berechnet, daß die 150 Museen, die vom Staat ökonomisch unterstützt wurden, 12 Millionen Besucher hatten. Die schwedische Museumslandschaft ist hierarchisch strukturiert: Zentralmuseen – alle staatlich und alle in Stockholm – an der Spitze, 25 regionale Museen, die staatliche Unterstützung erhalten, und lokale Museen, die meistens im kommunalen Besitz sind, und von denen nur eine geringe Zahl Staatsbeiträge erhält. Diese Struktur und die staatliche Beitragsordnung werden immer wieder in Frage gestellt; und Veränderungen sind zu erwarten. Über eine Neuerung, die „Verantwortlichen Museen“, berichtet Agne Furingsten in seinem Beitrag.

Dies ist – kurz skizziert – der Hintergrund, vor dem unsere museologischen Bemühungen angesiedelt sind.

An der Universität von Umeå wurde 1981 ein Studiengang eingeführt, den wir museologisch nennen. Die naheliegende Frage: Warum in Umeå, 700 Kilometer von Stockholm, wo sich nur ein – nunmehr auch ein zweites – Museum befindet, fern von Stockholm, wo die bedeutendsten Sammlungen und die meisten der Museumsfachleute zu finden sind? Es waren natürlich Zufälle, und ich werde auf zwei oder drei näher eingehen. Die Universität ist sehr jung – vor zwei Jahren hat sie ihr 25jähriges Dasein gefeiert. Sie wurde also in den 60ern geboren. Der damalige Museumsleiter von Umeå war bei den Vorarbeiten einer der führenden Akteure. Im Museum wurden Forschungsinitiativen in Angriff genommen, die später von der Universität übernommen wurden. Akademische Foliakurse der Universität von Uppsala wurden am Museum organisiert, in Norwegen wurden vergleichbare Beispiele studiert, in Trondheim und in Tromeo hatten sich Universitätsgründungen entwickelt. Der Museumsleiter war auch sehr erfolgreich auf der museumspolitischen Bühne und konnte sehr günstige Bedingungen zum Ausbau des Museums in Umeå schaffen. Später wurde er nach Stockholm berufen, um die Leitung des damals als Pilotprojekt gegründeten „*Instituts für nationale Wanderausstellungen*“ zu übernehmen.

In den 70er Jahren wurden wichtige kulturpolitische Entscheidungen im Reichstag getroffen, die u. a. zur

Folge hatten, daß an allen schwedischen Universitäten Studiengänge eingerichtet wurden, die eine prognostizierte Nachfrage nach Kulturbürokraten befriedigen sollten. Aber die Nachfrage blieb aus, und nur wenige Studierende wurden von den Angeboten angezogen. Da man aber an den Universitäten die Staatsgelder nicht wieder verlieren wollte, überprüfte man in Umeå die Zielsetzungen und beschloß, den Studiengang zu spezialisieren und gegen Museen und Denkmalpflege zu richten, ein Beschluß, der durch die schon bestehenden Kontakte zum Regionalmuseum und durch die zu dieser Zeit ziemlich erfolgreiche Erneuerungsarbeit im Museum nahelag.

Es wurde in der Diskussion natürlich auch gesagt, daß Museologie nicht nötig sei. Aber wie die Schulen einst ein Nachdenken über Lehren und Lernen, die Pädagogik, schufen, die Kirchen die Theologie und das Rechtswesen die Jura, war nicht zu vermeiden, daß ein Nachdenken über Museen und Denkmalpflege Museologie erzeugen würde. Auch in England gibt es Widerstand gegen den Museologie-Begriff, sodaß an der Universität von Leicester eine Abteilung für „Museum-Studies“ zu finden ist, nicht aber für Museology.

Als Museology 1981 an der Universität von Umeå eingeführt wurde, war es klar, diesen erweiterten Begriff anzunehmen, weil sich im 20. Jahrhundert in Schweden tatsächlich eine enge Verknüpfung zwischen Museum und Denkmalschutz in den Regionalmuseen etabliert hatte. Den Museumsdirektoren wurde ab den 40er Jahren ein staatlicher Auftrag als Hüter und Vertreter der Gesetzgebung in Bezug auf vorgeschichtliche Stätten sowie Baudenkmäler gegeben. Diese „beamtete“ Kombination von Museumsleiter und Denkmalpfleger war die Grundlage der staatlichen Subvention der regionalen Museen und der staatlichen Kompetenzprüfung stellungssuchender Museumsbeamten. Man sprach von „Innenschutz“ und „Außenschutz“ der Kulturgüter.

