

Zwischen Sammeln und Präsentieren

Michael Matthes

Wenn Wolfgang Klafki mit Didaktik das »Was« umschreibt, das es in Hinblick auf seinen Bildungsgehalt für die Erziehung der »der pädagogischen Hilfe Bedürftigen« zu vermitteln gilt, so verlangt Didaktik im Museum, nach der Sinnfälligkeit der gezeigten Dinge für ihre Betrachter zu fragen. Die Fragen könnten sich an den fünf Grundfragen orientieren, die Klafki einst an die Inhalte des Schulunterrichts gestellt hat (hier etwas verkürzt wiedergegeben):

1. Welcher allgemeine Sinn- oder Sachzusammenhang erschließt den Inhalt?
2. Welche Erfahrungen, Erkenntnisse, Fähigkeiten oder Fertigkeiten sind mit ihm verbunden?
3. Worin liegt seine Bedeutung für die Zukunft?
4. Welche Struktur liegt ihm zu Grunde?
5. Welche besonderen Fälle, Phänomene, Situationen, Versuche, Personen, Ereignisse, Formelemente sind interessant, fragwürdig, zugänglich, begreiflich, anschaulich?¹

Doch ist das Museum keine Schule, seine Gegenstände und Themen sind an keine Lehrpläne gebunden. Die notwendig fragmentarischen Darstellungen verlangen von seinen Besuchern, immer auch eigene Vorstellungen und Kenntnisse mit einzubringen. Zwischen dem eher abstrakten Wissen, das in der Schule vermittelt wird, und dem konkreten Wissen, das zum Erkennen der Objekte im Museum notwendig ist, besteht eine Kluft. Umso entscheidender sind alle Maßnahmen, die Beziehungen zwischen Museumsnutzer und Exponaten herstellen. Die Eindrücke vom Vorgestellten sind dabei ebenso Ausgangspunkte für den im Museum stattfindenden Bildungsprozess wie das Vorgestellte selbst. Entsprechend müssen die obigen Fragen hier umformuliert werden:

1 | Vgl. W. Klafki: »C. Die Didaktische Analyse«, in: ders.: Studien zur Bildungstheorie und Didaktik, S. 135-143.

1. Welche Bedeutung kann der aus der Vergangenheit überlieferte und in der Gegenwart gezeigte Gegenstand für seinen Betrachter haben?
2. In welchen Beziehungen steht der Gegenstand zu den Erfahrungen und Kenntnissen seiner Betrachter?
3. Welche Relevanz hat der Gegenstand für die Zukunft seiner Betrachter?
4. Lassen sich durch Auswahl und Anordnung von Gegenständen gemeinsame Merkmale und allgemeine Gesetzmäßigkeiten erkennen?
5. Mit welchen Themen und Fragestellungen lassen sich Beziehungen herstellen, die für alle Beteiligten (Subjekte wie Objekte) »Gültigkeit« besitzen?

Je nach Gegenstand und Zeit werden die Antworten unterschiedlich ausfallen. Trotz der Allgemeingültigkeit der Fragen werden die Antworten bei der Betrachtung von Kunstwerken andere sein als bei der Auseinandersetzung mit geschichtlichen Dokumenten oder technischen Produkten. Schließlich müssen auch unabhängig von den Antworten, die Museen von sich aus anbieten, Lösungen gefunden werden, die beide, die gezeigten Dinge wie ihre Betrachter, im Augenblick ihres Aufeinandertreffens unmittelbar betreffen. Dies verlangt, sowohl auf die Erkenntnismöglichkeiten der Dinge wie auf die Erkenntnisfähigkeiten ihrer Betrachter einzugehen. Dazu bedarf es zusätzlicher Fragestellungen, Informationen, Hinweise und Vergleiche, die auch über das im Museum Gezeigte hinausgehen.² Zusätzlich verändern sich in der Gesellschaft die Rolle des Wissens und der Selbstvergewisserung, die Inhalte des Lernens und der Erfahrungen immer wieder aufs Neue. Auch die Museen unterliegen einem Wandel der Begründung für ihr Sammeln und Präsentieren.

