

VIERZEHNTER DEUTSCHER KUNSTHISTORIKERTAG

HAMBURG, 7. BIS 12. OKTOBER 1974

(Zweite Folge des Resümees)

VORTRAGE AM 9. OKTOBER 1974 (Fortsetzung)

Sektion: „Gegenwärtige Positionen und zukünftige Aufgaben der Friedrich-Forschung“

*Gerhard Eimer (Frankfurt):*

*Thomas Thorild und Caspar David Friedrich*

(Das Referat wird im nächsten Band des Jahrbuchs der Hamburger Kunstsammlungen erscheinen.)

*Helmut Börsch-Supan (Berlin):*

*Caspar David Friedrich, Forschung und Verständnis*

Friedrichs Äußerung gegenüber Louise Seidler über seine Gemälde „Kreuz an der Ostsee“ „... denen so es sehen ein Trost, denen so es nicht sehen ein Kreuz“ verdeutlicht, wie er seine Unterscheidung von innerem und äußerem Sehen auf das Publikum überträgt, von dem ein Teil fähig ist, den Sinn als Allegorie des Sterbens und damit als Trost zu begreifen, ein anderer dagegen das Gemälde lediglich als Abbild hinnimmt. Unter den zeitgenössischen Urteilen zur Kunst Friedrichs finden sich denn auch nur wenige, die den sinnbildlichen Gehalt hervorheben, der vom Maler verschlüsselt ist. Die Ursache für diese Verschlüsselung wie auch für den fast vollständigen Verzicht Friedrichs auf Erklärung seiner Malerei ist in ihrem privaten Charakter und der Beziehung ihrer eschatologischen Aussage auf das eigene Schicksal begründet. Sie ist nur indirekt Mitteilung. Aus dieser inneren Struktur ergeben sich für die Forschung besondere Probleme, insofern sich diese Kunst vor der Wissenschaft gleichsam zurückzieht. Zwischen dem Einsamkeitsbedürfnis des Malers, seiner Gleichgültigkeit gegenüber dem Ruhm und dem Wissenschafts- und Ausstellungsbetrieb unserer Zeit besteht ein Widerspruch. Das Bemühen, Friedrich zu verstehen, führt schnell in ein für die Wissenschaft unwegsames Gebiet. Verständnis bedeutet nicht nur Entzifferung der Gedanken, es bedeutet darüber hinaus Einfühlung in eine spezifische Möglichkeit menschlichen Existierens. Solches Verständnis erfordert Sympathie. Nur so wird man Anspielungen wahrnehmen und bei Deutungsproblemen Entscheidungen treffen kön-

nen. Sympathie im Umgang mit Friedrichs Kunst ist ebenso sehr eine Realität wie die instinktive Ablehnung. Die Differenz von Forschung und Verstehen ist früher schon gesehen worden, hat jedoch bei K. K. Eberlein zur Zeit des Dritten Reiches fatale Folgen gehabt. Zu den Aufgaben einer praktischen Kunstwissenschaft gehört es, nicht nur die materielle Substanz der Kunstwerke, sondern auch ihre humane Ausstrahlung zu erhalten. Wissenschaft, die sich in ihren Gegenstand verstehend einzufühlen sucht und sich damit ihm gegenüber angemessen verhält (obschon sie inneres in äußeres Sehen verwandelt), wird dem Menschlichen — auch im Außerkünstlerischen — gerecht und erfüllt damit schließlich auch eine Forderung der Gesellschaft. Friedrich ist in seinem Anspruch an die Wissenschaft ein Sonderfall, solche Sonderfälle sind jedoch für das 19. und auch für unser Jahrhundert symptomatisch. Daher könnte eine Forschung, die sich auf den subjektiven Sinn, die „Eigentümlichkeit“, der Kunst Friedrichs einstellt, einen Modellfall für Bemühungen der Kunstwissenschaft um zeitgenössische Kunst abgeben.

*Hans Joachim Kunst (Marburg):*

*Die politischen und gesellschaftlichen Bedingtheiten der Gotikrezeption bei Friedrich und Schinkel*

(Das Referat ist in Heft 5/6 des 2. Jg. 1974 der „Kritischen Berichte“ erschienen.)

*Martin Gosebruch (Braunschweig):*

*Fortschritt unserer Begriffsbildung? Von Hegel ausgehende kritische Untersuchung*

Im Offenlassen des Kunstbegriffs und der Nähe zu dem Teil der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, der als der „nicht-mehr-schöne“ bezeichnet wird (Salon- und Trivialkunst, Pop) treffen sich Ästhetiker, des neuen Reizes begierig, und Gesellschaftsveränderer, auf Entlarvung bedacht. Beide können sich auf diejenigen unter den Kunsthistorikern berufen, die sich der Materialerforschung voraussetzungslos verschrieben haben. Zu diesen zählte zwar noch nicht Wölfflin, der sich für seine Person an hohe Kunst hielt. Doch weder er und Riegl als Begründer einer „modernen Kunstwissenschaft“ vergleichender Formbeschreibung noch Panofsky als vergleichender Interpret gegenständlicher Bedeutungen haben sich der Grundfrage, was Kunst sei und wie der Künstler sie hervorbringe, gestellt. Als in ihrer Nachfolge die Kunstgeschichtswissenschaft das 19. Jahrhundert in der ganzen Breite zu bearbeiten übernahm, wurde ihr gerade die Vorurteilslosigkeit

des Beschreibens von all und jedem nach Zeitzugehörigkeit oder Bildgegenstand als ein Fortschritt des Begriffes angerechnet. In Wirklichkeit ist der Begriff des schöpferischen Geistes und damit die Möglichkeit des Mehr und Weniger im Geschichtsbild aufgegeben worden.

Riegl konnte darin Hegelianer genannt werden, daß er die Kunstgeschichte als voraussagbar konstruierte und zwischen die Pole des Objektiven und Subjektiven spannte. Hegels Grundlehre aber war ihm entgangen. Von Hegels Begriffen des Absoluten, der Ganzheit und der Vollendung hatte er sich getrennt. Riegl und alle ihm folgende Kunstgeschichtswissenschaft kann also nicht behaupten, das im „Idealismus“ Hegels neu aufgehobene ältere Wissen um Kunst „aufgehoben“ zu haben. Kein Fortschreiten, nur Fortgleiten. Hegels Dialektik These-Antithese-Synthese kann nur dort angewandt werden, wo sich Ganzheitliches als Reflektieren des Wahren vollendet. Schon dadurch ist ausgeschlossen, Geschichte großflächig am Bande der Öffentlichkeits-Zeit abzulesen (Ismen). Hegels Dialektik ist aber erst recht geeignet, den heute entweder unsicheren oder flachen Kunstbegriff zu festigen und zu vertiefen. Sie führt das Denken von der „Unmittelbarkeit“ über die negierende Stufe der „Entäußerung“ zur „Reflexion“. Es gibt folglich im Wahrheitsvollzug keine Reflexion ohne Unmittelbarkeit als Voraussetzung, wie auch keine Unmittelbarkeit, die nicht auf die Verwandlung zur Reflexion hin angelegt wäre. Für das Hervorbringen von Kunst gilt, daß in der Idee oder — mit Michelangelo — „immagine viva“ des Künstlers, Unmittelbarkeit und Reflexion in Eines fallen. Für das Erkennen von Kunst gilt, daß die Annäherung von Unmittelbarkeit und Reflexion im höchstmöglichen Grade anzustreben ist. Scheinproduktionen von Kunst werden darin definierbar, daß sie unterhalb der dialektischen Fülle von Einheit bleiben, die sowohl nach Seiten der Unmittelbarkeit als nach der der Reflexion ausgedeutet werden kann. Mag so etwas Material für diese und jene semiotische Operation hergeben, diesen und jenen anderen Sinn „dokumentieren“, mit Kunst braucht es nichts zu tun zu haben.

Zur Kunst des 19. Jahrhunderts, ob immer er sie als durch Philosophie überflügelt ansah, trug Hegel den Begriff des *Malerischen* bei, der sich ihm für die Endphase der dritten Kunstepoche, der christlichen oder romantischen, kraft dialektischer Konstruktion zum Pol des Subjektiven hin ergab. Er paßt ebenso genau zur Kunst des 19. Jahrhunderts wie er auch den Hauptbegriff der neueren Kunstgeschichtswissenschaft bis über Wölfflin hinaus ausmachen sollte. Schnaase wendet bereits 1834 in seinen *Niederländischen Briefen* einen Begriff des *Malerischen* an, der die Trennung zwischen dem *Wie* der Form und dem *Was* des Inhalts erkennen läßt. Zolas *Roman L'Oeuvre* von 1886 handelt von solcher *malerischen Malerei* zu eben dem Zeitpunkt, da deren höherer Grad von Unmittelbarkeit zwar die *Bildungskunst* der Akademie überwunden hatte, ohne doch von der

„immagine viva“ zu zeugen, um die der Held des Romans, Claude Lantier, so heroisch ringt. Beckmanns späteres Wort „Äußerste Empfindung ist bereits Gestaltung“ nimmt jedenfalls solches Zusammenfallen für sich in Anspruch.