Infolgedessen hat sich das Institut in Umeå entschieden, sich diesem erweiterten Museologie-Begriff anzuschließen, d. h. Museologie als ein Studium von der Beziehung zwischen Mensch, Gesellschaft und materiellem Kulturerbe; wie kulturelles Erbe in verschiedenen Epochen von der Alltagswelt abge sondert und gewartet wurde, welche strukturellen Maßnahmen für die Auswahl, Sicherung und Bewahrung in einer Gesellschaft entwickelt wurden, wie schließlich Wertschätzung und Bedeutung des Kulturerbes vermittelt wurden und werden. Der Museologe kann also paradoxerweise auch Gesellschaften und Kulturen ohne Museen von diesem Gesichtspunkt aus sein Studium widmen. Mit dieser Sehweise kann natürlich auch die moderne sogenannte „Neue Museologie“ oder „Öko-Museologie“ in das Studium aufgenommen werden.

Drei Gebiete der Forschung – und das bedeutet, daß die Museologie ein querschnittliches Studium bietet – treten hervor:

- ein **geschichtliches** Gebiet, wo die Abgrenzung des Kulturerbes zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Kulturen studiert wird;

- ein **gesellschaftliches oder soziologisches** Gebiet, wo es um die Funktion des Kulturerbes und der Geschichte im Leben der Gesellschaft geht, und wo Institutionen und Tätigkeiten, die dafür entwickelt wurden, studiert werden;
- ein **kommunikationstheoretisches** Gebiet, wo die Überführung gesellschaftlicher Wertschätzungen von Kulturerbe und Gesellschaft fokussiert wird.

Es gibt natürlich keine scharfen Grenzen zwischen den Gebieten und sie werden auch des öfteren überschritten. Konkret bedeutet es auch, daß Untersuchungen über museologische Probleme in vielen verschiedenen Fächern gemacht werden; so erschienen in den letzten Jahren Dissertationen in Archäologie über museale Präsentationspraxis (1987), in Kunstwissenschaft über Kunstpädagogik (1990) oder in Ethnologie über die Entstehung von Regionalmuseen und Heimatvereinen, um nur einige zu nennen.

DER STUDIENGANG

Den Studierenden wird ein Studiengang von 3½ Jahren (7 Semester) angeboten. Normalerweise studieren sie das erste und sechste Semester an unserem Institut. Für die fünf weiteren können sie als Hauptstudium eines von fünf Fächern wählen und zwar Archäologie, Ethnologie (Volkskunde), Kunstwissenschaft, Geschichte oder Ideengeschichte. Ihr Hauptfach beansprucht drei Semester, für die beiden übrigen können sie ein zweites oder zwei andere Fächer frei wählen. Wenn sie diese nicht aus den oben genannten Fächern wählen, kommen z. B. auch Literaturgeschichte, Kulturgeographie, Soziologie, Pädagogik, Informatik oder eine Fremdsprache in Frage. In ihrem Hauptfach können sie, wenn sie wollen, nach Abschluß ihres Studienganges das Studium wieder aufnehmen, um den Doktor zu machen.

Unsere Absicht ist vor allem ein Angebot für solche Studierenden zu bieten, die eine Stellung in einem regionalen oder lokalen Museum anstreben. Studierende, die sich um eine Stellung in einem staatlichen Zentralmuseum bewerben wollen, müssen üblicherweise den Doktor gemacht haben und kommen nicht nach Umeå. Von ihnen wird auch kein museologisches Studium verlangt!

Diese Zielsetzung, zusammen mit unserem Museologie-Begriff, prägt den Studiengang.

Das erste Semester bietet drei Kurse:

– „*Geschichte verstehen*“: Historiographische Probleme, Quellenkunde, Quellenkritik, materielle und immaterielle Geschichte, ein Themastudium mit Technikgeschichte und Lokalgeschichte als Schwerpunkt.

