

Kann man Geschichte ausstellen?

Geschichte kann man nicht ausstellen, nur ihre Hinterlassenschaften. Das ist ein fundamentaler Unterschied zum Kunstmuseum, das mit sehr viel besserem Gewissen an seine Arbeit gehen kann als wir. Das Kunstmuseum stellt nicht den Gang der Kunstgeschichte aus, sondern nur den winzig kleinen Rest, den ein jahrhundert- oder mindestens jahrzehntelanger Prozess des Verschleißes von den vorher unzählbaren Objekten jener Kunstgeschichte übrig gelassen hat. Der Geschmack von Fürsten und Päpsten, die Ja/Nein-Entscheidungen von geschmacksbildenden Eliten bis zu uns, den wissenschaftlich argumentierenden Museumsleuten, haben ein paar tausend Objekte übrig gelassen, die anderen alle dem Flohmarkt oder dem Orkus überantwortet. Das Kriterium ist »künstlerischer Rang« und »Bedeutung«. Kunstmarkt, Kunstbesitzer und Kunstmuseum sind sich im Grunde *einig* über ihren Gegenstand. Und der Kampf um die jeweils »neue Kunst« – der Kunst-Skandal (Munch, Beuys, Pop etc.) – ist eher so etwas wie der Streit zwischen Liebenden, der die Versöhnung umso schöner macht. Daß man »Kunst« ausstellen kann im Gehäuse des Museums, wird kaum jemand bezweifeln.

Dagegen ist die Situation auf dem »Markt« der »historischen« Objekte völlig anders. Es gibt hunderte von Typen historischer Objekte. Die meisten eignen sich nicht für die Transportierung ins Museum. Landschaftsgestaltung ist ortsfest. Stadtstrukturen muß man zu Fuß erkunden. Kathedralen bleiben, wo sie sind. Archivalien, die schriftlichen Geschichtszeugnisse also, kann niemand lesen ohne Hilfe, sie sind dem modernen Betrachter rätselhaft. Die Zeugnisse der Alltagskultur sind tausendfach erhalten. Greift man über einzelne heraus, geht ihr Massencharakter verloren. Die *Bedeutung* eines historischen Phänomens, sei es die »große Persönlichkeit«, sei es das »bedeutende Ereignis«, muß nicht unbedingt auch ein *bedeutendes* historisches Objekt hinterlassen haben. Fundamentale historische Erfahrungen, Krieg, Leid, Hunger, Tod, Unrecht aber auch »Glück« sind in »Objekten« fast nicht zu repräsentieren. Schließlich: einen freien Markt für historische Objekte, vergleichbar dem internationalen Kunstmarkt, hat es nie gegeben. Mit einiger Geduld und genügend Geld kann man auch heute

noch fast jeden Typus eines Kunstmuseums aufbauen. Ein Geschichtsmuseum, heute begründet, wird hingegen immer ein *work in progress* bleiben müssen.