Der Maßstab für Beurteilung neuerer Kunst liegt hier, wo Zola ihm mit hoher Anspannung des Geistes zustrebt. Nicht alles konnte vor ihm bestehen. Gelang aber Kunst individuell, so war sie nicht Ausdruck des Sozialkörpers im Ganzen. Zola selber schließt es für Lantier-Cézannes Kunst aus, „formule architecturale de notre siècle de démocratie“ zu sein, was zu werden er ihr ausdrücklich gewünscht hatte. „Uns trägt kein Volk“ sagt später Klee. Es hat also keinen Sinn, vom Impressionismus her das Zeitalter aufzuschließen zu wollen — was schon an Nietzsche scheitern müßte —, erst recht aber nicht, dasselbe vom Salon her zu versuchen. Das Zeitalter ist diskontinuierlich, die vom Bürgertum hervorgebrachte Kultur nicht einheitlich. Ein Verlust-der-Mitte-Verdikt kann nur diese Nicht-Einheitlichkeit betreffen. Je stärker aber die Neigung zum Nivellieren zunimmt, ist an Kurt Badts Begriff vom kunstgeschichtlichen Zusammenhang zu erinnern, der bis zu Delacroix und Cézanne an den Schöpferischen der Kunst gebildet ist. Haben die Kunstgeschichtler nicht mehr darin ihre oberste Aufgabe, den Menschen von der Schönheit der Kunst zu sprechen, so haben sie sich selber schon abgeschafft.

#### VORTRAGE AM 10. OKTOBER 1974

##### Sektion: „Das Museum und sein Publikum“

*Heiner Treinen (Bochum):*

##### *Strukturelle Probleme des Museumswesens in soziologischer Sicht*

Die Entwicklung des heutigen Museumswesens deutet auf eine strukturelle Festigung hin. Die Zahl der Museumsneugründungen ist weltweit gestiegen; die Besucherzahlen nehmen in einem bisher nicht gekannten Ausmaße zu. Das Interesse auch supranationaler Instanzen (etwa der UNESCO) am Museumswesen ist ungewöhnlich hoch.

Probleme des Museumswesens ergeben sich aus den strukturellen Bindungen selbst: dem Bereich objektbezogener Wissenschaften sowie dem Bereich politischer Zentralen und Subzentralen (etwa der Gemeinden), die kollektive Mittel zur Verfügung stellen.

Grundlage und Konsequenz dieser Bindung ist die Tatsache, daß die Inhalte von Schausammlungen sich kaum auf Bedürfnisse des Alltags großer Bevölkerungskreise beziehen. Musealisierte Objekte (Naturobjekte

wie kulturelle Artefakte) sind vielmehr Bestandteil und Objekt wissenschaftlicher Paradigmata d. h. wissenschaftlich legitimer Bezugsrahmen, die sowohl den Umkreis zu sammelnder und darzubietender Objekte als auch ihre Interpretation und Bewertung bestimmen. Dies bedeutet, daß der Sinngehalt von Sammlungen und musealisierten Einzelobjekten erst aus der Kenntnis wissensbezogener Bezugsrahmen erschlossen werden kann. Die Interpretation über „Wissenschaft“ erst macht Objekte musealisierbar und damit institutionell bedeutsam.

Eine Änderung wissenschaftlicher Bezugsrahmen produziert Krisen, und ein derartiger Wandel deutet sich im Rahmen kunstwissenschaftlicher Betrachtungsweisen zur Zeit an. Auf das Museumswesen bezogen läßt sich dieser Wandel als Hinwendung zur kulturhistorischen Dokumentation kennzeichnen; inhaltlich gesehen bedeutet dies eine Tendenz zur Einbeziehung gesellschaftswissenschaftlicher Aspekte in die Interpretation. Folge dieser Entwicklung ist ein wachsendes Unbehagen der Kulturintelligenz mit der gegenwärtig vorherrschenden Ausstellungspraxis, aber auch in Hinblick auf die gesellschaftliche Relevanz der musealisierten Objekte und damit auch auf die Nutzbarmachung von Inhalten der Schausammlungen für die Bildung bislang unterprivilegierter Bevölkerungsteile.

Die vielbesprochene Krise des Museumswesens stellt sich bei näherer Betrachtung als eine Krise der den Sammlungen zugrunde liegenden wissenschaftlichen Orientierungen und der damit verbundenen Fragen über gesellschaftliche Funktionen des Museumswesens heraus.

Die gegenwärtige Verbindung von Museumswesen zu Öffentlichkeit und Publikum entspricht diesen krisenhaften Vorstellungen der Kulturintelligenz nicht. Die vorwiegend kulturhistorische Orientierung wird von der Bevölkerung weitgehend als relevant akzeptiert. Museen und ihre Inhalte werden mit „Wissenschaft“ identifiziert, d. h. die Akzeptierung von Wissenschaft als Grundlage moderner Industriegesellschaften wird auf die Organisationen des Museumswesens übertragen: die Inhalte werden fraglos als bedeutsam hingenommen, selbst dann, wenn eigene Kriterien für die Würdigung gesammelter Objekte fehlen. Der Zusammenhang von „Wissen“ und Museumswesen wird artikuliert, indem das Image des Museums besonders mit „Bildung“, und nicht mit „Unterhaltung“, „Kunstgenuß“ oder „Kunsterlebnis“ identifiziert wird, wie aus unseren Untersuchungen hervorgeht. Dies gilt für Besucher wie für Menschen, die Museen nur dem Namen nach kennen. Von einer Krise mit Bezug auf das Museumspublikum muß insofern gesprochen werden, als vom wachsenden Besucherstrom vor allem überregional bekannte Museen betroffen sind, weil Unbehagen an der geringen Wirksamkeit von Museumsbesuchen auf die Besucher selbst mit Recht aufgekommen ist und weil Museumspädagogik und Museumsdidaktik im argen liegen.

Dies —in Zusammenhang mit der Nicht-Reproduzierbarkeit von Museumsinhalten — hat auch die bildungspolitische Stellung des Museumswesens problematisch gemacht. Mitentscheidend hierfür ist die Tatsache, daß im politischen Denken das Verständnis des Zusammenhangs von Demokratie und Bildung sich grundlegend gewandelt hat. Das Museumswesen hat in seinen Anfängen als bildungspolitisch progressiv gegolten. Im historisch älteren liberaldemokratischen Kontext war durch die allgemeine Öffnung des Museumswesens und durch die wissenschaftliche Orientierung dieser Institution die Forderung nach allgemeiner Chancengleichheit zum mindesten hier verwirklicht worden. Hinter dieser „freisinnigen“ Denkweise steht die Vorstellung, daß der freie Zugang zu Bildungsinstanzen Demokratisierung produzieren würde.

Im neuartigen Verständnis demokratischer Bildungsmöglichkeiten ist dagegen die Forderung enthalten, neben der allgemeinen Öffnung von Bildungseinrichtungen eine Didaktik zu entwickeln, die es auch Menschen ohne jedwede Vorkenntnis ermöglicht, das angebotene Bildungsgut zu erfassen. Die Struktur des Museumswesens steht solchen Vorstellungen entgegen. Da die gesammelten Objekte nicht „dekodiert“ werden können ohne vorherigen Anschluß an das zugrunde liegende wissenschaftliche (zumindest „taxonomische“) Bezugssystem, ist es den Besuchern von Museen ohne Vorkenntnisse nicht möglich, die ausgestellten Sammlungsobjekte zu würdigen. Sie können zwar eigene Kriterien an die Objekte anlegen, die Bedeutungsinhalte der Objekte werden jedoch durch Anschauung nicht erschließbar gemacht. Auch Beschriftungen und Kataloginhalte beziehen sich durchweg auf wissenschaftlich-taxonomische Interpretationen und erfordern zum Verständnis den Anschluß an den betreffenden Wissensbereich.

Die Entwicklung einer einheitlichen Museumsdidaktik oder einer Museumspädagogik ist deshalb so schwierig, weil die Besucher als Aggregate auftreten und nicht (oder kaum) gruppierbar sind. Alle bisher entwickelten Didaktiken beziehen sich jedoch auf: 1. Gruppen von Personen, 2. länger andauernde und wiederholte diskursive Lehre und 3. auf Diskussionen untereinander und mit den Lehrenden. Die in Museen bisher meist verwendeten didaktischen Hilfen stellen bestenfalls begleitende Lehrmittel dar, deren Wirksamkeit als alleinige Interpretationshilfen problematisch bleibt.