Einen besonderen, weil neuen Reiz gewinnen Museen im Kontext moderner Massenmedien. Durch diese gelangen Informationen und Bilder über Flora und Fauna wie über Geschichte, Kunst und Technik, die früher eng mit Museen als den Orten ihrer Vermittlung verbunden waren, jetzt auch in die Wohnzimmer ihrer Besucher. Traditionelle Vermittlungsformen des Museums greifen nicht mehr ohne weiteres. Der Besucher verfügt jetzt auch zu den meisten Themen des Museums über eigenes Wissen und hat eigene Vorstellungen entwickelt, noch bevor er ins Museum kommt. Dies führt dazu, dass er in der Auseinandersetzung mit den Exponaten des Museums diese auch anwendet. Seine Kenntnisse, Erfahrungen und Bilder unterscheiden sich dabei mitunter wesentlich von dem, was Museen ihm vermitteln wollen.³

2 | Vgl. meinen Beitrag: »Das Museum – mehr als ein Ort der Wissensvermittlung« in diesem Buch.

3 | Vgl. dagegen die Beschreibung des konstruktivistischen Ansatzes bei Ch. Schrübbers in ihrem Beitrag: »Aktivierende Methodik: Vom Referieren zum Moderieren« in diesem Buch.

Dennoch: Der Mensch sammelt, seit es ihn gibt. Selbst das Zeigen ist eine grundlegende Lebensäußerung und steht sowohl am Anfang der phylogenetischen wie ontogenetischen Menschwerdung. Doch haben sich im Laufe der Geschichte nicht nur die Sammlungsgegenstände geändert, auch die Absichten und Intentionen, die dem Sammeln wie dem Zeigen zu Grunde liegen, sind nicht die gleichen geblieben. Unterschiedlich sind die Gründe für Ausstellungen und Präsentationen von Sammlungen. Durch zunehmende Spezialisierungen haben sich die heute gängigen Museumssparten herausgebildet. Sie strukturieren nicht nur das Sammlungsgut immer wieder neu, sie verändern auch die Anlässe für das Sammeln.

ASPEKTE DES SAMMELNS

Das Museum ist ein Kunstprodukt, auch wenn es mit der Arche Noah einen mythischen Vorläufer hat. Mit ihr aber wird immerhin auf eine Dimension des Sammelns und Bewahrens verwiesen, die inzwischen nicht nur für das Überleben der Menschheit, sondern der gesamten Schöpfung wichtig ist. Dieser Aspekt beinhaltet eine grundsätzliche Aussage zum Museum. Entsprechend taucht er auch in den Musealisierungstendenzen unserer heutigen Zeit immer wieder auf: Eine Vielzahl von Arten und Kulturen lassen sich offensichtlich nur noch in Schutz- und Schonräumen erhalten. Damals kam der Befehl zum Sammeln von außen. Heute bestimmen Mäzene und Museumsmacher, was in die Museen kommt, was »überlebt«. Ihr Wissen, ihr ästhetisches Empfinden, ihr Gespür für bedeutende und wertvolle Objekte, ihre finanziellen Mittel, ihr Bedürfnis nach Selbstdarstellung beeinflussen vorrangig Inhalt und Form. Neben die Macher und Förderer tritt mit ebensolcher Bestimmtheit der Zufall: Zufällig sind die überlieferten Objekte, Zufall, was auf dem Markt der Objekte angeboten wird. Schließlich ist es jeder einzelne Betrachter, der in den gesammelten Objekten nicht nur die Absichten der Veranstalter und die Zufälligkeit der Gegenstände, sondern in der unmittelbaren Begegnung auch sich selbst erfährt.

Solange Erfahrungen noch ohne Schrift weiter vermittelt werden mussten, waren neben der mündlichen Überlieferung mit ihren Mnemotechniken das Sammeln, das Weitervererben und das Präsentieren von Gegenständen vielleicht die einzigen Möglichkeiten zur Verbreitung von gesellschaftlich relevanten Kenntnissen über Generationen hinweg. Überlieferte Gegenstände sind noch heute über die Schrift hinaus wirksam. Sie stellen nicht nur eine Verbindung zu einer vergangenen Wirklichkeit her, sie sind selbst Teil dieser vergangenen Wirklichkeit, gewinnen Authentizität, die gemeinhin mehr Überzeugungskraft besitzt als alle schriftlichen Quellen. Allein ihre Existenz zwingt zur Anerkennung und Aneignung – auch durch spätere Generationen.