– „*Humanökologie*“: eine Einführung in ökologische Bedingungen für Kulturentwicklung

– „*Gesellschaftliche Aufgaben für Museen und Denkmalpflege*“: Geschichte von Museen und Denkmalpflege, Gesetzgebung, Kulturpolitik, die Rolle der Museologie im gesellschaftlichen Planungsprozeß.

Das sechste Semester bietet eine spezifische berufliche Orientierung und ist auch dreiteilig angelegt. Als Leitfaden durch die zwei ersten Teile – „*Denkmalpflege*“ und „*Museumskunde*“ – dient der Begriff der „*Musealisierung*“; die Phasen von Auswahl, Dokumentation, Bewahren/Konservieren, Vermittlung werden der Reihe nach studiert. Dazu kommen natürlich organisatorische und administrative Verhältnisse und auch z. B. ethische Aspekte der Museumsarbeit. Am Unterricht dieses Semesters nehmen PraktikerInnen aus vielen Museen und Institutionen aus ganz Schweden teil. Der dritte Teil des Semesters ist ein fünfwöchiges Praktikum an einem Regionalmuseum. Als eine durchlaufende Leiste in der Studienzeit wird jedes Semester für alle Studierenden des Studienganges eine Tagung veranstaltet, zu der Gäste eingeladen werden, um über aktuelle Museums- oder Denkmalsprobleme zu referieren und mit den Studierenden zu diskutieren.

Dieser Studiengang wurde 1981 etabliert, das Institut für Museologie erst 1986. Seither ist der Studiengang diesem Institut angeschlossen. Jedes Jahr werden 30 Studierende aufgenommen. Vorstand und Leiter des Kurses ist mein Kollege Eric Hedqvist, ich selbst bin als Forscher mit teilweiser Unterrichtspflicht an das Institut gebunden; weiters gibt es noch eine Halbtagesstelle für eine Sekretärin. Es ist also eine ganz kleine Abteilung. Nunmehr gibt es auch Museumskunde an der Universität in Göteborg (der Konservatoren-Ausbildung angeschlossen) und in Stockholm an der Abteilung für Geschichte der Universität.

DIE FORTBILDUNGSKURSE

Die Musealisierung hat zwei Berührungsfelder mit Umwelt und Gesellschaft – die Einleitungsphase mit Selektion, Erwerb oder Schutz und die Endphase mit Ausstellung und Vermittlung. In beiden sind antiquarische Schätzungen im Spiel. Es ist notwendig, diese beiden Aspekte der Museumsarbeit immer fortlaufend zu studieren und diskutieren. Um diese Zielsetzung zu erreichen und eine lebendige Beziehung zur Museumsarbeit zu behalten, organisiert das Institut auch Kurse von kurzer Dauer, die für Berufstätige ausgerichtet sind und vor allem Wertschätzungsprobleme und Vermittlungsprobleme behandeln. Besonders gefragt sind die museumspädagogischen Kurse, sowie Kurse die Gestaltungsprobleme in kulturgeschichtlichen Ausstellungen behandeln.

Michelangelo als Reisebegleiter

Wer heute seine Reisen auf den Spuren der Geschichte plant, benötigt mehr als nur ein Reisebüro oder einen Reclams-Kunstführer. Als Insider-Tip hat sich daher in den letzten Jahren ein Spezial-Veranstalter gleich beim Stephansplatz etabliert: **Dr. Maiers Studienreisen in der Goldschmiedgasse 10, 1010 Wien.**

Natürlich wäre es für den Kunstinteressierten das höchste der Gefühle, würde Michelangelo selbst durch die Sixtinische Kapelle führen, jedoch ist dieses Kunststück noch keinem ambitionierten Reiseveranstalter gelungen.