Ein Großteil der Angehörigen der Kulturintelligenz nimmt an, daß Museumsbesuche bildend wirken können. Übersehen wird dabei das vorweg Gesagte: Kunsterlebnisse, aber auch historische Aufklärung erhält nur der bereits Wissende; für die übrigen bleibt die Mitnahme unbestimmter Reize das Ergebnis. Dies wird solange der Fall sein, bis nicht durch Anbindung an andere Bildungsinstitute am gleichen Ort das wissenschaftliche Museumspersonal sein Wissen in einen breiteren Rahmen einbringen wird.

Die Hamburger Museen

1. Die fünf großen Museen in Hamburg gehen weitgehend auf bürgerliche Sammlungen zurück. Dies hatte Folgen: Zum einen fehlt es den Häusern an „Meisterwerken“, zum anderen bestimmen z. T. ausgezeichnete Spezialsammlungen das Angebot (cf. die Holländerabteilung in der Hamburger Kunsthalle). Für die Ankaufspolitik leiteten die Direktoren daraus zwei Verpflichtungen ab: Ausbau der Schwerpunkte und Füllen der Lücken oder beides. Als wichtige Kriterien kamen hinzu: subjektives Gefallen und/oder der Ankauf mußte ein „Meisterwerk“ werden. Die Direktoren als Sammler.
2. Diese Tradition wurde bis heute beibehalten. Im einzelnen lassen sich Fehlentwicklungen erkennen
  - 2.1 im Ausbau von vorhandenen Schwerpunkten durch den Ankauf teurer „Meisterwerke“ oder ganzer Spezialsammlungen (ebenfalls teuer),
  - 2.2 in Entwicklung und Ausbau einer bislang nicht vertretenen Richtung oder Epoche, meist zu spät, weil ebenfalls mit den derzeitigen finanziellen Mitteln ohne Vernachlässigung anderer Aufgaben nicht zu leisten,
  - 2.3 in mangelhaften Absprachen unter den Häusern über Sammelgebiete und Ausstellungsplanung,
  - 2.4 in der subjektiven Auswahl bei Ankäufen und Ausstellungen.
3. Entstehung und Fortsetzung dieser Mängel haben vor allem zwei Gründe:
  - 3.1 Entgegen der Entwicklung in anderen Städten ist die Funktion der Behörde für Wissenschaft und Kunst als übergeordnetes und koordinierendes Organ weitgehend eingeschränkt.
  - 3.2 Auch die heute gültige *Geschäftsordnung* für die Hamburger Museen verhindert die Beteiligung der Mitarbeiter an wichtigen Entscheidungen wie Präsentation, Ausstellungen, Ankäufe, Bewerbungen.
4. Zur Durchsetzung einer Geschäftsordnung auf der Grundlage eines Mitbestimmungsmodells, wie sie von Krohm/Severin auf dem Kunsthistorikerkongreß in Konstanz vorgelegt worden war, konstituierte sich im April 1972 die Arbeitsgruppe „Hamburger Museen in der OTV“. Sie forderte 1. die Einrichtung eines Museumsrates mit Mitbestimmungsfunktion, 2. die Wahl eines geschäftsführenden Direktors mit begrenzter Amtszeit und 3. den Ausbau eines Organs zur Koordination der Hamburger Museen. Entscheidend für den Abbau der hierarchischen Personalstruktur war die Forderung nach Einrichtung eines Museumsrates,

dem die Wissenschaftler und Vertreter des übrigen Personals im Verhältnis 1 : 1 angehören sollten. Alle wichtigen, die Arbeit des Museums betreffenden Fragen sollten im Museumsrat diskutiert und entschieden werden.

Nach Gesprächen mit den Mitarbeitern der Häuser, Vertretern der Behörde und der Öffentlichkeit kam es in den folgenden Monaten zu einem Kompromiß: Eine ab 1. 12. 1973 für alle Hamburger Museen gültige Geschäftsordnung erlaubt zwar formell die Mitsprache von Wissenschaftlern und Vertretern des übrigen Personals — die wichtigen Entscheidungen liegen aber weiterhin beim Direktor. Gleichzeitig befürwortete jedoch der damalige Senator für Wissenschaft und Kunst den Start eines Modellversuchs am Museum für Hamburgische Geschichte auf der Grundlage einer Mitbestimmungsgeschäftsordnung.

Während der Laufzeit des Modellversuchs sollte ein Museumsgesetz vorbereitet werden, das ähnlich wie der Hessische Museumsentwicklungsplan, die bildungspolitischen Ziele, Fragen der inneren und äußeren Struktur sowie die Finanzierung für die Hamburger Museen formuliert.

*Alfons W. Biermann (Bonn):*

*Die Museen im Landesteil Rheinland des Landes Nordrhein-Westfalen*

Im Landesteil Rheinland liegen 106 von insgesamt 240 Museen im Lande Nordrhein-Westfalen.

1. Die durch das Rheinische Museumsamt 1973/74 durchgeführte Fragebogenerhebung für einen Museumsreport 74 über Träger, Lage und Einzugsbereich, Personal, Etat, Gebäude, Hilfsmittel, Sammlungen und Öffentlichkeitsarbeit brachte folgende Ergebnisse:
  - 1.1 Träger: Museen privater Trägervereine oder Firmen mit geringen Mitteln sind großstädtischen und Landesmuseen in jedem Fall unterlegen.
  - 1.2 Lage und Einzugsbereich: Die höchsten Besucherzahlen haben Museen in Erholungsgebieten mit besonderer Anziehungskraft und in Großstädten zu verzeichnen. Auch hier gilt: Je größer der Einzugsbereich, um so größer die Besucherzahl. Museen in ländlichen Gebieten rekrutieren ihre Besucher aus der gebildeten Oberschicht. Negativ wirkt sich meist in kleineren Museumsorten die unmittelbare Nachbarschaft zu Großstädten aus.
  - 1.3 Personal: Hauptamtlich wissenschaftlich geleitete Museen haben einen hohen Vorsprung vor den ehren- bzw. nebenamtlich geleiteten Museen in ländlichen Gebieten, die selten mehr als 5000 Besucher jährlich erreichen.
  - 1.4 Etat: Der jeweilige Etat steht in unmittelbarer Relation zu den Be-

sucherzahlen. Im Schnitt werden auf 500 Besucher jährlich DM 1000,— aufgewendet.

- 1.5 Gebäude und Sammlungen: Art und Größe der Gebäude und Sammlungen eines Museums sind sehr entscheidend. Hier verläuft der Trend eindeutig zugunsten größerer Häuser mit reichhaltigem Angebot. Spezialmuseen mit einseitigem Angebot erzielen in keinem Fall mehr als 5000 Besucher jährlich.
- 1.6 Hilfsmittel wie Werkstätten, Bibliotheken, audiovisuelle Medien schlagen sich indirekt auf die Besucher nieder, sind aber ausschlaggebend für die Leistungsfähigkeit eines Museums.
- 1.7 Öffentlichkeitsarbeit: Regelmäßige Öffentlichkeitsarbeit mit Wechselausstellungen, Führungen, Vorträgen und sonstigen Veranstaltungen treiben nur etwa die Hälfte der befragten Museen und auch hier meist nur die in Großstädten mit wissenschaftlicher Leitung, entsprechendem Etat und Räumen. In kleineren Museen bewirken z. B. Wechselausstellungen gelegentlich ein Ansteigen der Besucherzahl auf mehr als das Doppelte.

Grundsätzlich ist die Höhe der Besucherzahl das Resultat aus Lage und Einzugsbereich, Personal, Etat, Größe und Art der Gebäude und Sammlungen und Öffentlichkeitsarbeit.

2. Maßnahmen zur Verbesserung der Museums- bzw. Besucherstruktur.
  - 2.1 Verwaltungssystem: Die Museen in den ländlichen Kreisen sollten jeweils durch einen wissenschaftlichen Kreismuseumsleiter verwaltet und betrieben werden.
  - 2.2 Fachsystem: Daneben soll auf regionaler Basis mit Unterstützung der großen Museen ein fachbezogenes System aufgebaut werden, das jeweils zentrale Dienste wie wissenschaftliche und pädagogische Fachberatung, Restaurier- und Präparationswerkstätten, Bibliotheken, Diatheken, Videotheken und Verbundausstellungen für alle Museen der jeweiligen Region bereithält.
  - 2.3 **Ausstellungen:** Das Rheinische Museumsamt verfügt z. Zt. über ca. 20 eigene Ausstellungen zu Themen der Kunst- und Kulturgeschichte und Naturkunde, die in Verbindung mit Fachhochschulen und Schulen erarbeitet wurden. Sie werden in Museen, aber auch in Schulen, Verwaltungsgebäuden und Sparkassen wie Banken gezeigt und erschließen den Museen damit neue Besucherkreise. Darüber hinaus fördert das Rheinische Museumsamt durch finanzielle und praktische Hilfe die eigenen Ausstellungsvorhaben der jeweiligen Museen.
  - 2.4 Über Einzelaktivitäten wie Museumsausstellungen in Großkaufhäusern, auf Messen u. a., Ferienkurse für Kinder, Studenten und Arbeiter wird der Vortrag unterrichten.

