

Das historische Museum

Über die Kunst, die Unausstellbarkeit der Vergangenheit dennoch zu zeigen

Das Medium ‚Geschichtsmuseum‘, seine Ausstellung, ist Gegenstand dieser Zeilen. Sie kreisen um die Frage, ob Geschichtsdarstellung im Museum überhaupt möglich ist, insofern (und das gilt seit Hegel explizit) unter Geschichte nicht allein der Akt der Darstellung, sondern auch ihr Objekt verstanden wird. Doppelte Referenzproblematik: Zwischen einer Rhetorik des Vergessens und der Mnemotechnik geht es im historischen Museum nicht nur – wie in jedem semiotischen System – um die Vergegenwärtigung einer Abwesenheit, sondern – zeitlich exponiert – um die Re/Präsentation einer per definitionem abwesenden, nicht (mehr) existenten Vergangenheit, um die Erinnerung vergessenen, ja selbstvergessenen Daseins.

„Es sei denn, man wäre bereit, die Geschichte selbst als beendet zu erklären und ins Museum zu stellen“, heißt es in einer Diskussion um das *Deutsche Historische Museum* in Berlin.¹ Verkommt das Museum als kompaktes, die Historie einfrierendes Medium selbst zur posthistorischen Instanz?² Klios Klei-

1 Zitat-Fund in: Das Parlament 20/21 (Mai 1986).

2 „Das Museum ist kein Medium, sondern eine Sammlung, ein Bestand“, verkündete Heinz Ladendorf, Das Museum. Geschichte, Aufgaben, Probleme, in: Museologie, Pullach 1973, 23; Marshall McLuhan hat – je nach dem Unterscheidungsgrad der Beteiligung auf seiten des Decoders – metaphorisch zwischen „kalten“ und „heißen“ Medien unterschieden (Understanding Media: The Extension of Man, New York 1964). Das klassische Museum wäre demnach ein „kaltes“ Medium, insofern es in sich diffus, wenig gesättigt mit Information und vor allem wenig trennscharf ist – es erfordert vom Empfänger eine vielseitige Beteiligung. Vgl. Severin Heinisch, Ausstellungen als Institutionen (post-)historischer Erfahrung, in: Zeitgeschichte 15 (1988), 339. Demgegenüber steht das elektronische Bildgedächtnis digitaler *picture discs*.

der: Christos Berliner Reichstagsverpackungsprojekt hätte diesen Ort nicht nur deutscher Geschichte, sondern auch ihrer Darstellung als Infragestellung (Dauerausstellung *Fragen an die deutsche Geschichte*) selbst zum denkbar größten Objekt und gleichzeitig Subjekt eines Nationalmuseums gemacht, zum Museum seiner selbst. Mit etwas Abstand zur Moderne liest sich der Begriff des ‚Historischen Museums‘ nicht mehr so selbstverständlich wie mit den Augen jener Epoche, die das Museum als öffentliche Institution gleichzeitig mit dem „Kollektivsingular“ Geschichte (Koselleck) erfand. Dieser Totalitätshorizont droht selbst der philosophischen Verabschiedung anheimzufallen; ‚Geschichte‘ wird im Zeitalter des *posthistoire* ihrerseits museumsreif. Darin liegt die Ambivalenz eines Titels wie *Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, das gegenwärtig in Bonn in Angriff genommen wird. Die uralte Architekturmetapher für das Textmedium Geschichte wird hier museal beim Wort genommen. Sie gerät damit außer sich: „Irgendwann wird die ‚Geschichte‘ wie ein Haus sein, worin du herumlaufen kannst, wie du willst. Der oberflächliche Streit zwischen verschiedenen Stilen wird dann völlig sinnlos.“³ Gleichzeitig rückt das Museum angesichts konkurrierender Medien in ein Licht, das es zunehmend als Findling der Aufklärung, als Entsorgungsanstalt in einer nachindustriellen Landschaft erscheinen läßt. Unter diesen sich gegenseitig über- und auskreuzenden Bewegungen ist das Bestehen des Geschichtsmuseums fortan mehrfach kodiert.

I. Es geht diesem Museumstyp um die Kunst, die Unausstellbarkeit der Vergangenheit dennoch zu zeigen. Die Ermöglichung von ‚Geschichte‘ als auf den Begriff gebrachte Vergangenheit aber verdankt sich narrativen Textoperationen, treten sie nun im- oder explizit auf.⁴ Die Konstruktion ‚Geschichte‘ ist genuin literarisch und läßt sich als solche nicht abbilden; die Dimension des ‚Historischen‘ wird den disparaten Objekten im Museum erst durch Zuhilfenahme narrativer Textbeigaben (oder durch die Unterstellung solcher Texte im Gedächtnis des Betrachters) verliehen. So laufen die Bilder dem Text nur hinterher, der sie seinerseits verfehlt. Das Museum, insofern es seinen Gegenstand als ‚historisch‘ behauptet, unterwirft sich dieser Vorgabe immer schon, oder aber es erkennt an, daß Historie im Medium der Bilder nicht mehr dieselbe Geschichte ist. Bleibt eine ihm eigentümliche Alternative: Historie zu allegorisieren und damit ihre Unausstellbarkeit selbst zum Thema zu machen. Diese

3 Ritzel, Musik für ein Haus, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Mainz 1970, 38.

4 Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore u. London 1974.

Kunst balanciert am Rande einer Geschichtswissenschaft, die in der Tradition der bildfeindlichen Philologie des 19. Jahrhunderts immer noch die der Texte ist. Hier kommen die Möglichkeiten der Kunst im Verhältnis zum Museum ins Spiel. Vergangenheit im Museum ist unausstellbar, es sei denn: künstlich oder künstlerisch.

Vergangenheit an und für sich ist im Museum nicht darstellbar. Erst auf der literarischen Ebene findet sie zu einem Zusammenhang namens Geschichte. Daher ist dem Museum ein buchstäblich monströser Zug eingeschrieben; es kann erst im Rückgriff auf Sprachmetaphern, die sich visualisieren lassen, das beim Wort nehmen, was ansonsten der narrativen ABCtraktion vorbehalten ist. Metaphern als Übertragung samt Übertragungsverlusten. Über-Setzung: Wie sonst gelangen Objekte ins Museum. „Metaphors speak of what remains absent“⁵; die paradoxe Verstrickung von *absence* und *remains* charakterisiert gerade die museale Darstellung von Vergangenheit. Indem sie einen Mangel an Präsenz dokumentieren, sind Metaphern ihre Ermöglichung. Der Traum einer unmediatisierten Historio-Vision zerrinnt angesichts der Einsicht in die metaphorische Brechung des Blicks. Geschichtsmuseen erliegen immer wieder der Versuchung, Geschichte abzubilden, Geschichtsbilder auszustellen. Demgegenüber nähert sich die Kunst der Undarstellbarkeit der Vergangenheit auf anderen Wegen, indem sie sich nicht auf Abbildung, sondern auf Evokation, auf das Spiel von An- und Abwesenheit als dem eigentlichen Geheimnis von Geschichtlichkeit als Unverborgenheit einläßt.