Machbar jedoch ist der andere Weg: erfahrene Reiseführer, deren Stärke und Ausbildung in Geschichte, Kunstgeschichte, Archäologie, Orientalistik, Ethnologie, Kunst und Kultur liegen. So findet man bei Dr. Maiers Studienreisen eine Abordnung der österreichischen Geisteswissenschaften: vom Magister der Klassischen Archäologie bis hin zum Univ.-Prof. der Alten Geschichte und Philologie. Alle als Leiter einer Studienreise, die Geschichte zum spannenden Erlebnis gestalten und auf fast jede Frage eine fundierte Antwort wissen.

Geistige Erholung wirkt langfristig

Aktivurlaub muß nicht unbedingt mit Sonne, Sand, Meer und Sport zusammenhängen. Für viele heißt Aktivurlaub aktiv im Geist, rege in der Weiterbildung.

Kultur- und Studienreisen in andere Länder, zu anderen Kulturen sind längst nicht mehr ein exklusives Terrain für Individualisten, sondern werden zunehmend von aktiv im Leben stehenden Menschen als geistige Erholung erlebt. Somit steht das ganze Jahr über dann schöpferisches Potential für die Bewältigung des Alltags zur Verfügung.

Und hier zeigt sich, ob der Kultur-Urlaub auch langfristig Früchte trägt. Denn nur dem erfahrenen Leiter einer Kulturreise gelingt es durch Aufzeigen von Querverbindungen, Jahrtausende zurückliegende Ereignisse so lebendig zu machen, daß diese für den Reisenden eine Bereicherung der Gegenwart darstellen und oft einen Blick in die Zukunft ermöglichen.

Das Schlagwort „Aus der Geschichte lernen“ ist für Dr. Maiers Studienreisen eine Unternehmens-Philosophie geworden, die als Garant eines gelungenen Aktivurlaubs fungiert.

Die Kultur der Welt Europa – Afrika – Asien – Amerika

Der neue Katalog von Dr. Maiers Studienreisen bringt auf 124 Seiten eine detaillierte Beschreibung der geplanten Kunst- und Kulturreisen 1993.

Angefangen vom „Stillen Venedig“ wird kaum eine Kulturregion Europas ausgelassen. Ein Schwerpunkt dieses Reisekataloges liegt im abendländischen und morgenländischen Kulturkreis.

Fern-Studienreisen zu den Zentren des Buddhismus und Hinduismus in Asien sowie zu den Kulturen Amerikas stellen einen weite-

Die Mitarbeiter des Büros (v. l. n. r.): Dr. Johannes Maier, Claudia Schandl, Brigitte Zelezny, Dipl.-Ing. Ilse Maier, Mag. Johannes Grumet



ren Schwerpunkt dieses sehr umfangreichen Programmes dar, das man jedem Studienreisenden nur wärmstens empfehlen kann.

Die genauen Reisebeschreibungen im Katalog sind ein Genuß zum Lesen für den Kulturinteressierten – eine detaillierte Vorinformation über die Kultur des Landes – und könnten so manchen Reiseführer in Taschenbuchformat ersetzen.

Studienreisen benötigen mehr als nur Erfahrung

Dr. Maier ist in der Branche kein Unbekannter. Langjährig als Geschäftsführer in Reisebüros und bei Reiseveranstaltern aktiv, gibt ihm heute die selbständige Tätigkeit mit einem relativ kleinen,