*Uwe M. Schneede (Hamburg):*

*Zur Situation des Ausstellungswesens*

Nach einer Umfrage unter Ausstellungsinstituten für die Internationale Ausstellungsleiter-Tagung (IKT) haben sich Selbstverständnis und Funktionsrahmen der Ausstellungsinstitute in der Bundesrepublik und in Westberlin in den letzten Jahren gewandelt: die Vermittlungsaufgaben werden als die eigentlichen erkannt; die Aktivitäten weiten sich aus inhaltlichen Gründen bis zur soziokulturellen Einrichtung aus. Die gesellschaftlich notwendigen Aufgaben gegenüber der Öffentlichkeit können jedoch bislang nur in unzureichendem Maße erfüllt werden. Die IKT fordert daher u. a.:

1. die jährliche Angleichung der öffentlichen Subventionen an die realen Steigerungen der Personal-, Ausstellungs- und Betriebskosten (die bei Kunstvereinen — zumeist im Gegensatz zu staatlichen oder städtischen Einrichtungen — nicht aufgefangen werden),

2. die Herstellung einer vernünftigen Relation der Subventionen zu den gesamten Etats anderer Kulturinstitute wie z. B. Theater und Opernhäuser,

3. die Bereitstellung ausreichender personeller und technischer Ausstattung, die die Institute in den Stand setzt, eine wirkungsvolle Vermittlungsarbeit in Hinsicht auf Jugend- und Erwachsenenbildung in Kooperation mit Bildungs- und Fortbildungseinrichtungen zu leisten,

4. die Bereitstellung von Mitteln für projektorientierte und interdisziplinäre Team-Arbeit unter Hinzuziehung von Experten verschiedener Fachrichtungen,

hinzuzufügen sind in diesem Rahmen die Forderungen,

5. Volontären die Möglichkeit zu geben, einen Teil ihrer Ausbildungszeit in Ausstellungsinstituten zu verbringen,

6. Ausstellungsinstitute und Kunstvereine als Orte für eine Praxis werdender Museumspädagogen anzuerkennen (dies nicht nur zugunsten der Institute, sondern auch zugunsten der Volontäre und Museumspädagogen).

Die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Ausstellungsinstitut und der Öffentlichkeit wird dabei auf die Dauer nur beantwortet werden können, wenn die Institute noch mehr als bisher aus der Isolation des Exklusiven auszubrechen versuchen. Dieses Ausbrechen, das zugleich den Schritt der Ausstellungshäuser zur soziokulturellen Einrichtung markiert, wird nur dann gelingen können, wenn sich die Institute in größerem Umfang den Interessen ihres Publikums widmen, inhaltlich neue Ansätze finden oder ausbauen und dabei auch schichtenspezifische Arbeit einbeziehen.

Jochen Boberg (Nürnberg):

*Museum als Lernraum. Voraussetzung und Ziele museumspädagogischer Arbeit*

(Der Referent verweist auf die Zusammenfassung seines Beitrages in der Broschüre „Das Museum und sein Publikum“, die als Sektionspapier den Tagungsteilnehmern ausgehändigt wurde.)

Heike Kraft (Berlin):

*Lernen im Museum. Die aktuellen Möglichkeiten museumspädagogischer Praxis*

Museumspädagogik muß sich oft den Vorwurf gefallen lassen, primär von den zu vermittelnden Objekten auszugehen und nicht zu fragen, welche Relevanz diese Lerngegenstände für die Zielgruppen haben. Werden auf diese Weise die sozialpsychologischen und pädagogischen Voraussetzungen zu wenig berücksichtigt, muß Lernen im Museum weitgehend ineffektiv bleiben.

In meinem Beitrag wurde deshalb versucht:

1. Von der Pädagogik her zu entwickeln, wie sich effektives Lernen vollzieht, nämlich Aneignung und Deutung von Geschichte. Dies geschieht durch den Aufbau interner Modelle der objektiven Realität und ihrer Gesetzmäßigkeiten im menschlichen Denken. Prämissen dafür sind: Abstrahieren von eigenen Erfahrungen, fußend auf Analyse, Synthese und Abstraktion. Lernen bildet somit die Voraussetzung für zielgerichtetes eigenes Handeln.
2. Eine geeignete Methode vorzustellen, wie sich dieses auf die eigene Erkenntnis der Schüler gerichtete Lernen realisieren läßt. Dies ist die sog. Projektmethode oder das exemplarische Prinzip. Es werden festumrissene, die objektiven Interessen der Schüler berührende Themenbereiche ausgewählt und der einzelne Unterrichtsgegenstand von möglichst allen Seiten betrachtet und analysiert.
3. An einem Beispiel vorzuführen, wie sich dieses Lernen nach der Projektmethode im Museum realisieren läßt. Dabei kann von der Bildbetrachtung ausgegangen werden, andere Methoden wie indirektes Lernen (Rollenspiel, manuelle Tätigkeiten), forschendes Lernen (Befragungen, Text- und Bildvergleiche) müssen hinzugezogen werden.

Um diesen Weg im Museum zu praktizieren, muß die Eigeninitiative und Mitarbeit aller im Museum Tätigen vorausgesetzt werden, damit Lernen als geistige Aneignung der eigenen Umwelt und Geschichte geübt werden kann. Unter diesen Vorzeichen kann Museumspädagogik einen wichtigen Beitrag zur ästhetischen und allgemeinbildenden Erziehung leisten.

*Thesen zur museumspädagogischen Arbeit mit Vor- und Grundschulkindern*

Der Gedanke, eine besondere Museums-Pädagogik zu etablieren, hat seinen Ursprung in der Besucherkrise der Museen und dem Zwang, sich vor den gesellschaftlichen — besonders den staatlichen, etatverteilenden — Institutionen neu zu legitimieren. Dies geschah auf unterschiedliche Weise:

1. indem man durch werbewirksame Methoden die Nachfrage nach Bildungsgut und kulturellen Werten, wie sie das Museum besitzt, mit pädagogischer Hilfe steigert und so die Besucherstatistik erhöht. Das Museum benutzt dabei den Besucher für seine eigenen Interessen, wenn es seinen statischen, unveränderlichen Besitz als unhinterfragten Wert dem „Unwissenden“ pädagogisch wirksam vermittelt. Kunst erscheint als ein aus seinem gesellschaftlichen Kontext gelöstes Phänomen, als Wert an sich. Mit Hilfe von Kunst (isolierten Einzelwerken und -künstlern) wird über Kunst (Stile, Künstler als Träger von Stilen etc.) geredet. Die Inhalte der Kunstwerke werden zwar angesprochen, aber wieder nur innerhalb des Bereiches „Kunst“, z. B. bei einer Erklärung der Ikonographie. Museumspädagogik hat hier nur die Funktion, eine Institution, die nicht mehr für sich selbst spricht, wieder von sich reden zu machen.

2. Einen anderen Ansatz hat Museumspädagogik, wenn sie versucht, durch ausgearbeitete Themen die vorhandenen Sammlungen innerhalb einer Curriculumeinheit der Schule im Interesse des zu vermittelnden Themas verwertbar zu machen. Beispiele dafür sind der Arbeitskreis „Schule und Museum“ in Frankfurt oder die Museumspädagogische Arbeit an der Dahlemer Gemäldegalerie, wenn dort Themen angeboten werden wie:

Entwicklung und Veränderung der Produktivformen (Frankfurt)

Familie als Sozialisationsinstanz (Frankfurt)

Kunstgeschichte als Sozialgeschichte — aufgezeigt an der Entwicklung des Porträts und der Landschaft (Berlin).

Entscheidend ist dabei die Art der Verwertung: Die Sammlungsgegenstände (seien es künstlerische, handwerkliche, naturwissenschaftliche oder technische) werden nicht als Werte an sich in ihrer Autonomie vermittelt, sondern als Mittel zur Erkenntnis historischer, gesellschaftlicher, politischer und nicht nur ästhetischer Zusammenhänge.