Auf Vergangenheit kann nicht abbildend hingewiesen werden, weil das Vorbild, der Referent, der Gegenwart entzogen ist. Es können vielmehr ihrerseits nur Abbilder, durch Texte als ‚historisch‘ implementierte Bildzeugnisse als Vorbilder angeführt werden; Zeugnisse aber sind im Museum pures Zeigen. Das museale Exponat im Geschichtsmuseum stellt also vorgeblich Zeichen von etwas Vergangenen aus, tatsächlich aber setzt es sie aufzeigend selbst erst in diesen Status. Leopold von Ranke hat im 19. Jahrhundert Klartext gesprochen, als er im Namen der Historischen Wissenschaft bloß „zeigen“ wollte, „wie es eigentlich gewesen“.⁶ Es ist der Akt des Zeigens, des Präsentierens, nicht das Gezeigte, der die Bewegung des Musealen ausmacht; nicht Spuren von et-

5 Karsten Harries, „Metaphor and Transcendence“, in: Sheldon Sacks, Hg., *On Metaphor*, Chicago u. London 1978, 82.

6 Leopold von Ranke, *Geschichten der Romanischen und Germanischen Völker von 1494 bis 1514*, Einleitung zur 1. Ausgabe 1824.

was Abwesendem, sondern ein Spurenlegen, ein Gespür, eine Spurung wird hier gewiesen. Denn für das Museum waren die Objekte nie bestimmt, die nichtsdestoweniger museal temporalisiert, d. h. historisch dimensioniert präsentiert werden. Was es bewahrt, ist so immer schon gebrochen, und sagt genau das nicht, was es behauptet. So kommt es im historischen Museum im fiktiven Raum der Imagination des Realen zur Er/findung von „Spuren einer Vergangenheit, die niemals gegenwärtig gewesen ist, von Spuren, die sich selbst niemals in der Form der Gegenwärtigkeit aufhalten und immer gewissermaßen im Kommen, aus dem Kommenden gekommen, aus der Zukunft gekommen sein werden“. So jedenfalls memoriert (es) Jacques Derrida.⁷

Roland Daube-Schackat vom *Goethe-Museum Düsseldorf* hat seine Exponate als „museale Zeichen“ definiert.⁸ Schon zu Lebzeiten waren die Topoi von Goethes Leben klassisch, also museal fest-stellbar geworden. „Das Blatt wo seine Hand geruht ...“: Der Schriftzug, mit dem der Geheimrat einen Autographen Friedrichs des Großen rückseitig kommentierte, wird im Akt der geschichtsmusealen Verzeichnung selbst zur auto(r)reflexiven Graphie; dieser doppelten Kodierung des Objekts kommt das Museum durch Bespiegelung bei. Eine *mise-en-abîme* der Referenz. Goethes Symbolbegriff implementierte die Theorie seiner eigenen Musealisierung, demzufolge ein Gegenstand nicht nur sich selbst, sondern auch ein – im Unterschied zum Abschluß der Allegorie – unerforschliches Allgemeines repräsentiere. In der unendlichen Interpretierbarkeit der Dinge liegt die Provokation einer symbolischen Museologie, die allein durch die Präsentation von Kontexten historisiert, d. h. domestiziert und ihrer Arbitrarität entrissen werden kann. In einer Zeit allumfassender Dekontextualisierung – Effekt nicht zuletzt der ‚neuen‘ Medien – bleibt das klassische Museum ein H/Ort der Konzentration, dem sich jene Flüchtigkeit, die Vergangenheit erst ausmacht, entzieht. Wer sich zuviel bewegt, kommt nicht auf’s Foto; das Museum ist kein Medium der Aufzeichnung in *Echtzeit*, sondern des Verzugs. Goethe hat sich in Charlotte von Stein anhand ihrer Silhouette verliebt (und vice versa). Es ist jener Schattenriß der wesentliche Zug aller Historio/graphie.

7 Mémoires. Für Paul de Man, Wien 1988, 82; Wolfgang Pircher, Eine Ausstellung des Abwesenden, in: Wolfgang Zacharias, Hg., *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*, Essen 1990, 75, museologisiert dieses Diktum.

8 Auf dem internationalen Kongreß „Zeichen(theorie) in der Praxis“ der Deutschen Gesellschaft für Semiotik, Oktober 1990 in Passau.

Geschichtsmuseen behandeln ihre Exponate als Dokumente für etwas Anderes, das Historie heißt. Insofern verhält sich das museale Exponat immer schon allegorisch zur kognitiven Dimensionierung von Zeit im Namen von Geschichte. Der *Entwurf für ein Deutsches Historisches Museum in Berlin* etwa möchte den deutschen Reichstag um 1500 bis 1525 ebenso „idealtypisch“ dargestellt sehen wie einen Fürstenhof des 18. Jahrhunderts: „Die Ensemblebildung nimmt Idealvorstellungen der Epoche (z. B. Symmetrie) in die Raumkonstruktion auf (...)“⁹ Es sollen nicht nur auf Objektebene ausdrückliche „Allegorien auf die Überwindung des Sozialistengesetzes“, etwa „Taschenuhren mit Allegorien des Achtstundentags“ ausgestellt werden, sondern die Allegorie wird zum Agenten der Ausstellung selbst. Dem Dilemma, Betrachtern einerseits vergangene Wirklichkeit als „Rekonstruktion einer topographisch gesicherten räumlichen Situation“ (gemeint ist z. B. ein Straßenkampf) darbieten zu wollen, dies jedoch gleichzeitig „klar als Hilfskonstruktion“ kennzeichnen zu müssen, womit das historische Produkt die Markierung seiner museographischen Produktion an sich trägt, kann allein der Mut zur Allegorie begegnen, der diesen phänomenologischen Bruch nicht aufzuheben vorgibt, sondern ausstellt und zur eigentlichen Fundstelle erklärt. Die Allegorien des narrativen Willens sind ungebrochen wirksam (Hans Kellner): Die Rückkehr des Historienbilds in der Postmoderne erinnert daran, daß Geschichte vor ihrer semantischen Verdichtung und vor Hegels philosophischer Sublimation durchaus einmal visualisierbar gedacht war, als Vor- und Verführung im Anderen des Mediums Bild. In der Melancholie der barock verschlüsselten *historia* liegt die Chance zu musealen Ensemblebildungen derart, daß sie als kollektive Ver-Sammlung von Objekten auf die originäre Nicht-Einheit des Überkommenen hinweisen, also keiner quasi-photographischen Dagewesenheitsvorstellung Vorschub leisten, wie es den theatralischen Ensembles kulturgeschichtlicher Ausstellungen immer wieder figurativ unterläuft. Genau hierin arbeitet die Differenz zum historistischen Symbol¹⁰: Die Allegorie bringt die Distanz zwischen Darstellung und Bedeutung, zwischen Objekt und Betrachter produktiv ein. Für das Bonner *Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland* sollen Objekte herausgefiltert werden, deren ‚Symbolwert‘ über sie selbst hinausreicht. Dieser ‚Mehrwert‘ an Be-

9 Bundesminister für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau, Hg., Konzeption für ein „Deutsches Historisches Museum“, Bonn 1986, A 14 und A 37.