Wer sich an die Schaffung eines Geschichtsmuseums macht, muß wissen, daß sein Objektbestand *immer* ganz unzulänglich sein wird gegenüber dem *Ganzen* der Geschichte, die er mit dem Museum *erzählen* will. Die historischen Objekte, auch die *scheinbar* unerschöpflich vorhandenen des 20. Jahrhunderts, erweisen sich bei näherer Betrachtung als sehr problematisch. Wenn wir ihnen die Frage stellen, wie nahe sie der historischen Realität waren im Augenblick ihrer Entstehung, so sind sie nur im seltenen Glücksfall ideale Museumsstücke. Mit den Begriff der »Erzählung« kommen wir zum entscheidenden Konflikt des historischen Museums. Erzählung, also die Darstellung von in Zeit und Raum ablaufenden Phänomenen durch Worte, ist aus guten Gründen der klassische Weg zur Darstellung von Geschichte. Trotzdem werden immer wieder Geschichtsmuseen etabliert, meistens aus dem Glauben der Politiker heraus, daß ein Museum symbolischer, repräsentativer, unterhaltsamer und *sichtbarer* sei als das Buch. Wer in die Gründungsgeschichte der neueren deutschen Geschichtsmuseen schaut, wird dort in der Regel bei den politischen Gründern wenig Theorieskrupel finden, wenig Überlegungen, *was* denn da überhaupt ausgestellt werden soll; dagegen viel Freude an der »Illustrierung« von »Geschichtsbildern«. Die Überzeugung, das Geschichtsmuseum sei eigentlich vor allem eine organisatorische und gestalterische Aufgabe, steht Pate bei den meisten Gründungen. Die »Museums-moral«, also der ganze Komplex von Fragen, der sich um die »Authentizität«, die »Aura«, die »Wahrheit« der Objektwelt dreht, hat keine Rolle gespielt. Die deutschen Gründungen sind das Resultat einer in den 1950er bis 1970er Jahren weit verbreiteten Überzeugung in den politischen Eliten, Deutschland drohe ein Land ohne Geschichtsbewußtsein zu werden – und dagegen müsse man etwas tun. Die Furcht erscheint aus heutiger Sicht erstaunlich; Deutschland sieht eher wie ein geschichtsbesseres Land aus, das vor allem der Geschichte des 20. Jahrhunderts und darin der NS-Zeit fast mehr Aufmerksamkeit schenkt als den Problemen der Gegenwart und Zukunft. Als »therapeutische« Institutionen gedacht, sind das Bonner *Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland* und das *Deutsche Historische Museum* Berlin ins Leben getreten. Wenn der Impetus vor zwanzig bis dreißig Jahren zunächst im Gefühl eines Defizits lag, so mischte sich, gerade bei der Bonner Gründung, in den Jahren seit 1980 auch das Motiv des Stolzes auf das gelungene demokratische Experiment der Bundesrepublik seit 1949 hinein. Die Berliner Institution dagegen hatte quasi eine Ersatz-Funktion: In der Zeit der geteilten Nation sollte ein großes Museum die Deutschen und ihre Gäste daran erinnern, daß die deutsche Geschichte, in »Höhen und Tiefen« (so die Formulierung von Bundeskanzler Helmut Kohl) sehr viel komplexer, reicher an Möglichkeiten, und deshalb *erin-*

nerungswürdiger sei, als es die extrem schwierige Geschichte des 20. Jahrhunderts vermuten ließ. Man darf die Motive der Gründer sicher »pädagogisch« nennen. Darum ist es auch kein Wunder, daß am Beginn dieser, wie eigentlich *aller* Geschichtsmuseen, die ich kenne, nicht eine vorhandene Sammlung, oder ein Nachdenken über Möglichkeiten der Sammlung standen, sondern ein Curriculum. Seine Schöpfer sind in der Regel Historiker und Didaktiker, die den Stand des historischen Wissens in ein »Drehbuch« verwandeln, das dann von Museumsleuten »umgesetzt« werden soll – mit *allen* geeigneten Mitteln. In der Regel wird in solchen Curricula eine gemischte Warenliste genannt, die vom authentischen *Objekt* über das *Modell*, die *Beschriftung* bis hin zu den heute beliebten *elektronischen Medien* reicht. Der Primat des Curriculums, mit seiner offen proklamierten oder versteckt enthaltenen Ordnung von Werten, mit seinen »Lernzielen«, seinem für unverzichtbar erklärten enzyklopädischen Anspruch – kurz mit seinem Traum von der Darstellbarkeit der historischen Wahrheit, ist das Hauptproblem *jedes* neuen historischen Museums. Das Curriculum für das *Deutsche Historische Museum* zum Beispiel umfaßt 25 eng bedruckte Seiten mit Hunderten von Themen und Forderungen. Lebensnotwendig davon für die Sammlungs- und Ausstellungspraxis sind der zeitliche und geographische Rahmen, die Forderung, unsere deutsche Vergangenheit in europäischer Perspektive zu sehen und die Präambel, welche Aufklärung und Verständigung über die gemeinsame Vergangenheit von Deutschen und Europäern zum Programm macht – also Mitteilungen, die in ein paar Zeilen zu machen wären.