3. Bei diesem Ansatz wird davon ausgegangen, daß das ausgewählte Thema auch wirklich dem Interesse des Schülers entspricht. Dies kann zwar bei Themen, die seinen unmittelbaren Interessenbereich berühren (wie Familie oder Beruf), vermutet werden, stößt aber in die Problematik der Vermittlung von Lerninhalten und -zielen in der Schule überhaupt. Wie die inzwischen sehr umfangreichen Untersuchungen über Sprachbarrieren zei-

gen, gibt es sehr wesentliche, schichtspezifische Unterschiede in der Art, wie der einzelne — bedingt durch seine Sozialisation in einer bestimmten Schicht — lernt. Unsere Schule aber ist fast ausschließlich daran orientiert, wie Mittelschichtkinder lernen:

Diese sind durch ihre Sozialisation daran gewöhnt, Probleme verbal zu artikulieren und sich dabei relativ lange zu konzentrieren; sie können sich Realitäten außerhalb der eigenen Umwelt (Historie) vergegenwärtigen und reflektieren (Distanzierungsfähigkeit). Kenntnisse von anderen sozialen Schichten (z. B. Arbeitern, sozial diskriminierten Randgruppen) aber haben sie nur aus der Distanz derjenigen, die Diskriminierung nicht selbst erleben; diese Probleme bleiben für sie abstrakt. Diese Distanz hindert sie im allgemeinen am praktischen Handeln im Engagement für die Probleme der Unterschicht, denn Handlung entspringt aus erlebter Diskriminierung, wenn das Bewußtsein dazu mitentwickelt ist.

Diese Kinder werden bei Museumsbesuchen und Reflektionen über Gemälde oder andere Sammlungsgegenstände im Zusammenhang mit Themen wie den oben genannten (Produktionsformen) motiviert sein, über die angesprochenen Probleme zu diskutieren. Wenn sie aber ihre abstrakt erlernten Erkenntnisse auch anwenden lernen sollen, müssen Museumskurse weitergehen: Museumsbesuche müssen verbunden werden mit Besuchen in Fabriken und Betrieben, mit handwerklicher Arbeit, mit Nachspielen und Nachgestalten von Rollen, die ihnen bisher nur abstrakt bekannt waren (z. B. Fabrikarbeiter, Handwerker) in Mal- und Werk-Kursen. Die Lernschritte müssen von der Abstraktion zur Konkretion führen.

4. Umgekehrt zeigt die Erfahrung mit Unterschichtkindern (meine Erfahrung bezieht sich vor allem auf Heimkinder), daß sie mit Programmen im Museum, deren Hauptelement die verbale Auseinandersetzung mit Bildern oder anderen Sammlungsobjekten ist, in keiner Weise ansprechbar sind, auch wenn man über ihre unmittelbarsten Probleme zu sprechen versucht (Schule, Spielzeug etc.). Sie zeigen keinerlei Interesse und bekunden dies, indem sie weglafen. Ergebnisse dieses Lernprozesses, den der Museumspädagoge mit den Kindern durchmachen muß, ist, daß vor allem er selbst erst einmal die Fähigkeit erwerben muß, den Erfahrungsbereich und die aktuellen Interessen dieser Kinder zu erkennen. Wenn er dann an der ganz konkreten Situation der Kinder, das bedeutet bei den unmittelbarsten Bedürfnissen wie Wohnung, Nahrung, Kleidung ansetzt, kann er ihre subjektiven Interessen in Richtung auf ihre objektiven Interessen hin weiterentwickeln. Oberstes Lernziel ist dabei Erkenntnis der gesellschaftlichen Umwelt und Befähigung zu solidarischem Handeln.

Von diesem Ansatzpunkt aus kann sich der Lernprozeß auf den vier aus der Psychologie geläufigen Erkenntnisebenen vollziehen:



Abb. 1 Caspar David Friedrich. *Friedhofstor*. 1825. Dresden, Gemäldegalerie



Abb. 2 Caspar David Friedrich: *Die Lebensalter*. Ausschnitt. Leipzig, Museum für bildende Künste



Abb. 3 Caspar David Friedrich: Kreidefelsen auf Rügen, Winterthur,  
Stiftung O. Reinhart



Abb. 4 Caspar David Friedrich: Ruinen. 1800 (aus dem Mannheimer Skizzenbuch).  
Mannheim, Kunsthalle

1. Schritt: Praktisch-gegenständliches Handeln.  
Beispiel: Waffelbacken im Museum. Herstellen, verkaufen, konsumieren.
2. Schritt: Unmittelbare Anschauung:  
Beispiel: Besuch in der Bäckerei. Sehen, wie die Produkte hergestellt werden, Produktionsmittel und Arbeit der Bäcker kennenlernen. Danach wird das Erlebte und die erkannten Zusammenhänge im Museum gestalterisch mit visuellem Material wiedergegeben.
3. Schritt: Mittelbare Anschauung.  
Thema durch Bildmaterial erweitern und vertiefen, seine Bedeutung in unserer Gesellschaft und in der Historie anschaulich machen.
4. Schritt: Abstrakt-verbale Ebene.  
Über das Gesehene diskutieren, Probleme verbalisieren, Veränderungsmöglichkeiten suchen.

Erst in der letzten Phase können die Museumsobjekte wieder sinnvoll eingesetzt werden, wenn vermieden werden soll, daß sich die Unterschichtkinder dem Lernprozeß entziehen (weil ihre Interessen nicht angesprochen werden) oder daß ihnen unreflektiert Werte oktroyiert werden, die ihren wirklichen Interessen nicht entsprechen.

Das erfordert freilich das direkte Ansprechen von Zielgruppen, die über entsprechende Institutionen wie Heime, Kindergärten in Arbeitervierteln etc. leicht zu erreichen wären. Die museumspädagogischen Programme müssen dann jeweils diesen Zielgruppen entsprechend entwickelt werden, wobei nicht zuletzt die Lernfähigkeit des Pädagogen selbst entscheidend für den Lernerfolg bei den Kindern sein wird.

*Hans Mayrhofer und Wolfgang Zacharias (München):*

#### *Kreatives Arbeiten im und mit dem Museum*

Kreativität ist als besondere Form der Auseinandersetzung mit Umwelt zu sehen. Sie entwickelt sich im Prozeß, ist weniger bedingt durch Begabung als durch Lernen.

Kreativität als Lernprozeß hat zwei Komponenten:

- das Lernverhalten als subjektive Komponente
- den Lernraum als objektive Komponente

In der Wechselbeziehung beider Komponenten besteht der kreative Prozeß. Die pädagogische Praxis, hier also der Versuch, Kreativität als Lernziel zu verwirklichen, setzt an der entsprechenden Organisation des Lernraums an, um dadurch Bedingungen für kreatives Lernverhalten zu schaffen.

Das Museum als Bedingungsrahmen für Kreativität:

Obleich das Museum Produkte kreativer Prozesse, z. B. Kunstwerke, exponiert, ist sein Vermittlungskonzept nicht an Bedingungen für kreative Auseinandersetzung mit der Realität (des Lernraums Museum) orientiert. Das im Museum übliche Lernverhalten, gefördert durch seine Atmosphäre und durch tradierte Rezeptionsweisen, beschränkt sich auf Betrachtung und bestenfalls auf die Verbalisierung analytischer Reflexion. Dieses vorwiegend kognitive Lernverhalten bedeutet eine entsprechende Selektion des Publikums: Angehörige „ungebildeter“ Schichten und vor allem Kinder finden keine ihrem Wahrnehmungs- und Äußerungsvermögen entsprechenden Lernansätze. Insbesondere kreatives Lernverhalten, das durch Aktivität, Spontaneität, Mitteilungsbedürfnis ausgezeichnet ist, kann unter solchen Bedingungen sich nicht entwickeln.

Für kreatives Arbeiten im Museum muß deshalb ein neuer Ansatz in der Organisation des Lernraums Museum gefunden werden. Dieser Lernraum sollte die intensive Auseinandersetzung mit Inhalt und Struktur des Museums ermöglichen. Konkrete Modellversuche, die dieser Lernraumqualität entsprechen, demonstrieren die zentrale Funktion von didaktischen Räumen in Museen. Zum Konzept eines didaktischen Raumes gehören:

- Ausstattung (Materialien, Geräte, Medien)
- Pädagogische Betreuung (Museumspädagogen, pädagogische Mitarbeiter)
- Relativierung der üblichen Rezeptionsbedingungen im Museum (unter Berücksichtigung der konservatorischen Belange)

Perspektive: Ausweitung der Museumspädagogik — Kreativität im Lernraum — Umwelt

Aktuelle Umweltbereiche, die im Zusammenhang mit den Inhalten des Museums gesehen werden können, werden in den Lernprozeß einbezogen. Motto: Durch konkrete Erfahrung aktueller Umwelt die Dokumente der Vergangenheit besser verstehen.

Konsequenz dieser Ausweitung des museumspädagogischen Erfahrungsfeldes wäre die Einrichtung „mobiler didaktischer Räume“ und die Kooperation mit anderen Systemen außerschulischer Pädagogik, etwa Spiel- und Freizeitpädagogik sowie Projekte soziokultureller Stadtteilarbeit.

Eine interessante Perspektive ergibt sich im Blick auf die Reform der Sekundarstufe II, wie sie vom Deutschen Bildungsrat vorgeschlagen wird. Demnach soll Lernen entsprechend den unterschiedlichen Formen des Lernens an jeweils spezifischen Lernorten wie Schule, Betrieb, Werkstatt, Studio erfolgen. Didaktische Räume in Museen böten sich als geeigneter organisatorischer Rahmen für Modellversuche der Konzeption Studio an. Hier könnte ästhetische Erziehung — Kreativität ist eines ihrer zentralen Lernziele — unter günstigeren Bedingungen als am Lernort Schule verwirklicht werden.