**DR. MAIERS
STUDIENREISEN**

DIE KULTUR DER WELT
Europa – Afrika – Asien – Amerika
1993

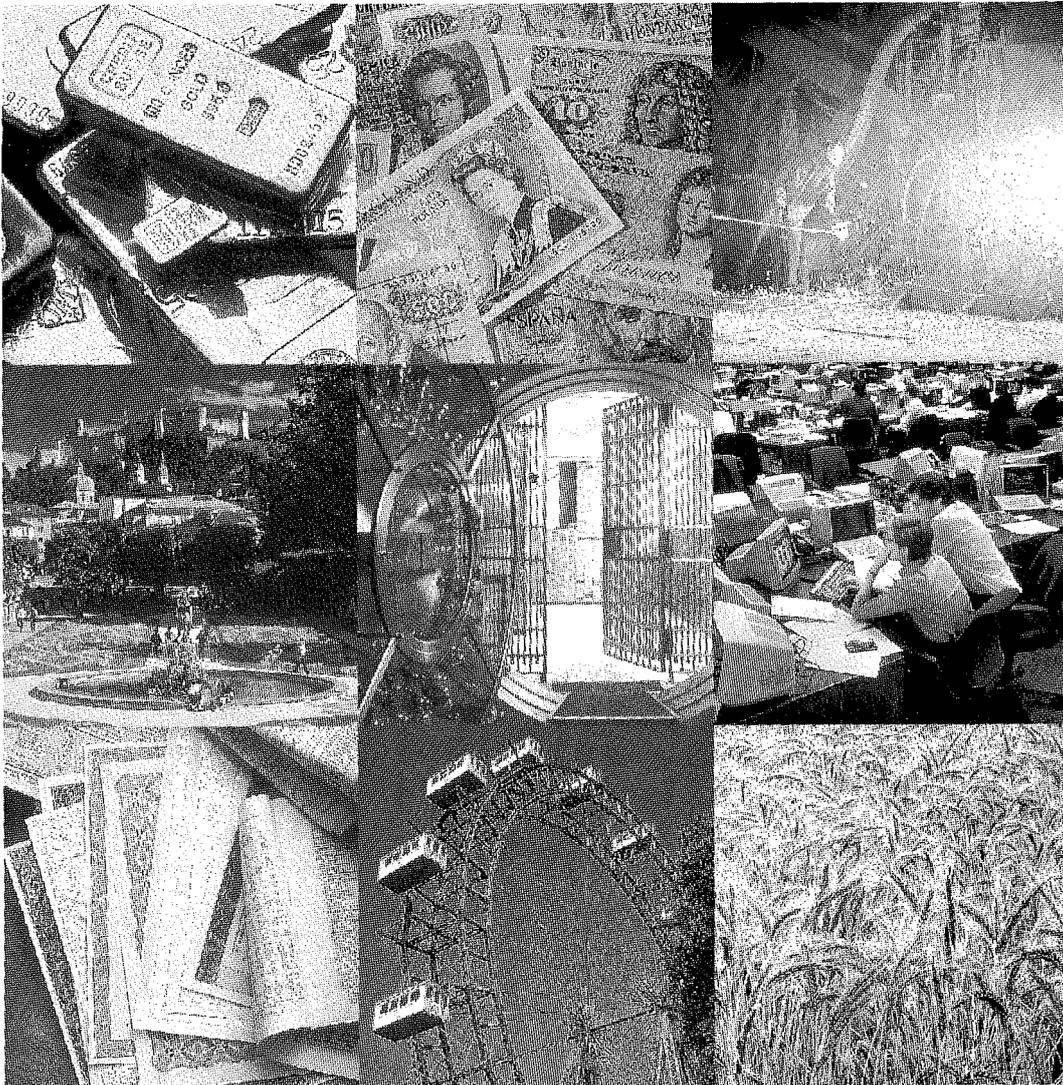
dafür aber hochspezialisierten Team mehr Gestaltungsmöglichkeiten und Freude an der Arbeit.

Die Kundennähe und vor allem der für Studienreisen typische Interessentenkreis sind für Dr. Maier Motivation und Anregung zugleich, diese Art von Reisen jährlich auf noch höherem Niveau zu organisieren.

Apropos Organisieren: Wer im Katalog keine passende Reise findet, hat in Dr. Maier einen kongenialen Partner: auch schon für kleine Gruppen werden exakt nach den Vorstellungen des Kunden individuelle Studienreisen ausgearbeitet. Eine Idee, die immer mehr Anhänger findet und für Dr. Maier gleichzeitig auch Anregung fürs nächste Programm ist.

Für weitere Informationen bzw. Zusendung des Kataloges 1993 wenden Sie sich bitte direkt an:

Dr. Johannes Maier, Tel. 0222/535 06 15. Adresse: Dr. Maiers Studienreisen, Goldschmiedg. 10, 1010 Wien, Fax: 0222/533 87 96.



GGK

“Wenn Sie einen guten Platz für sichere Geldanlagen suchen, werden Sie etwas typisch Österreichisches ganz besonders schätzen: hochprozentige Ideen. Und vieles wird möglich.”

Bank Austria
Z-Länderbank Bank Austria AG