Können wir Geschichte ausstellen? So heißt unsere zentrale Frage. Politiker glauben es, und sie finden Historiker und Pädagogen, die es auch glauben – soweit eine erste, halbe Antwort. Daß aus solchem Glauben nicht Investitionsruinen, sondern blühende, erfolgreiche Häuser werden, liegt am Idealismus von Museumsleuten, die Spaß daran haben, *gerade* in einem – aus der Sicht klassischer Museumsphilosophie – sehr fragwürdigen Feld Neues auszuprobieren. Die dialektische Begegnung von Curriculum, also der in *Worten* formulierten historischen Erzählung und Museum, mit *Sammlung*, *Architektur*, *Design*, *Bühnenbild*, *Installation*, *Inszenierung* ist eine große, reizvolle Herausforderung. Sucht man einen Überbegriff, so sind dies alles *sinnliche* Mittel, mit denen Raum-Bilder (seien sie nun opulent oder asketisch, affirmativ oder schockierend) gestaltet werden. Niemals wird der *Text* in einem Museumsdrehbuch wirklich den sinnlichen Eindruck vermitteln, der von *Raum* in einer historischen Ausstellung ausgeht. Die zweite Herausforderung ist der »Eigensinn« der historischen Objekte. Bei den meisten Historikern herrscht bis heute der Irrtum vor, die historischen Objekte könnten zur *Illustration* der auf anderem Wege, nämlich der Befragung der schriftlichen Quellen gewonnenen *Erzählung*, benützt werden. Diese naive Verwendung finden wir nicht nur in Schulbüchern, sondern auch in vielen

seriösen Handbüchern. Auf diesem Wege ist zum Beispiel Delacroix' *Freiheit auf den Barrikaden* sozusagen zur eindimensionalen Darstellung der Juli-Revolution geworden. Wieviel Bedeutungsschichten aber in einem Objekt liegen können, hat die klassische Kunstgeschichte, etwa der Warburg-Schule, glanzvoll analysiert. Die intensive Befragung des Objekts, sozusagen die kulturhistorische Röntgenaufnahme, seine Einordnung in die historische Landschaft, die Frage nach seiner Botschaft, sei sie Lüge oder Wahrheit, (meistens jedoch eine Mixtur aus beidem) ist überhaupt erst die Voraussetzung jeder historischen Ausstellung. Daß eine konsequente »Archäologie« der historischen Objekte in der Regel zu starken Zweifeln an der Durchführbarkeit eines Curriculums führt, haben schon die Erbauer von historischen Museen im 19. Jahrhundert erfahren. Das *Bayerische Nationalmuseum* zum Beispiel, nach der 1848er Revolution zur Wiedererweckung konservativer Gesinnung ausgedacht, ging von der Ausstellung von »Altertümern« sehr schnell zur Installation von Historienbildern im Mega-Format über: so ließ sich die dynastische Propaganda schneller und besser machen als mit den schwer verständlichen, zufällig erhaltenen historischen Objekten.

Viele Museumsleute, die sich heute der Realisierung von Geschichtsmuseen verschrieben haben, kommen *nicht* zufällig aus der Bewegung der »neuen« historischen Ausstellungen der Jahre nach 1968. Deren entscheidender Impetus war einmal die Entdeckung der Alltagswelt und ihrer Aussagekraft gerade für die *wirkliche* Geschichte, die »longue duree« des *kollektiven* Schicksals. Dazu kam die Übertragung der Ausstellungstechniken der modernen Kunst auf die Ausstellung von Geschichte. Von der Duchamp-Schule der *Nouveaux Realistes* und dem magischen Objekt-Theater des Josef Beuys haben die damaligen Ausstellungsmacher gelernt, daß die Montage der historischen Objekte nicht nur illustrativ, sozusagen im Verhältnis von Text und Fußnote, sondern auch *konfrontativ* möglich war. Das Ideal der historischen Ausstellung, wie sie von Daniel Spoerri, Marie Louise Plessen, den Leuten des Münchner Stadtmuseums oder von Klaus Jürgen Sembach im *Centrum Industriekultur* in den 1970er und 1980er Jahren praktiziert wurde, zielte auf den Zweifel, auf ironische Kombinationen, auf Überraschungs- und Schock-Effekte. Das Ziel war Aufklärung, Ermunterung des Besuchers, seinen Weg durch den Dschungel der überlieferten Geschichte selbst in die Hand zu nehmen. Daß solche Szenarien sich nicht für die Verewigung eignen, liegt nahe. Deshalb haben die radikaleren Vertreter des Objekt-Theaters auch dafür plädiert, feste historische Museen gar nicht erst einzurichten. Sie sahen und sehen die einzig legitime Form der ausgestellten Geschichte in den wechselnden Versuchsanordnungen eines »Labors«. In Deutschland stand die Etablierung eines solchen Theorien folgenden Großlabors schon einmal kurz vor der Verwirklichung: 1984/85 sollte im Berliner *Martin Gropius-*

Bau ein »Forum für Geschichte und Gegenwart« entstehen. Die Idee scheiterte oder siegte, ganz wie man es nimmt, denn sie wurde von der Bundesrepublik integriert in die Pflichten des *Deutschen Historischen Museums*, das in seinem Anfangskonzept auch eine »Wechselbühne« von 5.000 qm haben sollte.