*Uwe Westfehling (Köln):*

*Erwachsenenpädagogik im Museum*

Die erwachsenenpädagogische Gruppenarbeit im kunst- und kulturgeschichtlichen Museum muß sich auf Persönlichkeiten einstellen, die durch berufliche und private Erfahrungen geprägt sind und sich vielfach auf soziale Rollen festgelegt fühlen. Die Teilnehmer kommen freiwillig und erwarten vor allem Information, geistige Auseinandersetzung oder Anregung für Beruf und Freizeit. Den Gegenstand auszuwählen und seine verschiedenen Verständnisebenen mit der Erwartungshaltung und der Aufnahmebereitschaft des jeweiligen Publikums zusammenzubringen, ist eine wesentliche Aufgabe der Museumspädagogik. Mit Themen, die auf die Lebenswirklichkeit der Besucher abgestimmt sind, können grundlegende Lernziele erreicht werden:

Sinnliche und intellektuelle Wahrnehmung ästhetischer Werte, Erkennen historisch-gesellschaftlicher Zusammenhänge, bezogen auf die eigene Existenz, Ausbildung von Problembewußtsein, Urteilsvermögen und Diskussionsbereitschaft. Im einzelnen richtet sich die Zielsetzung nach Art und Wünschen der jeweiligen Gruppe. Grundform der Arbeit ist das sachbezogene Gespräch, das leichter bei mehrteiligen Kursen als bei einzelnen Führungen zustande kommt. Die Beschäftigung mit dem Kunstwerk öffnet allgemein neue Erkenntnismöglichkeiten und gibt Verhaltensimpulse, die nicht nur für den Freizeitbereich, sondern für die gesamte Existenz des Teilnehmers wirksam werden können. Aus diesem Arbeitsansatz ergeben sich die praktischen Konsequenzen für Anlage, Vorbereitung und Bewertung der Veranstaltungen sowie für Arbeitsmaterialien und Ausstattungs-gestaltung.

*Jutta Held (Osnabrück):*

*Personalstruktur und Ausbildungsfragen*

(Eine Zusammenfassung des Statements ist in der Broschüre „Das Museum und sein Publikum“ erschienen, die als Sektionspapier den Tagungsteilnehmern ausgehändigt wurde; außerdem in Heft 3/4 des 2. Jg. 1974 der „Kritischen Berichte“.)

*Ellen Spickernagel (Frankfurt):*

*Die hessischen Museumsentwicklungspläne*

(Eine Zusammenfassung des Statements ist in der oben gen. Broschüre und in Heft 3/4 des 2. Jg. 1974 der „Kritischen Berichte“ erschienen.)

*Hermann K. Ehmer (Gießen):*

*Kunst und Kunstgeschichte in künftigen Curricula der allgemeinbildenden  
Schulen in der Lehrerausbildung*

(Der Vortrag wird in Heft 2/1975 der „Zeitschrift für Kunstpädagogik“,  
Düsseldorf, erscheinen.)

VORTRÄGE AM 11. OKTOBER 1974

Sektion: „Denkmalpflege“

*Walter Haas (München) und Hans Erich Kubach (Speyer):*

*Zur heutigen Gestalt des Speyerer Domes*

*(Dieses Resümee berücksichtigt nicht die Anmerkungen zum Außenbau)*

Der Dom in Speyer ist zwischen 1025 und 1061 gebaut und bald darauf, zwischen 1080 und 1106 weitgehend umgebaut worden. Die damit geschaffene Gestalt ist ohne wesentliche Veränderung über mehr als fünf Jahrhunderte erhalten geblieben bis zu der Zerstörung von 1689. Bei der folgenden Instandsetzung der Ruine (ab 1698) sind zwar die neuen Dächer in den dem 18. Jh. gewohnten Formen und Materialien aufgebracht worden, und auch die Sicherung des einsturzfährdeten Vierungsturmes, zu der 1755 eine Verstärkung der Pfeiler und Bögen und ein Umbau des Tambours nötig wurde, orientierte sich an der Form barocker Kuppelräume. Aber schon bei der Instandsetzung eingestürzter Gewölbe hielt man sich ziemlich genau an die romanische Form und der zerstörte Westteil des Langhauses wurde 1772/78 als getreue Kopie des romanischen Baues wiedererrichtet. Die im 11./12. Jh. geprägte Raumform blieb also über die Zerstörung hinweg bis ins 19. Jh. bestimmend. Erst König Ludwig I. v. Bayern wich von ihr ab, als er den Dom zum Träger einer nazarenischen Ausmalung bestimmte, die nicht vom Bau ausging, sondern ihn erst durch Umbauten zum Bildträger geeignet machen mußte. Die 1846—53 von Joh. Schraudolph und Jos. Schwarzmann ausgeführte Gestaltung ist bald auf Kritik gestoßen und seit dem späteren 19. Jh. einhellig abgelehnt worden. (Dehio-Handbuch 1911, unverändert bei Dehio-Gall 1951: „Die Restaurierung des 19. Jh. . . hat mit ihrer schwächlichen und süßlichen, kleinteilig flimmernden Dekoration alles getan, um sich mit dem urtümlichen Ernst des Raumcharakters in Widerspruch zu setzen.“)

Als 1957 eine Innenrestaurierung in Angriff genommen wurde, die bis zum Jubiläumsjahr 1961 abgeschlossen sein sollte, stellten sich romanische Baubsubstanz und romantische Umgestaltung als unvereinbare Gegensätze dar,

zwischen denen zu entscheiden war. Die Entscheidung, die vom Domkapitel im Einvernehmen mit dem Kultusminister getroffen wurde, fiel zugunsten der romanischen Raumgestalt. Da sie nicht von Bilderfeindlichkeit bestimmt war, sollte von den Wandbildern Schraudolphs soviel erhalten bleiben, wie sich mit der angestrebten Gestaltung vereinbaren ließ. Ein wichtiger Punkt des Restaurierungsprogramms war die Vierung, deren barocke Einbauten seit der statischen Sicherung von 1930 als entbehrlich galten und entfernt werden sollten.

Bis 1961 wurde im ganzen Dom das Quaderwerk freigelegt und steinsichtig belassen. Kleinquaderflächen und Gewölbe blieben verputzt und wurden weiß getüncht. Nur im Mittelschiff ließen sich die Wandbilder in situ erhalten. Ihretwegen wurde dort auf die Wiederherstellung eines abgeschlagenen Gesimses verzichtet. Nach 1961 wurde die Restaurierung ergänzt durch das für die Raumproportion entscheidend wichtige Absenken des Fußbodens auf das ursprüngliche Niveau und durch das Wiederherstellen der Gliederung im Vierungsturm. Die Pfeilerverstärkungen mit den zugehörigen Bögen konnten jedoch entgegen der ursprünglichen Annahme nicht entfernt werden.

Nach all diesen Arbeiten ist der Raum des Speyerer Domes seiner romanischen Form näher, als er es nach 1689 jemals war. Aber trotz der Großartigkeit der wiedergewonnenen Architektur bleibt der Raumeindruck unbefriedigend. Das liegt nicht an den beiden hervorstechendsten Unterschieden gegenüber dem romanischen Zustand — der verbliebenen barocken Einschnürung der Vierung und dem völligen Fehlen der alten Ausstattung —, sondern hauptsächlich an der Farbigkeit der Raumschale.

In den Quaderflächen sind gelbe und rote, helle und dunkle Steine vor allem im Langhaus regellos gemischt. Deshalb wird an vielen Stellen die Architekturform von den Farbunterschieden übertönt. Dazu kommt, daß das nur wenig gebrochene Weiß der Putzflächen den Raum nicht zu schließen vermag, der zudem durch die helle Verglasung der meisten Fenster ein kaum gedämpftes Licht erhält. So ist trotz der weitgehend in originaler Form und Substanz erhaltenen Architektur die Geschlossenheit des Raumes nicht wiedergewonnen, die wir für den mittelalterlichen Bau ebenso annehmen dürfen wie für die verschiedenen nachmittelalterlichen Bauzustände und die auch die jetzt aufgegebene Raumfassung des 19. Jhs. besaß.

Wenn heute immer wieder die Frage gestellt wird, ob es richtig war, die Ausmalung zu entfernen, so liegt dies nur zum Teil an der in den letzten 20 Jahren stark gewandelten Wertung und Wertschätzung der Kunst des 19. Jhs., vor allem aber liegt es daran, daß das Beseitigen der Verfremdung nicht dazu geführt hat, eine wirklich überzeugende Raumgestalt zurückzugewinnen (nur in der Krypta und in den romanischen Kapellen ist dies weitgehend gelungen).