10 Siehe Paul de Man, *The Rhetoric of Temporality*, in: Ch. S. Singleton, Hg., *Interpretation*, Baltimore 1969.

deutung aber wird in der symbolischen Präsentation noch einmal metonymisch oder synekdochisch auf einen transzendenten Referenten namens Geschichte bezogen, organozistisch. Demgegenüber setzt die Allegorie in der „Poetik des Museums“¹¹ auf Ironie und Katachrese, (z)ersetzt das epische Moment durch das dekonstruktive, läßt die Suprematie der Signifikanten im Fragment aufscheinen. Archäologie versus Historie, noch einmal.

Vergangenheit im Bild folgt einer anderen Verkettung als die Logik narrativer Texte. Das Medium Museum kann demnach nur geschichtsallegorisch sein. Die neoklassizistische Ästhetik verkannte dies unter dem Namen des Pittoresken, des Malerischen nicht nur nicht, sondern setzte sich als originäre Alternative zur Photographie auch vom „Effekt des Realen“ (Roland Barthes) ab, um anderen Realitäten, etwa der Einbildungskraft, Raum zu geben.

Zeichen stehen stellvertretend und zugleich bedeutungsverschiebend für das, was sie vorgeblich repräsentieren. Insofern macht es tatsächlich Sinn, von musealen „Zeichen“ zu sprechen, die nicht nur für etwas Anderes stehen, sondern auch anders dafür stehen, Bilder für Texte, die ihre Vorlage vera(e)ndern (*différance*). Museale Geschichtszeichen sind also Abbilder von Originalen, die so (oder überhaupt) nicht existierten. Der puren Konstruktion steht die museale Geschichtsdarbietung daher nahe, unterscheidet sich von der Fiktion aber dadurch, daß sie einen Realitätsbezug als Alteritätsverhältnis behauptet. Diese Alterität etabliert und verschiebt in einem Zug den Bezug zu einer vergangenen Realität; diese Bewegung, die sich im Präfix der „Re“konstruktion zu erkennen gibt, vollzieht sich als Historio-Graphie. Denn auch das Geschichtsmuseum ist Schrift, Schrift und INSCHRIFT zugleich, insofern die Inschrift die Bewegung der Schrift gerade arretiert. Genau das tut die historische Ausstellung. Sie stellt ihre Objekte nicht nur dar, sondern auch aus, still („there is still life / still-life“). Die Schrift des Museums – auch das heißt Museographie – zeigt, daß der Tod die Voraussetzung des Überdauerns ist; Schrift hat es mit dem Tod zu tun, „weil sie genau von dem nicht reden kann, was Leben ausmacht (...) Aber sie ist Gedächtnis in dem technischen Sinne, daß [sic] lebendiges, denkendes Gedächtnis anlocken kann, verführen kann, etwa im Raum des Museums“.¹²

11 Dazu Stephen Bann, *Historical text and historical object: The poetics of the Musée de Cluny*, in: *History and Theory* 17 (1978), 251–265.

12 Pircher, *Ausstellung*, wie Anm. 7, 74.

Doch nein, kein Museum mehr. Übergänge: „Die Bilder verschwinden in den Wänden: aber sie werden wunderbare Wände werden. Dann werden sich Wände in der Landschaft auflösen: doch die Aussicht wird ekstatisch sein. Und danach wird der Betrachter im Blick aufgehen“.¹³ „Niemand dringt hier durch und gar mit der Botschaft eines Toten. – Du aber sitzt am Fenster und erträumst sie dir, wenn der Abend kommt“ (Franz Kafka).¹⁴

Does it matter (Alan Watts)? An die Stelle des zentralen Memorials tritt im Zeitalter der elektronischen Medien die immateriale Sensibilität für die topographische Vernetzung der Gedächtnisorte. Von einer *Topographie des Terrors* spricht man aus Anlaß der Ausgrabung der ehemaligen Gestapokeller des Albrechtpalais; unter dem Titel *Landschaft, Struktur und Geschichte* stellten Laura Castagno und Leonardo Mosso eine ganze Kulturregion, Geographie und Historie verschränkend, in den musealen Blickwinkel.¹⁵ Die Unsinnlichkeit jener Langzeitstrukturen, also das, was der französischen Historikerschule der *Annales* gemäß den Stoff der Geschichte erst ausmacht, ist dem klassischen Museum unzugänglich. Die Entgrenzung hin zur Registrierung eines *Environments* definiert seine Textur von Grund auf neu.

Der *Entwurf für das Deutsche Historische Museum in Berlin* schickte sich an, das Problem metaphorisch zu lösen: Durch Projektion auf eine Reliefkarte sollte im einführenden Orientierungsraum die jeweilige räumliche Ausdehnung „der Deutschen in den einzelnen Epochen“ veranschaulicht werden. Als „begehbare Karte“ gedacht, wird der Gang der Geschichte hier vom Besucher selbst nachvollzogen. Der historische Dis/kurs, hier ganz buchstäblich zu lesen, verdankt sich dem Willen zur Ordnung der Vergangenheit: „Rasche Orientierung“ durch „klare architektonische Signale“ verhindert schon im Foyer jegliches Vergehen, ganz im Gegensatz etwa zur Couragierung des Besuchers im Eingangsszenario von Hans Holleins postmodernem *Museum Abteiberg* in Mönchengladbach, das ihn zunächst einer labyrinthischen Suche nach dem Zu-

13 Alan Watts (1968), zit. n. Michael Fehr, Stefan Grohe, Hg., *Geschichte, Bild, Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum*, Köln 1989, 223.

14 Zitiert im Vorwort zu Hubertus von Amelunxen u. Andrei Ujica, Hg., *Television / Revolution. Das Ultimatum des Bildes. Rumänien im Dezember 1989*, Marburg 1990.