Die Ausstellungsmacher entdeckten in den 1970er Jahren die sinnliche Kraft der Objekte. Sie entdeckten aber auch die enormen, verführerischen Möglichkeiten, die in der Heranziehung von Bühnenbildnern, Innenarchitekten und bildenden Künstlern lagen. Die legendäre Preußen-Ausstellung im *Martin-Gropius-Bau* verdankte ihren Erfolg vor allem dem genialen Bühnenbildner Karl Ernst Hermann, der sehr frei mit den Objekten umging, sie quasi als »Schauspieler« auf einem Theater-Set einsetzte. Bis heute streitet man darüber, ob solche »theatralische« Museumsgestaltung »sinnliche Aufklärung« ist oder der Rückfall in die Kostümfreude des Historismus im 19. Jahrhundert. Damals sind viele der historischen Museen ja als eine Suite von gefälschten oder nachempfundenen Bauteilen gemacht, und »gotische« Objekte in »gotischen Kirchen«, »barocke« Objekte in »Barockschlössern« präsentiert worden.

Ob fröhlich »dekorierend«, ob skrupulös auf die bloße Faszination der Objekte im asketischen Labor vertrauend: niemand ging soweit, auf die historische *narratio* zu verzichten. Auch die spekulativsten historischen Ausstellungen hatten – sozusagen als Sicherungsnetz – eine ausführliche Unterstruktur aus erzählenden Texten und Objektbeschreibungen. Daß Geschichtsausstellungen sofort zusammenstürzen ohne das Fachwerk historiographischer Dokumentation, ist wohl als gesichertes Erkenntnis aus den Experimenten der letzten beiden Jahrzehnte mitzunehmen. Dabei ist vielen das Paradox aufgefallen, daß schon die Sicherung einer minimalen *historical correctness* Textmengen erzwingt, die vom Durchschnittsbesucher niemals gelesen werden können. Bei komplizierten, umstrittenen oder tabuisierten Themen hat die Notwendigkeit von Texten oft dazu geführt, daß in historischen Ausstellungen, zum Beispiel über die NS-Zeit, wenige authentische Objekte von einer großen Menge von Kommentartexten und Kommentarbildern wie von einem Zaun umstellt gewesen sind. Welche Rolle spielte also da noch das authentische Objekt? War es dann nicht ehrlicher, auf die bloße Dekoration eines dreidimensionalen Bilderbuches zu verzichten und sich gleich dazu zu bekennen, daß »Ausstellung« und »Museum« hier nur mehr als Hilfsbegriff für ein anderes, vorerst des korrekten Namens entbehrende Medium gebraucht wurden? Den ehrlichen Weg eines vollständigen Verzichts auf Originalobjekte haben zum Beispiel zwei wichtige zeithistorische Institutionen in Deutschland beschritten: die *Topographie des Terrors* und die *Gedenkstätte Haus der Wannsee-Konferenz*, beide in Berlin.

Wenn ich ein Fazit zu ziehen versuche über die vielen Experimente mit historischen Ausstellungen und Museen in den letzten Jahrzehnten, so komme ich zu mehreren Sätzen:

- Es gibt *keinen* idealen, zur Klassizität tendierenden Weg für eine historische Ausstellung.
- Das Verhältnis von Authentizität (Aura), Dokumentation / Interpretation und künstlerischer Ausgestaltung kann man in unendlicher Variation mischen.
- Ob eine historische Ausstellung informiert, aufklärt und zugleich das Gefühl erreicht, ob sie langweilig oder faszinierend ist, ob sie »wahr« oder »verlogen« ist, hängt allein davon ab, ob die Ausstellungsmacher sich der verschiedenen Elemente *ganz* bewußt sind, die sie verwendet haben. Wenn sie die rationalen wie die irrationalen, die wissenschaftlichen wie die künstlerischen Elemente nicht naiv, dekorativ oder korrupt anwenden, sondern in genauer Kenntnis ihrer Wirkungen, sind alle gestalterischen Wege, auch die provozierendsten, legitim.
- Am wenigsten erprobt, weil am jüngsten, ist die in ihren Kapazitäten explosiv wachsenden elektronische Daten – und Bildverarbeitung. Ob und wie sie an die Stelle des alten, ungeliebten aber notwendigen »Text-Fachwerks« treten kann, darüber gibt es erst Spekulationen.