Entgegen aller denkmalpflegerischen Methode ist in Speyer die freigelegte romanische Architektur nicht daraufhin befragt worden, welche Oberflächenfassung ihr angemessen sei, sondern sie wurde auf Grund eines seit dem frühen 20. Jh. herrschenden Vorurteils „materialecht“ dargeboten, so daß jetzt der ungefärbte Stein und der Kontrast zwischen Stein und Putz den Eindruck des Raumes beherrschen. Die romanische Raumform ist zwar weitgehend wiedergewonnen, aber sie stellt sich mehr als ein Produkt des 20. Jhs. als der Romantik dar.

Zu den elementaren Grundsätzen der Denkmalpflege gehört, daß sie die Denkmale selbst zum Sprechen bringen will, ohne sie mit einer Neuinterpretation zu übertönen. Was sie hinzutut, soll sich dem Denkmal und der Gestalt, die es im Lauf seiner Geschichte angenommen hat, unauffällig ein- und unterordnen. „Ziel der Denkmalpflege ist es vergessen zu werden“. Bei der Restaurierung des Speyerer Domes zwischen 1957 und 1971 ist dieses Ziel nicht erreicht worden.

*Diether Wildeman (Münster):*

#### *Erhaltende Erneuerung historischer Stadtkerne in unseren Nachbarländern*

Baudenkmale sind hochgradig umgebungsbezogen. Totalveränderungen ringsum bergen für sie die Gefahr tödlicher Isolierung. Ebenso verletzlich sind Altstadtgefüge und -strukturen. Die in großem Stil proklamierte Stadterneuerung kann zu einem Generalangriff auf letzte historische Ensemble-Substanz in situ werden. Darum muß es — auch damit künftige Wissenschaftler nicht nur auf Konservern angewiesen sind — zu den Aufgaben des Konservators gehören, gemeinsam mit den Zukunftsplanern eine optimale Integrierung nicht regenerierbarer Kunst und Kultursubstanz in die Altstadterneuerung zu erreichen. Wie versuchen unsere Nachbarländer, angesichts weltweiter Nivellierungstendenzen — grade auch auf den Gebieten der Architektur und des Städtebaus — Identität und Vielfalt der Nahumwelt zu erhalten?

*Frankreich*, das schon im 19. Jh. unter Viollet-le-Duc vereinzelt Stadtbereiche (z. B. Carcassonnes) museal-konservativ rekonstruierend erhielt, führte 1930 den Begriff des Denkmalgebietes (sites) ein, der jedoch nur das äußere Erscheinungsbild schützte. Durchgreifende Altstadtrettung und Wiederbelebung (Funktions- und Wohnwertverbesserung) schuf das Gesetz vom 4. 8. 1962 („Loi Malraux“). Bis 1974 wurden in 43 Städten Schutzzonen festgelegt (secteur sauvegardé) und je ein Modell-Quartier (ilot operationel) über eine société d'économie mixte begonnen, u. a. in Chartres und Colmar fertiggestellt. Zentrale Steuerung und Finanzhilfe von Paris zeitigen beachtliche Erfolge. Die größte zusammenhängende Sanierung der *Niederlande*, das Stockstraat-Viertel in Maastricht (von 187 Parzellen 83 denkmalwert) ist

denkmalpflegerisch vorbildlich, sozial jedoch abzulehnen, da von den vorher dort lebenden ca. 900 Einwohnern nach der Sanierung keiner mehr wohnen konnte. Dagegen sind die finanziellen Aufwendungen des Staates für Amsterdam (Grachtenhäuser) in Westeuropa ebenso einmalig wie das Wirken von Stiftungen in Amsterdam, Deventer und Middelburg. Auch in *Dänemark* retten Stiftungen Altstädte in Ribe, Tondern u. a. Die stark soziale Handhabung in *Italien* (Bologna), die umfangreiche Bestandsaufnahme durch Schutzzonenatlas, Aufmessungsaktion (Prof. Dr.-Ing. Koepf) und stereophotogrammetrischer Erfassung (Dr. Ing. Foramitti) in *Österreich* und die bewußt auf 13 (*Ungarn*) bzw. 17 (*Polen*) Städte in der ersten Welle begrenzten Maßnahmen sind beachtenswert, wenn wir auch so weitgehende Rekonstruktionen wie Warschau und Danzig für die BRD ablehnen.

Zahlreiche Erfahrungen: an der Praxis orientierte Baugesetzgebung, gründliche, aber nicht theoretisch überspitzte Vorplanung, preiswerter, weil spartanischer Ausbau, zentrale Fernbeheizung und starke Eigeninitiative durch Stiftungen sollten wir auswerten und vernünftig und konsequent **erhaltende Erneuerung** fordern und durchführen.

(Das Referat wurde, in anderem Wortlaut, bereits im Rahmen der Wintervortragsreihe 1972/73 des Zentralinstituts über Veränderungen der Städte — Urbanistik und Denkmalpflege“ gehalten; es ist abgedruckt in der im Reproduktionsdruck erschienenen Publikation der Vortragsreihe, die bei Wasmuth, Berlin, zu beziehen ist.)

#### VORTRÄGE AM 12. OKTOBER 1974

Sektion: „Lübeck, Stadtdenkmal und Planungsrealität“

*Dietrich Ellger (Münster):*

*Zur Einführung*

(Der Beitrag ist enthalten in: Michael Brix [Hrsg.], Lübeck — Die Altstadt als Denkmal. München, Moos-Verlag, 1974; erscheint Frühjahr 1975.)

*Michael Brix (München):*

*Einbrüche in die Struktur der Lübecker Altstadt als denkmalpflegerisches Problem: Gründerzeit und Wiederaufbau nach 1945*

Unter dem Aspekt der Lübeck-Rezeption werden zwei entscheidende Phasen der Stadterneuerung — Gründerzeit und Wiederaufbau — daraufhin untersucht, welcher Denkmalbegriff sich in den Zerstörungs-, Neubau- und Restaurierungsmaßnahmen manifestiert. Damit ist zugleich das Problem des jeweils zugrundeliegenden Geschichtsbildes aufgeworfen.

I. Als Beispiel eines Gründerzeitbaus stehe das Kaiserliche Postamt am Markt, 1882—84 nach Plänen aus dem Baubüro der Reichspost in Berlin (Postrat Haake) errichtet. Dem breitgelagerten Behördenbau mußte eine geschlossene Zeile von Wohn- und Geschäftshäusern des 17. bis 19. Jahrhunderts weichen. Die architektonische Hierarchie im Bereich des Marktes veränderte sich grundlegend, indem der maßstababsprenkende Neubau mit seinem überreichen Aufgebot an Formelementen der norddeutschen Backsteingotik zum beherrschenden Glied innerhalb der Platzbebauung wurde. Es wäre vollkommen falsch, diesen Vorgang als einen unglücklichen Maßstabbruch, als formale Entgleisung abzutun. Vielmehr sind der Standort des Gebäudes und die formalen Mittel seiner Gestaltung bewußt gewählt, um eine Behörde des soeben entstandenen Deutschen Reiches würdig zu repräsentieren. Vor allem sollte die im mittelalterlichen Rathausbau anschaulich gewordene Dignität der Herrschaft in formaler Steigerung auf einen Bau des Reiches übertragen werden. Die Post tritt zwar räumlich und formal in engste Beziehung zu den mittelalterlichen Großbauten der Stadt, sie zieht etwas von der Aura dieser Monumentbauten auf sich; zugleich aber beansprucht sie ganz entschieden Dominanz. Wir können hier als einen charakteristischen Zug der Epoche beobachten: Die vitale Vereinnahmung von Historie zur Durchsetzung eigener Repräsentationsansprüche.

Die übersteigernde Aufladung historischer Architekturformen mit neuen Bedeutungsgehalten läßt sich nicht nur an den Neubauten der Gründerzeit ermitteln, sondern ebenso an den rein denkmalpflegerischen Maßnahmen (Rathaus-Nordfassade). Die nachgewiesenen Identifikations- und Vereinnahmungstendenzen widerlegen die gängige Lehrmeinung, daß Denkmalpflege im Historismus vorwiegend auf historisches Interesse, auf ein Streben nach wissenschaftlicher Objektivität (Positivismus) zurückzuführen sei.

Bei den gründerzeitlichen Neubauten bewirkte die Anwendung eines reichen tradierten Formenvokabulars, das häufig unmittelbar abgeleitet war von den Denkmalen der Stadt, eine Harmonisierung der Brüche. Dies ist einer der Gründe, warum wir solche Bauten als relativ verträglich mit der vorindustriellen Stadtstruktur beurteilen. Wichtiger ist jedoch das Argument, daß damals die neuen Gebäude im Verhältnis zu den vorindustriellen Bauten eindeutig in der Minderheit waren und ihnen deshalb ein Neuheitswert beigemessen wurde. Dieses quantitative Verhältnis hat sich bis heute grundlegend zuungunsten der Denkmale verändert, so daß auch in dieser Hinsicht eine Gleichsetzung von städtebaulichen Einbrüchen der Gründerzeit mit solchen unserer Zeit unzulässig ist.