Der Verlust an Wissen ist immer auch mit der Angst vor einem Rückfall in frühere Entwicklungsstufen verbunden. Wissen, das über den Wissenden hinaus wirksam bleiben soll, bedarf einer Fixierung, einer Objektivierung, an der sich altes Wissen jederzeit wieder aktualisieren kann.⁴ Und Objekte, die mit Wissen in direkter Beziehung stehen, erlangen schnell über ihre reale Bedeutung hinaus eine symbolische. Sie sind mehr als sie zeigen. »Dem Sammler ist in jedem seiner Gegenstände die Welt präsent.«⁵ Das gilt für die mythische Betrachtung der Welt ebenso wie für die Aufklärung. In den unterschiedlichen Beziehungen offenbart sich eine Vervielfachung der Welt nach den jeweils vorherrschenden Bedingungen und Maßgaben.

Im Altertum wie im Mittelalter waren gesellschaftliche Positionen von Personen mit der Präsentation von Gegenständen und Kunstwerken verbunden. Das Zeigen von Objekten dient noch heute der Präsentation von Einfluss, Macht und Wissen. Neben ihre identitätsstiftende Bedeutung trat schon früh der Drang zur Selbstdarstellung durch sichtbaren Besitz – ein vor allem durch seine Fülle bestimmtes äußerliches Merkmal von Macht und Reichtum. Die Bedeutung der Zurschaustellung von Gegenständen ist in Prozessionen und Umzügen noch heute lebendig. Es handelt sich um öffentliche Bekenntnisse. Sie verlöschen, sobald sie ins Museum kommen. An die Stelle ihres ursprünglichen Kultwertes ist ihr Ausstellungswert getreten.

Eine Entsprechung der gesellschaftlichen Bedeutung von Dingen für die Lebenden finden wir in der angenommenen Bedeutung von Dingen für die Verstorbenen. So bleibt der Tote, der sich selbst nicht mehr ausdrücken kann, selbst in der Finsternis oder Ferne durch die ihm beigegebenen Gegenstände weiterhin erkennbar, und diejenigen, die für ihn ein Leben lang Bedeutung gehabt haben, begleiten ihn auch weiterhin. In Ägypten wurden die Grabbeigaben als Wegzehrung wie als Hilfe und Helfer verstanden. Sie sind sowohl Identität stiftend wie konkret hilfreich gedacht. Sie hatten niemals musealen Charakter, sie konnten auch verborgen bleiben.

Ein wichtiges Motiv für das Sammeln in nahezu allen Kulturen ist, abgesehen vom materiellen Wert einzelner Objekte, die begrenzte Verfügbarkeit über sie. Sie war weder im Altertum noch im Mittelalter ein Problem. Die begrenzte Verfügbarkeit war vor aller wirtschaftlichen Not ein Ausdruck der gesellschaftlichen Verhältnisse. Bei Reliquien entschied die *Glaubensfähigkeit* über Sinn und Bedeutung. Der fehlende Nachweis ihrer *Echtheit* wurde kompensiert durch kunsthandwerkliche Zutaten. Erst mit dem Aufstieg des Bürgertums wurden die Grenzen der Verfügbarkeit offenkundig und politisch bedeutsam; es entstand ein offener Markt zur Befriedigung des Bedürfnisses,

4 | Vgl. das Holocaust-Mahnmal in Berlin, das verbunden ist mit einem eigenen Informationszentrum.