15 *Wege durch Architektur und Landschaft in den historischen Zentren der Provinz Turin, im Canavese und im Gebiet von Carignano. Eine Ausstellung des Architekturmuseums am Alvar-Aalto-Institut Turin, Karl Ernst Osthaus-Museum Hagen, September/Oktober 1990.*

tritt und dann dem Augenflunkern des bildhaften Zitats aussetzt.¹⁶ „Lernen, sich im Labyrinth zu verirren“, lautete Walter Benjamins aus der metropolita- nen Erfahrung seiner *Berliner Kindheit* gewonnene Alternative zum Ariadne- Faden der historischen *Entwick(e)lung* der Dinge im Museum; „aus der so si- mulierten Geschichte sollte der Zuschauer wie aus einem Traum aufwachen“, kommentierte Rüdiger Schöttle seine deliröse Installation *Ludwig XIV. tanzt*.¹⁷



Traumatisch erlebte sich der Gang des Besuchers durch die von Michael Hoffer gestaltete Ausstellung *Leibesvisita- tion* in Dresden¹⁸, insofern hier selbst ein Körper durch- schritten wurde – eine Metapher des eigenen Themas. Der Ort, das *Deutsche Hygiene-Museum*, verwies selbst schon auf das Museum als geschichtsklinische Anstalt. Im Vor- dergrund stand die Re-Präsentation des didaktisch-techni- schen Wunderwerks des *Gläsernen Menschen*, der in die- sem Haus zur Zeit der Weimarer Republik als „einsichti- ge Wiedergabe“ des menschlichen Körpers (die Ameri- kaner sprachen unumwunden vom Röntgenblick) gefeiert wurde. Der Besucher wurde damals durch eine Art Licht- schleuse in einen halbdunklen Raum verbracht, der das Ob- jekt zum Klang einer melodisch erklärenden Stimme von der unsichtbaren Grammophonplatte exponierte, während Scheinwerfer ein Schriftband erleuchteten. Die Transparenz

wurde hier auch museologisch thematisch. Die Lichtarchitektur der Bauhaus- Avantgarde, die 1944 im Münchner *Haus der Kunst* und nun im *Hygiene- Museum* ungereinigt ausgestellte *Lichtträgerin*, der „gläserne Volkskörper“ im Dritten Reich, eine vom Besucher zu passierende Wand mit Akten der DDR- Staatssicherheit, welche die unmittelbare Vorgeschichte der Ausstellung selbst zur Antike machte – ein Projekt, das seine eigene Verstricktheit in das Thema nicht ausblendete. Das Museum ist immer schon Hygiene-Anstalt, und die hier thematische Immaterialisierung des menschlichen Körpers im 20. Jahrhundert

16 Eckehard Mai, Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach. Vom Luxus der Avant- garde: Architektur als Muse des Museums, in: *Museumskunde* 47 (1982), H. 3.

17 Dazu Schöttle, in: Jörn Rüsen, Wolfgang Ernst u. Heinrich Th. Grütter, Hg., *Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik des historischen Museums*, Pfaffenweiler 1988.

18 „*Leibesvisitation*. Blicke auf den Körper in fünf Jahrhunderten. Deutsches Hygiene-Mu- seum, Oktober 1990 bis Februar 1991.

liefert zugleich ein Stichwort musealer Techniken. Objektschutz und Glasvitrine täuschen dort Durchsichtigkeit vor, wo sie real verbaut ist. Dieser *dissimulatio artis*, dieser Transparenz, die eben nur scheinbar ist, entspricht die perfide Rhetorik aller (musealer) Macht – ein Aspekt, zu dem Michel Foucault die Studien lieferte, nachdem der Autor Leopold von Ranke für die Geschichtsschreibung bereits bekannt hatte, sein Selbst „gleichsam auslöschen“ zu wollen.¹⁹ Das *musée imaginaire* moderner Reproduktionstechniken bis hin zur akademischen Praxis der Diaprojektion akzelerieren jene Immaterialisierung des Objekts, die in Dresden zum Gegenstand der Ausstellung wurde.

Unser Leben ist Arbeit hieß kürzlich eine aus Wien übernommene Ausstellung des *Jüdischen Museums Frankfurt* über das NS-Arbeitslager in Lodz. Das eigentliche Museum, das Museum im Museum, war der wiedergefundene Dia-Koffer des damaligen Lagerphotographen. Das *musée imaginaire* wurde so selbst zum Ausstellungsgegenstand. Jedes Medium neigt – bewußt oder unbewußt – zur Vergegenständlichung seiner Selbstreferenz, zum – grammatologisch gesprochen – ‚inneren Objekt‘. In dieser Form vollzog die Ausstellung ihre eigene Metareflexion.²⁰ Grundsätzlicher kann die Disposition des Begriffs der musealen Exposition nicht mehr sein.

Im kürzlich *abgewickelten* Leipziger *Georgi-Dimitroff-Museum*, dem ehemaligen Reichsgericht, widerspiegelte der historische Plenarsaal originalgetreu die Szenerie zur Zeit des Reichstagsbrandprozesses von 1933. Eigens installierte Mikrophone dienten der Rundfunkübertragung des NS-Schauprozesses gegen den bulgarischen Kommunisten Dimitroff. Die Grammophondokumentation von der Empore aus, *hinter* den Richtern – immer schon mehr als eine reine Archivierungstechnik²¹ – nahm die Historisierung des Ereignisses gleichsam in *Echtzeit* vorweg; seine Musealität schrieb sich als Vorschleifspur. Das Museum als Selbstspeicherung künftiger Vergangenheiten (noch während der Ost-Berliner Massenkundgebung gegen das Ancien régime der DDR am 4. November 1989 beschloß die Initiativgruppe, Transparente, Plakate und Texte

19 Leopold von Ranke, *Englische Geschichte*, Bd. 2, Berlin 1860, 3.

20 Dazu Hayden White, *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen*. Studien zur Topologie des historischen Diskurses, Stuttgart 1986, 11 f.

21 Zur Funktion und Loge der „Logographen“ in der Nationalversammlung der Französischen Revolution, die am Ende den Zufluchtsort des Königs selbst darstellte, vgl. Linda Orr, *The Blind Spot of History: Writing or Logography*, in: *Headless History. Nineteenth-Century French Historiography of the Revolution*, Ithaca u. London 1990.

der Demonstration aufzuheben und öffentlich auszustellen) aber ist höchst widerständig; die Dokumente – auch die gegenwärtige Wiederausstellung der NS-Präsentation *Entartete Kunst* zeigt es – haben ihre Bedeutung glattweg verkehrt, als wollten sie Karl Marxens Schrift vom 18. Brumaire erhärten, daß alle Historie sich nur als Farce wiederhole. Nun dienen sie der antifaschistischen Präsentation und bewiesen damit doch nichts anderes, als daß museale Zeichen pure Signifikanten sind, denen kein festgefügtter Sinn zugeschrieben werden kann. Selbst die museale Authentizität ist eine „sekundäre“ (Jörn Rüsen), wenn die notorische Auseinandersetzung vom 4. November 1933 zwischen Dimitroff und Göring, dem damaligen Ministerpräsidenten und Innenminister von Preußen, zwar im O-Ton geisterhaft aus den Lautsprechern des historischen Plenarsaals des Leipziger Prozesses tönt, doch ausgerechnet dieser Prozeßteil im Berliner Reichstagsgebäude stattfand. Der Vergangenheit und den Toten, per definitionem stumm, verleiht die Schallplatte wieder Stimmen. Die Schrift ihrer Rillen – die Platten sind Teil der Ausstellung – erinnern an jene Worte aus Schillers *Spaziergängen*, deren Lettern die Front der Leipziger *Deutschen Bücherei* zieren: „Körper und Stimme leiht die Schrift dem stummen Gedanken / Durch der Jahrhunderte Strom trägt ihn das redende Blatt“. Und so hat das Medium der Grammo/phonie nicht nur das phonographische Phantasma der Historiker seit Jules Michelet erlöst, der die Toten der Französischen Revolution zum Sprechen bringen wollte und im Archiv die Stimmen von Geistern zu vernehmen glaubte (die Rückkehr der Geister findet in der Tat durch die ‚neuen Medien‘ statt). Vielmehr hat es dem musealen Ausstellungswesen auch eine weitere Dimension hinzugefügt: die Exposition des Nicht-Objekts, der Immaterialie. Musealität ist nicht raum-, sondern trägergebunden (Spynek Z. Stransky); in diesem Fall handelt es sich buchstäblich um Tonträger. Detlef Hoffmann hat die museologische Forderung „Laßt Objekte sprechen!“ als einen „verhängnisvollen Irrtum“ bezeichnet und dabei die Schallplatte vergessen. Doch was sich hier spricht, ist pures Sprechen, das erst durch Text-Beigaben, also durch Kontextualisierung, *historisch* wird. Ein solcher Befund wurde immer als Dokument, als die Sprache einer jetzt zum Schweigen gebrachten Stimme behandelt, als entzifferbare Spur, als untätige Materie, durch die hindurch das rekonstruiert wird, was nur als Spur verbleibt. Dem setzt Michel Foucault bekanntlich jene *Archäologie des Wissens* entgegen, die nach den Beziehungen im dokumentarischen Gewebe selbst sucht, eine Art Remonumentalisierung und Moratorium