Besucher gehen ins historische Museum, weil sie die Sehnsucht nach dem *Alten*, dem *Echten*, dem *Überraschenden*, dem *Faszinierenden* hintreibt. Für dieses Ur-Erlebnis der Begegnung des heutigen Menschen mit dem Objekt seiner Sehnsucht, das aus ferner Zeit oder aus näherer, aber fremder Umgebung stammt, gibt es keinen Ersatz. Wir Museumsleute sollten versuchen, sowenig Hindernisse wie möglich in diese Begegnung zu legen. Ob unser Besucher einem Kaiser des Heiligen Römischen Reiches in die Augen schaut, ob er sich über einen Originaldruck der *Declaration of Independence* vom 4.7.1776 beugt, ob es ihn schaudert beim Lesen einer mörderischen Nazi-Akte – wir sollen uns so wenig wie möglich einmischen. Gelingt dieser magische Moment der Verschränkung zweier Wahrheiten, der Gegenwart und der Vergangenheit, so wird der Besucher das Museum anders verlassen, als er hereingekommen ist, und er wird wiederkommen in unsere »Schatzkammer«. Weil unser Besucher aber kein wundergläubiger Naiver ist, sondern ein moderner Mensch, der es gewöhnt ist, Bibliotheken, Fernsehapparate, Computer, Radio-Apparate und CD-Roms zu benutzen, um sich zu unterhalten und zu informieren, sollten wir auch diese Medien bereithalten. Wir können mit ihrer Hilfe drei wichtige Dinge tun:

- Erstens: die historische Erzählung bereithalten, in welche unsere wenigen »Schatzkammer«-Objekte eingeordnet sind.

- Zweitens: die Sammlungen des Museums wie eine Bibliothek benützbar machen. Das Idealziel wäre die Bereitstellung *aller* Objekte samt Dokumentation im Internet. Warum? Braucht irgendjemand soviel Details? Antwort: Unser Besucher lernt etwas ganz entscheidendes über die »Wahrheit« im Museum, nämlich: was er in der Schatzkammer sah, ist eine *bewußte Auswahl*, ein winziger Ausschnitt aus der Überlieferung, nicht »die Geschichte«!
- Drittens: die Erschließung der anderen Sammlungen historischer Objekte in Europa und der Welt angehen, die für unser Thema wichtig sind. Im Ideal gehören für das 20. Jahrhundert auch die Film- und Audio-Dokumente dazu, die in überwältigender Menge vorhanden sind. Wiederum ist das Motiv für die Integration eines solchen »Fensters« in die anderen Sammlungen nicht Perfektionstrieb, sondern die Notwendigkeit, dem Besucher die eigene Auswahl-Methode transparent zu machen.

Schatzkammer, elektronisches Bild-Archiv und »elektronisches Fenster« sollten nach dem Prinzip von Haupt- und Nebenwegen miteinander verbunden werden. Die ungestörte Begegnung mit dem authentischen Zeugnis, mit dem ergreifenden, erschütternden Kunstwerk zum Beispiel, muß die *Hauptsache* im Museum bleiben – hier sehe ich überhaupt keinen Unterschied zwischen Kunstmuseum und Geschichtsmuseum. Die größte Schwäche, die scheinbar erfolgreiche Multimedia-Museen haben, ist in meinen Augen die Zerstörung der Aura des Authentischen durch skrupellose enge Nachbarschaften von *echt* und *falsch*, von Medien und Objekten – ein Konkurrenzkampf, bei dem das authentische Objekt nur verlieren kann und mit ihm das museale Prinzip überhaupt. Immer muß der Besucher wissen, *wo* er sich gerade befindet: auf dem Terrain einsamer, sinnlicher Begegnung oder in der Welt der Hilfsmittel, der Daten, Reproduktionen und Erzählungen. Wenn es uns gelingt, dem Besucher klarzumachen, mit *welchen* Mitteln die Station arbeitet, an der er sich gerade aufhält, dann wäre man dem Ideal ziemlich nahe.

Denn die »Aufklärung und Verständigung« über die gemeinsame Vergangenheit kann nur gelingen, wenn wir unsere Besucher nicht *überreden*, sondern sie als souveräne Mitbesitzer unsererer Museumstechniken akzeptieren.