II. Nach den Kriegszerstörungen, die etwa ein Fünftel der Altstadt vernichteten, wurden nur jene Monumentalbauten, die ihren Platz in der Kunst-

geschichte hatten, im Sinne der Denkmalpflege wieder hergestellt. Im übrigen brachte der Wiederaufbau eine einschneidende architektonische Umstrukturierung, insbesondere durch den Prozeß der City-Bildung. Entscheidende Vorarbeiten für die Neuordnung der Altstadt hatten noch während des Krieges Hans Pieper und Friedrich Tamms mit ihren Planungskonzepten geleistet. Beide Architekten reflektierten die grundsätzlich unterschiedlichen Bedingungen des vorindustriellen und modernen Städtebaus. Vor dem Erlebnishintergrund des Zusammenbruchs hing an einer vagen Hoffnung auf geistige Erneuerung an: Allein im modernen Planen und Bauen sahen sie die Möglichkeit, die Bedürfnisse einer auf kollektiverer Basis sich formierenden Gesellschaft zu befriedigen, wobei „das Kollektive“ als Zielsetzung unbestimmt blieb. Das Historische verwiesen sie als etwas zwar Schönes, jedoch Überlebtes und Überwundenes in das Abseits der Traditionsinseln. Denkmalpflege sei ein unschöpferisches Prinzip; es könne nicht die Aufgabe der Gegenwart sein, das Leben zu historisieren (Tamms).

Die auf eine Neustrukturierung der Altstadt zielenden Planungen von Pieper und Tamms stehen durchaus im Einklang mit den damals gültigen Prinzipien der Denkmalpfleger, die sich ganz der puristischen Doktrin „Konservieren, nicht restaurieren“ verpflichtet fühlten. Dem Denkmal wurde nur so lange Dokumentationswert zuerkannt, als es in seiner Originalsubstanz erhalten war. Man schloß aus, daß der geschichtliche Anschauungswert oder Symbolwert soweit vom materiellen Substrat gelöst sein könnte, daß er auch in einer Rekonstruktion existent wäre. Diese einseitige Ausrichtung auf den authentischen Charakter der Denkmale verwies diese nachdrücklich in eine historische Distanz und damit in einen von gegenwärtigen Prozessen des Planens und Bauens abgehobenen Bereich. Denkmalpflege und Neues Bauen wurden als absolut kontrahente Prinzipien begriffen. Der freiwillige Verzicht der Denkmalpfleger auf Mitsprache beim Wiederaufbau hängt schließlich auch zusammen mit der Auffassung vom autonomen Charakter des Kunstwerks, so wie sie von der akademischen Kunstwissenschaft vertreten wurde: Die Präparierung weniger herausragender Monumente spiegelt deutlich Stand und Zielrichtung der damaligen Forschung.

(Das Referat ist enthalten in dem im Erscheinen begriffenen Band: Michael Brix [Hrsg.], Lübeck — Die Altstadt als Denkmal. München, Moos-Verlag, 1975.)

*Matthias Niemann (Berlin):*

*Historische Bausubstanz in Konflikt mit innerstädtischen Nutzungsansprüchen — das Beispiel Lübeck*

*Hans-Dieter Schmidt (Lübeck):*

*Sanierungsplanung und Denkmalpflege in Lübeck*

*Joachim Petsch (Bochum):*

*Lübecker Architektur nach 1945 — Architekturkritik und Bestimmung des architektonischen Raumes*

(Die Referate von Matthias Niemann, Hans-Dieter Schmidt und Joachim Petsch sind enthalten in: Michael Brix [Hrsg.], Lübeck — Die Altstadt als Denkmal. München, Moos-Verlag, 1974; erscheint Frühjahr 1975; außerdem sind Zusammenfassungen der drei Referate in Heft 3/4 des 2. Jg. 1974 der „Kritischen Berichte“ abgedruckt.)

*Peter Zlonicky (Aachen):*

*Sozialorientierte Stadtplanung und Denkmalpflege*

1. Über das Selbstverständnis von Planern und Denkmalpflegern.

Planer verhalten sich in der Regel so, wie es beim gewinnorientierten Geschäft der Stadtentwicklung von ihnen erwartet wird. Ob sie eine Politik der Verdichtung oder der Entleerung, der Funktionstrennung oder Funktionsmischung betreiben: in der Regel setzen sich damit ökonomisch stärkere gegen vorhandene schwache Strukturen durch — Büros gegen Wohnungen, Parkplätze gegen Parks, Garagen gegen Gärten, Kaffeefilialen gegen Cafés. Eine erhaltende Erneuerung historischer Altstädte ist nach dem durch die derzeitigen Restriktionen bedingten Planungsverständnis kaum zu sichern.

Auch Denkmalpfleger scheinen ähnlichen Zwängen ausgesetzt. Ist mit einer Erhaltung historischer Strukturen keine Status-Aufwertung verbunden, so ist die Beteiligung von Denkmalpflegern nicht gefragt. Kann die Erneuerung historischer Fassaden zur Aufwertung ökonomisch starker Strukturen beitragen, so sind zwar die Interessen der Denkmalpflege scheinbar berücksichtigt — langfristig trägt sie damit ebenfalls zur Zerstörung historischer Altstädte bei. Ähnlich der Stadtplanung kann Denkmalpflege höchst unsoziale Funktionen haben, da mit der Aufgabe der materiellen die Zerstörung der sozialen Strukturen verbunden ist.

2. Fallstudien in Lübeck, Regensburg und Bamberg.

Die These, daß Stadtplaner und Denkmalpfleger überwiegend getrennt und da eingesetzt werden, wo sie als „nützliche Idioten“ gebraucht werden (und möglicherweise gegen ihre ursprünglichen Zielsetzungen arbeiten), läßt sich an einzelnen Bauten der Glanzlichter einer Politik erhaltender Stadt-

erneuerung begründen: die Alte Wache und ein Parkhaus auf der Römermauer in Regensburg, Geschäftshäuser und das Horten-Problem in Lübeck, die Fassadenkosmetik von Geschäftsleuten in Bamberg bieten ausreichende Belege.

Auf der Ebene der Gesamtstadtbetrachtung hat allerdings ein Umdenken eingesetzt. War noch am Gutachten zur Erneuerung der Altstadt Regensburgs 1966 bezeichnenderweise die Denkmalpflege nicht beteiligt, so haben sich in Lübeck und in letzter Zeit verstärkt in Bamberg Kooperationsformen herausgebildet, die dann Erfolge versprechen, wenn sie sich auf eine aktive Beteiligung der Bewohner stützen können: die Grundzüge einer sozialorientierten Planung zur Erneuerung der Altstadt in Bamberg scheinen Ansätze für eine wirksame Erhaltung zu bieten.

### 3. Thesen zur Diskussion.

Die Rettung von Bamberg, Lübeck und Regensburg wird als nationale Aufgabe betrieben. Diese Aktion exkulpiert uns anscheinend von der Beschäftigung mit Problemen der zahllosen Klein- und Mittelstädte, mit den Problemen der erhaltenden Erneuerung in Regionen wie dem Ruhrgebiet oder dem Frankfurter Ballungsraum, mit Problemen der Erneuerung von Produktionsgebieten außerhalb historischer Altstädte.

Es fehlt eine Theorie, die den disziplinierten Planungs- und Kunstwissenschaften einen ganzheitlichen Ansatz zur erhaltenden Erneuerung von Bereichen unterschiedlicher Bedeutung und Größenordnung bieten könnte. Ohne eine solche Theorie müssen Ansätze wie die in Bamberg Zufälle bleiben, die eine kurzfristige Euphorie auslösen und langfristig scheitern.

Wenn Denkmalpflege die Erhaltung baulicher Strukturen anstrebt, so geht es sozialorientierter Stadtplanung um die Erhaltung sozialer Strukturen. Der Erhalt der einen ist Voraussetzung für den Erhalt der anderen Struktur: im Rahmen einer Theorie des Zusammenhangs wäre diese These zu überprüfen und zu begründen.

Der Versuch, disziplinäre Ansätze zusammenzufassen, kann dann wirksam werden, wenn als ihr gemeinsamer Bezugspunkt die Bewohner und die Benutzer im Mittelpunkt ihres Interesses stehen und nicht die Kooperation an sich.

(Das Referat wurde bereits im Rahmen der Wintervortragsreihe 1972/73 des Zentralinstituts über „Veränderungen der Städte — Urbanistik und Denkmalpflege“ gehalten, deren Publikation bei Wasmuth, Berlin, zu beziehen ist.)