der Historie, die den Objekten nicht als narrativer Text, sondern selbst deren differenter Textur unterstellt wird.²²

II. Seitdem die Wirklichkeit sich den Medien technischer Repräsentation verschrieben hat, stellt die museale Darstellbarkeit des Krieges – von jeher eine Herausforderung aller Kunst/*ars/techné* – ihren blinden Fleck dar: Sind doch dieselben Speichertechniken, welche in Nachkriegszeiten das Gedächtnis eines Krieges verhandeln und in den Kampf um das Gedächtnismonopol und die Lizenz der Erinnerung gestellt sind, selbst jeweils schon Agenten des Referenten „Krieg“ gewesen, wenn sie sich ihm nicht gar verdanken. Die militärische Rolle der Aufzeichnungsmedien in Kriegszeiten ist besonders für die Weltkriege dieses Jahrhunderts hinreichend beleuchtet; zu untersuchen bleibt, wie diese Speicher sich verhalten, wenn sie in Nachkriegszeiten unter dem Stichwort „Erinnerung“ zu sich selbst in ein supplementäres Verhältnis gebracht werden. Aus dieser Selbstaffektion resultiert die thematische Abweisung der eigenen Implikation. Kann eine Photographie Krieg beschreiben, ohne nicht immer schon eine Kriegstechnik fortzuschreiben? Dies gilt gleichermaßen für das Archiv: Im selben Zug, wo es „über“ den Krieg spricht, entspricht es diesem vielmehr; mit dem Ersten Weltkrieg sind auch seine Registraturen quasi-militärisch organisiert worden, und das in *Echtzeit*. Das Nachkriegsgedächtnis wurde der Kriegsdokumentation selbst schon implementiert: Unter „Varia“ verzeichnen die Bibliotheken von 1914 bereits „Der Krieg in der Erinnerung (...) Kriegsmuseen und Kriegssammlungen“.²³ Kriegsmemoiren sind immer schon dessen Archi(v)textur. Seitdem ist der polemische Diskurs des Gedächtnisses evident. Dafür stehen analog auch die Kriegsmuseen: Das Londoner *Imperial War Museum* wurde explizit als Denkmal des Ersten Weltkriegs gegründet (spiegelverkehrt zum *Musée de la Bataille de Normandie* in Caen).

Es herrscht ein Latenzzustand der Erinnerung zwischen Gedächtnis und Geschichte. Zwischen diesen beiden Formationen der Vergegenwärtigung von Vergangenheit verläuft eine Ruptur, ein Ringen um die Kodifizierung der unkontrollierten *mémoires* zur festgeschriebenen *histoire*. In diversen Formen (Soldatenfriedhof, Denkmal, Literatur, Feiern) reterritorialisierten die monumentalen Nachkriegsgedächtnisse als „Gedächtnisorte“ (Pierre Nora) das Koordina-

22 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1973, 14.

23 Peter Berz, in: *Information Standard Text*, Bulletin Nr. 3 (Juli 1990) des DFG-Forschungsprojekts *Metadisziplinäre Literaturanalysen* an der Universität/GHS Kassel, 22.

tennetz des Nationalen; im *Denkmal des unbekanntten Soldaten* konzentrierte sich die paradoxe Verschränkung von Erinnern und Vergessen.²⁴

Manfred Moser hat das italienische Kriegerdenkmal *Redipuglia* begangen.²⁵ NO SMOKING in jener Original-Zone von Schall und Rauch, wo sich das Monument treppenförmig in die felsige Landschaft eingießt und sie versiegelt. Das Mausoleum entgrenzt sich zum Environment: Die Signatur des Musealen liegt ursprünglich nicht im Gebäude, sondern im *templum*, dem heiligen Bezirk. Geschichte und Geo-Graphie schmelzen ineins, indem das Gedächtnis des Bodens selbst scheinbar zu Wort kommt. Anstelle der Toten: die Buchstaben ihrer Namen, Bataillone oder das, was an Information blieb. Buchstäbliche Knochen, denen allein die Rede Leben einhaucht: eine phonozentristische Konversation. Leerstellen bezeichnen selbst noch das Nichts als Etwas. Was sonst tut der Prozessor, der dies schreibt: Die digitalen Optionen von Abwesenheit und Präsenz lautet O/1. Wie läßt sich die Abwesenheit der Soldaten, ihre Vergangenheit dennoch vergegenwärtigen? Durch das museale Begängnis der Repräsentation. Denn auch Abwesenheit hinterläßt eine Spur, ihre Markierung heißt Schrift. Über die Gesimse der Stufenlandschaft schreibt sich in steter Folge das Wort PRESENTE, jener logozentristische Imperativ, für den das Judentum ZACHOR (ERINNERE DICH) ruft. Der Betrachter halluziniert den Schrei der Toten in der Repetition; die Wiederholung des PRESENTE appelliert an den Wunsch, mit dem alles beginnt: mit den Toten zu reden bzw. sie zum Sprechen zu bringen²⁶, und erinnert ebenso im Klartext daran, wie sehr sich jenes Phantasma dem militärischen Diskurs, dem Appell über den Tod hinaus, verschreibt. Doch was diese Toten uns sagen wollen, ist unsere Unterstellung. „Die Toten sind tot – und sie sind es nicht“ (Moser), also untot. Die Signifikanz der Vergangenheit ist ganz und gar den Signifikanten, den Gedächtnisträgern preis- und anheimgegeben. Die Gegenwart dieser Signifikanten, die sich selbst zu sagen scheinen (PRESENTE), lebt von der phono-graphischen Transformation.

24 Dazu die Tagung der Pariser *Maison des Sciences de l'Homme* und des Göttinger *Max-Planck-Instituts für Geschichte*: La production de l'histoire: silences et commémorations, Bellagio, August/September 1989.

25 Manfred Moser, *Redipuglia*: das Monument der 100.000 Toten. Ein Begängnis, in: *Zeitschrift für Semiotik* 11 (1989), H. 2/3, 217–222.

26 „Es begann mit dem Wunsch, mit den Toten zu sprechen“: Stephen Greenblatt, *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, Berlin 1991, 7.

Die Zeit nach 1949 erlebte im geteilten Deutschland ein schizophreses Nachkriegsgedächtnis, das zu einem kalten Gedächtniskrieg auswuchs. Das Gedächtnis dieser Dekaden war zudem mit dem einen neuen Phänomen ungeheurer Qualität konfrontiert, dem „Immemorialen“ (Jean-François Lyotard) von Auschwitz. Solche Orte stellten je nach Perspektive das schwarze Loch der Erinnerung dar, oder es lagerten sich dort positiv besetzte („antifaschistische“) Identifikationen an. Im Begriff des „Lagers“ aber gerät die museale Aufspeicherung des Krieges außer sich.

Eine Geschichte und ihre Verkehrung: Als ich auf der Bundesstraße 7 in die Stadt Weimar einfuhr, geschah dies auf der Suche nach Goethe und Schiller. Das erste Hinweisschild aber, auf das ich stieß, lenkte mich um: Die Benennung der *Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald* rief ins Bewußtsein, daß der Name Weimar auch für die Kehrseite der deutschen Kultur steht. Der Stumpf der sogenannten Goethe-Eiche mitten im Gelände des Konzentrationslagers bringt dieses Verfahren, dem meine Autospur selbst unterlag, zynisch auf den Punkt: „Die Legende will wissen, daß Goethe selbst öfter dort gewilt und mehrere seiner Briefe und Gedichte an Charlotte von Stein geschriebe habe“. Die SS-Führung fügte hier der Geschichte Weimars „ein neues Blatt hinzu, das unauslöschlich den Tiefstand und die Barbarei Deutschlands (...) festhalten wird“.²⁷ Palimpsest Buch(en)wald, und sein Name sei Allegorie: Museographie heißt hier, ein Löschblatt zu beschreiben.

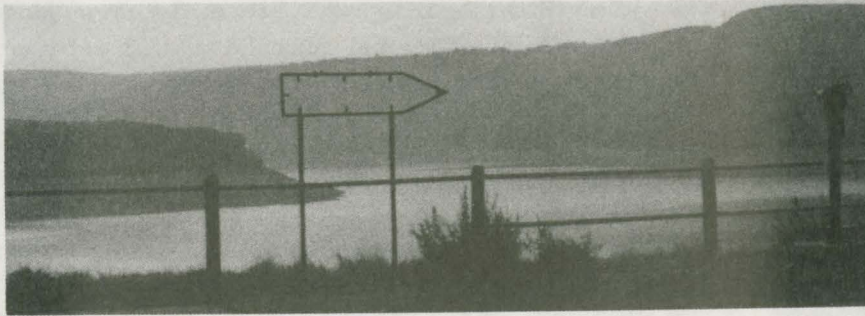
Nun präsentiert diese Gedenkstätte Buchenwald beide Varianten der musealen Auseinandersetzung (mit) der Vergangenheit: Eines der Lagergebäude ist in ein Museum transformiert und stellt Szenarien der Lagerrealität nach. Die Lagerstätte selbst aber wurde nicht in ein hyperreales Museum transformiert. Kriegsrüinen: Berlin kann es kaum ertragen, sein lange abgetragenes Stadtschloß nicht anstelle des *Palasts der Republik* zu rekonstruieren; Leipzig überlegt, den Ersatz seiner von Walter Ulbricht in Versatzstücke gesprengten Universitätskirche durch den mit dem Namen Marx gezeichneten Neubau rückgängig zu machen; Dresden baut die in 45 Jahren zur Allegorie auf den Zweiten Weltkrieg geronnene *Frauenkirche* wieder auf. Doch in Buchenwald insistiert die Abwesenheit dieser Vergangenheit. Abwesenheit ist in der Tat das eigentliche Thema dieses Gegenstandes, der Verschwinden heißt. Wir sehen das Nichts fast, und die Tatsache dessen, was wir nicht sehen, weist darauf, daß es

27 Rudi Jahn, *Das war Buchenwald. Ein Tatsachenbericht*, Leipzig [o. J.], 7 f.

hier um Auslöschung ging. Die Vergangenheit wird hier nicht durch historische Zeichen (re)präsentiert, denn gerade die ultimative Bedeutung des hiesigen Verbrechens würde durch Zeichen nur wieder banalisiert, würde faßbar und begrifflich machen, was als unfäßbar gilt. Der Nullpunkt der Darstellbarkeit selbst ist das durchgestrichene Zeichen. Der Besucher sieht das Lager als archäologisches Ödland. Nein, keine Didaktik, kein Lehrstück: Die ehemaligen Baracken sind Leerflächen, die nur noch an ihren Rändern ablesbar sind. Zeichen-We(i)sen: Ein numerierter Block allein verweist auf die ehemaligen Häftlingsblöcke, auf deren Absenz, auf eine verwaiste Historie. Das Museum als Medium von Exponaten ist hier am Ende. Das einzig Ausgestellte ist ein Photo im Gestell, das den ehemaligen Blick auf das Lager wi(e)dergibt: Das war Buchenwald („Roma fuit“). Es steht dort, wo nun nichts mehr steht, und ist das Supplement dieser Nichtigkeit. Offenbar muß der abendländische Geist selbst Abwesenheit noch supplementär denken. Das Photo verdoppelt diese Abwesenheit. Das Negativ der Vergangenheit wird hier zum inneren Objekt und ermöglicht so noch einmal die Illusion einer historischen „Entwicklung“ dieses Motivs, jene Schutzhaut, die uns eine quasi-theatralische Distanz gewährt.²⁸ Der Besucher durchschreitet das ehemalige Lagertor wie ein Proszenium und erblickt – in exakter Verkehrung der Gefangenenperspektive – eine andere Welt. Der Appellplatz von Buchenwald appelliert heute an die Erinnerung. Die Appellstruktur eines „Tatsachenberichts“ des Buchenwald-Häftlings Rudi Jahn, dessen Nr. 5.495 die Redundanz jeder historisierenden Erzählung Lügen straft, verrät im wiederholten Ausrufezeichen seine ganze Historio-Graphie und schreibt nichts anderes als die Insistenz der Gedenkstelen und anderer Imperative der Erinnerung: „Du wirst dieses Buch lesen, weil du es lesen mußt! Buchenwald! Was war es dir? – Nichts weiter als ein Name (...) uns aber, uns Überlebenden, ist dieser Name ein Symbol des Grauens (...) nach zwölf Jahren martervollen Schweigens“. Im September 1988 kamen dem Direktor der Mahn- und Gedenkstätte und ehemaligen Buchenwaldhäftling Klaus Trostorff Zweifel am musealen Bemühen, die historische Imagination der Betrachter zu aktivieren: „Es ist heute sicher schwer, sich in die Zeit hineinzusetzen“. Und so wählte der Bildband *Wiederfinden und Bewahren* (1988), dessen Geleitwort ich hier zitiere und der erst in dieser Form einem *geschriebenen* Text einzuverleiben ist, auch nicht den üblichen Weg der

28 Zur Historie als photographischer Entwicklung (Metapher und Klartext): Frank R. Ankersmit, *Historiography and Postmodernism*, in: *History and Theory* 28 (1989), H. 2.

historischen Dokumentation. Er sucht nicht das zu vergegenwärtigen, was war, sondern er zeigt die Präsenz des Abwesenden gerade im Verfall: Trümmer von Wachtürmen, der Fabriken, der Villen der Administration, der verendenden Bahngleisrampe. Das Museum ist als Medium immer Endstation, ein Bahnhof von Gegenständen, die ihren ehemaligen Kontexten entrissen sind. Wie es gleichzeitig die Rampe von Auschwitz für die Besitzer der Objekte und dann selbst von Mitarbeitern des jüdischen Museums in Prag war. Vom 8. Juli bis zum 27. August 1989 zeigte der 1930 in Tel Aviv geborene Künstler Dani Karavan in der Düsseldorfer Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen die Installation einer Bahnstrecke zwischen Spiegeln – eine veritable *mise-en-abîme*. Das Museum ist Lager. Im sogenannten „Kleinen Lager“ von Buchenwald ist schlicht ein steinernes MEMENTO ausgelegt. Nein, kein PRESENTE. Die Vergangenheit als Absenz und als Verbrechen der Absentierung, also jenes Stumme, das durch kein Erzählen wieder Geschichte werden kann, sind nichtsdestotrotz ablesbar, übersetzbar in Raumgebilde, die durchlaufen werden können.²⁹ Elie Wiesel weist auf die Unsagbarkeit jüdischer Geschichte nach Auschwitz hin: „Ich kann nicht einmal die Geschichte mehr erzählen. Einzig vermag ich noch zu erzählen, daß ich diese Geschichte nicht mehr erzählen kann. Und das sollte genügen.“³⁰



Am Beispiel des *Jüdischen Zentralmuseums* im besetzten Prag endet die historische Er/zählung, weil sie hier buchstäblich tautologisch wird: Das Tagebuch der Zahlen ist hier die ganze Aufzählung. Während dort seit 1942 die laufend eintreffenden sakralen Schätze aus jüdischen Kultusgemeinden inventarisiert

29 Vgl. Pircher, Ausstellung, wie Anm. 7, 78.

30 Zit n. Jean-François Lyotard, Heidegger und ‚Die Juden‘. Aus dem Französischen von Clemens-Carl Haerle, Wien 1988, 59.

wurden, deportierten die Nationalsozialisten deren lebendige Bewohner; diese verloren „ihre individuellen Wesenszüge und wurden zu nummerierten Gefangenen, die schon in Theresienstadt schnell dahinstarben, und als Erinnerung an sie blieb nur Asche in Pappschachteln übrig, die dann in die Eger geworfen wurden.“³¹

Dieser Befund läßt sich nicht mehr als historische Erzählung inszenieren, es sei denn: schlicht ausstellen. Eine sublimale Antwort versucht die Kunst dort, wo museale Geschichtsdarstellung an ihre Grenzen stößt. Lyotard: „Die Kunst (...) sagt nicht das Unsagbare, sie sagt vielmehr, daß sie es nicht sagen kann.“³² Ist die Betroffenheit wirklich so groß, daß sie zur Sprachlosigkeit gerinnt, oder ist „Auschwitz“ vielmehr ihr *Simulakrum*, ein Zeichen und Anlaß des Unbehagens unseres okzidentalen Denkens an der ästhetischen Kategorie des Erhabenen³³ etwa in der verbalen Installation Lawrence Weiners *Eine Schachtel aus Holz, gebaut auf der Asche einer Schachtel aus Holz* (1984)? Nein, nicht einmal ein Sarg. Es bleibt nur ein Buch(stab)enwald, ein durchgestrichener, numerierter Text, die Textur der Internierung.

Dieser Text stellt selbst ein Museum dar, genauer: Er schafft einen musealen Raum. Doch was ist das – der museale Raum? Worte, halluzinierte Bilder zwischen den Zeilen, Text-Architektur. Für einen Moment sind wir beim Archiv, jenem (H)Ort der mnemischen Lettern, der uns im Moment der Lektüre umherirren läßt. Wenn ich vom nationalsozialistisch so benannten Projekt des *Museums einer untergegangenen Rasse* spreche, führe ich den Leser in einen Kontext, den er vermutlich kaum kennt, und in dem ich ihn dennoch wie je-

31 Hana Volavková, Schicksal des Jüdischen Museums in Prag. Deutsch von Erich Bertleff, Prag 1965, 78; s. auch Jacques Derrida, Feuer und Asche. Übersetzt von Michael Wetzlar, Berlin 1988; eine Allegorie der jüdischen Diaspora. In einer Denkschrift zur Errichtung des Gettos von Lodz vom 10. Dezember 1939 schrieb Regierungspräsident Uebelhoer: „Endziel muß jedenfalls sein, daß wir diese Pestbeule restlos ausbrennen.“ Selbst die Asche sollte noch zerstreut werden. Der unauslöschliche Rest aber, der historisch unerklärbar an der Shoah bleibt, ist ein hermeneutischer (Michael Zimmermann).

32 S. ferner Michael Fehr, Sigrid Sigurdssons, „Vor der Stille. Kunst als ‚Bewußtsein von Geschichte‘“, in: Ausstellungskatalog Sigrid Sigurdsson: Vor der Stille, Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen, 1989. Jurek Becker, der seine frühe Kindheit im Getto von Lodz verbrachte, schreibt zum Anblick entsprechender Fotos: „Die meisten Bilder sind von einer Stille, nach der man sich sehnt.“ (Die unsichtbare Stadt, in: Ausstellungskatalog des Jüdischen Museums Frankfurt: Unser einziger Weg ist Arbeit. Das Getto in Lodz 1940–1944, 10.)

33 Vgl. Florian Rötzer, Kunst und Philosophie, in: Kunstforum International 100 (1989).

manden behandle, der ihn kennt. Paul Celan sagte es in einem seiner Verse zu Auschwitz: „Gras, auseinandergeschrieben / verbracht ins Gelände / mit der untrüglichen Spur“. Die Gräser sind zugleich Buchstaben, und die Landschaft ist Text.³⁴ Schon ist diese Textur keine Mimesis mehr, keine Repräsentation von Historie, sondern sie wird selbst Realität. „Existenz gibt es hier nur, wenn diese sich in Erinnerung, in die *Spur* der Nicht-Existenz verwandelt“ (Peter Szondi). Das Gedächtnis dieses Museums wird sich vielmehr aus zerstreuten Gliedern, Gedanken, Informationen zusammensetzen (*re/member*). Hanno Loewy etwa schreibt im ähnlichen Kontext über das Tagebuch eines Überlebenden: „Im Archiv von Yad Vashem habe ich die vierhundert Seiten von Oskar Rosenfelds Tagebuch kopiert und bin mir sicherer als zuvor, daß die einzigen Bilder, die es wirklich vom Getto gibt, in der Sprache zu finden sind. ‚Es gibt wenig noch zu erzählen‘, schreibt er, ‚(...) was nachher kommt ist bloß Nachklang, Echo, Zittern der Nerven.‘“³⁵ Selbst die Sprache bricht hier zusammen, an den Grenzen der musealen Repräsentation.

In Buchenwald daher kein Versuch, die Vergangenheit zum Sprechen zu bringen, wo das Schweigen selbst zum archäologischen Monument wird; kein Versuch, beredte Dokumente des ultimativen Verbrechens abzubilden: „Man hört nicht mehr die Schreie der Unmenschen und nicht die der Gequälten, das Geröchel der Sterbenden“. Wo sich das Schweigen nicht dokumentieren läßt, greift der Band zum Sinnbild. Das Verbrechen, das hier zum Himmel schreit, ist unaussprechlich und durch nichts als reine Information benennbar. Der Betrachter bewegt sich hier „am Nullpunkt der Hermeneutik“ (Dan Diner).

Einen anderen Weg ging der Photograph, der die Photos im Dokumentationszentrum des ehemaligen Konzentrationslagers Dachau selbst ausstellte – in der Form ihrer Zerkratzung durch die Besucher. Rudolf Herz waren viele der dort ausgestellten Photographien bereits aus dem *musée imaginaire* entsprechender Publikationen bekannt; dagegen was ihn packte,

„waren die Spuren, die anonyme Besucher vor mir auf den ungeschützt präsentierten Fotografien hinterlassen hatten. Aufnahmen von Nazi-Führern und KZ-Wärtern waren durchkreuzt und durchstrichen (...) eine Hinrichtung *in effigie*. Die Kratzer häuften sich (...) und machten die Gesichter vollkommen unkenntlich. So verlor die Schändung ihr Gegenüber (...) Offenbar ging es nicht um eine einmalige Kennzeich-

34 Siehe Peter Szondi, Schriften, Bd. 2, Frankfurt am Main 1977, 346 ff.

35 Ausstellungskatalog Arbeit, wie Anm. 32, 63.

nung, sondern um ein symbolisches Agieren, um den Vollzug einer rituellen Handlung (...) Die Täter wurden zu Opfern der Besucher, zur historischen Gewalt trat eine symbolische (...) Die Nähe der Vernichtung empfand ich in den Kratzern, nicht in den Bildern (...) Die Inschriften der Besucher waren unübersehbar, die Ausstellungsleitung indes bemüht, sie ungeschehen zu machen, indem sie die zerkratzten Fotos durch neue ersetzte und die visuelle Unversehrtheit der Mörder herstellte (...) Die symbolische Gewalt der Zeitgenossen wurde aber verdrängt, da sie die hermetische Situation des Musealen und die moralische Einheit des Museums bedrohte (...) Einige Zeit nach dem Austausch zeigten sich wieder neue Kratzspuren (...)³⁶

Arnulf Rainer hat es uns ähnlich am Isenheimer Altar vorgeführt³⁷, doch wozu diese Kunstgeste, wenn sie von der Realität überboten wird: Ähnlich vollzog sich ‚schriftliche‘ Besucherarbeit an Photo-Dokumenten in der Leipziger Ausstellung *STASI intern*, also an der von der Bürgerrechtsbewegung museal internierten, jüngst vergangenen und doch schon zur Legende verkommenen *Staatssicherheit* der DDR. „Impressionen im Bild“ (Trostorff) – buchstäblich Eindrücke; Historiographie ist das, was den Körpern, den Text-Korpora, den Gedächtnissen eingeritzt ist, Wunden. Nicht die Zeichen von Verbrechen, sondern die Gewalt der Zeichen selbst wird hier operabel. Wo jede ordentliche Museographie von derartigen Graffiti unterlaufen wird, jenen Spuren einer anderen Schrift als die der Geschichte, wird deutlich, daß der museale Raum nach Auschwitz nicht mehr bloß Kontemplation sein kann: André Malraux, der Theoretiker des *musée imaginaire*, sagte es in *La condition humaine*: „Je n’aime pas l’humanité, qui est faite de la contemplation de la souffrance.“ Am Horizont dieser (In)Fragestellung erkennen wir vielmehr die Gemälde Cy Twomblys, jene Malerei von fragilen Spuren der klassischen Kultur nach der Katastrophe.³⁸ Denken wir also den musealen Raum nach Auschwitz, und schon sind wir verbracht ins „Gelände mit der untrüglichen Spur“ – eine unruhige, archimuseale Landschaft, der Änderungen vorbehalten bleiben.

Nicht als ethisches Problem interessiert an dieser Stelle die Herausforderung der Undarstellbarkeit dessen, was immer wieder unter der Chiffre Auschwitz konzentriert wird, sondern methodisch: Diese Unausstellbarkeit

36 Rudolf Herz, *Museumbilder*, in: *Fotogeschichte* 8 (1988), H. 28.

37 *Matthias-Grünwald-Zyklus* (1981), in: *Ausstellungskatalog Niemandsland*, Kunsthalle Recklinghausen 1989.

38 Jean Lois Déotte u. Jean Lauxerois, *Exposé zum Kolloquium „Musée – Mémoire – Mémorial (La Mémoire sinistrée?)“*, Rom, 5./6. Mai 1989.

weist, konsequent überdacht, auf die der Historie überhaupt. Jeder museale Verweis, jedes Zeichen für Geschichte (be)deutet ein Abwe(i)sen. Michael Fehr hat das semiotische System Museum zum „Ort des Vergessens“ erklärt: Insofern es zu seinem Wesen gehört, das Abwesende, Nicht-Existente oder nur denkbar Mögliche zu vergegenwärtigen – *nulla rosa est*. „Tatsächlich (...) verdankt sich das moderne Museum dem Nicht-Erinnern: dem Schwinden von Tradition und Traditionsbewußtsein (...)“³⁹.

Sind wir also auf dem Weg zur Immaterialisierung des Geschichtsmuseums? Im Kontext des realen Museums stellt das materialē Relikt demgegenüber nach wie vor ein irreduzibles Supplement dar, an dem Rest-Aura haftet. Das Museum ist ein Ort der Her-Stellung von Noch-Präsentem (Walter Seitter); Spuren, derer wir uns ver(un)sichern.

39 Das Museum – Ort des Vergessens, in: Zacharias, Zeitphänomen Musealisierung, wie Anm. 7, 220.