5 | W. Benjamin: Gesammelte Werke, Bd. III, S. 216f.

wertvolle Gegenstände zu besitzen. Damit aber wurden die Interessenten an Sammlerstücken auch zu Konkurrenten untereinander. Konsequenzen zeigen sich noch heute: Vor allem private Sammlungen tragen ihren *Marktwert* offen zur Schau. Ihre Grenzen liegen in den Aufwendungen zur Erhaltung und Erweiterung solcher Sammlungen.⁶

Neben Identitätsstiftung, gesellschaftlicher Geltung und der Bewahrung von Werten wurde aber auch gesammelt, um zu forschen und zu verstehen. Der gesamte Kosmos sollte sich in den gesammelten Dingen widerspiegeln, diesmal geordnet nach wissenschaftlichen und didaktischen Kriterien. Es wuchs das Interesse an der Beherrschbarkeit des Menschen wie der Natur, der Politik wie der Gesellschaft. Die Sichten auf die Dinge wurden erweitert, damit auch die mit ihnen verbundenen Sammlungsgebiete. Immer mehr Aspekte des Lebens gewannen Sammlungswürdigkeit. Die angelegten Sammlungen waren allgemein wie speziell zugleich. Erste Orte solcher Sammlungen waren neben Fürstenhöfen und Klöstern die Universitäten, die neugegründeten Akademien, private wie öffentliche Schulen.

Mit der Öffnung der Sammlungen für das allgemeine Publikum im 19. Jahrhundert kehrten sich die Verhältnisse gleichsam um: Nicht mehr Besitz allein war entscheidend für soziale Anerkennung, wissenschaftliche Geltung und allgemeine Bildung, sondern das Wissen um die Bedeutung der in den neu geschaffenen Museen ausgestellten Dinge. Diese waren Belege und Auslöser für jederzeit zu aktualisierende Kenntnisse, ja sie gaben diesen überhaupt erst ihre Bedeutung. Heute ist es der Staat, der sich mit seinen öffentlich geförderten Museen nach außen als Kulturstaat präsentiert, nach innen durch den Besitz bedeutender Objekte kulturelle Identität wenigstens bewahrt. Für ihn lebt die ursprüngliche Bedeutung von Sammeln und Präsentieren fort. Der Museumsbesucher behauptet sich dagegen mit dem, was er »schwarz auf weiß« nach Hause tragen kann.

Dabei ist ein eher formales Kennzeichen von Sammlungen, dass die in Museen ausgestellten Dinge ihre ursprüngliche Nützlichkeit verloren haben:

»Mochte diesen Gegenständen (Maschinen, Schlösser und Schlüssel, Taschen- und Zimmeruhren usw.) in ihrem früheren Leben ein bestimmter Verwendungszweck zukommen, als Museumsstück haben sie ihn verloren. Sie rücken in die Nähe der Kunstwerke, die jeder nützlichen Zweckbestimmung entbehren.«⁷

6 | In vielen Fällen bilden private Sammlungen den Grundstock staatlicher Museen.

7 | K. Pomian: Der Ursprung des Museums, S. 14.

Mit anderen Worten drückt dies Georg Rückriem aus, wenn er schreibt:

»Erst wenn Tradition und Traditionsbewußtsein im Prozeß der zivilisatorischen Evolution zerbrochen sind, in deren Kontext die Verbindung von Gegenstand und Symbolbedeutung in fragloser Selbstverständlichkeit und Geltung funktionierte, bemächtigt sich das historische Bewußtsein der Gegenstände...«⁸

Danach sind Objekte in Museen historisch geworden und nicht mehr selbstverständlicher Teil der Gegenwart. Dieser Wertewandel hängt nicht von den Gegenständen ab, er ist Ausdruck der Veränderung des Umganges mit ihnen. »Der Geist der Dinge verschwindet unter Zurücklassung einer eigenständigen Hülle.«⁹

ASPEKTE DES ZEIGENS

Das Museum unterliegt vielfältigen Wandlungen und speziellen Anforderungen, die auch von außen an dieses herangetragen werden. Mit der Ausweitung des Museumsbegriffs sind zusätzliche Missverständnisse und falsche Erwartungen verbunden. Das heutige Museum geht zurück auf Vorstellungen des Bildungsbürgertums aus dem 19. Jahrhundert. Diese waren noch ganz von der Wirkmächtigkeit der Kunst bestimmt. Doch die bürgerliche Gesellschaft besaß nicht die Kraft zur Durchsetzung der mit ihr verbundenen Ideen, welche über ihre politische Macht weit hinaus ragten. Dennoch, erst die bürgerliche Gesellschaft hat das autonome Subjekt geschaffen, das Voraussetzung für eine bildungsorientierte Erziehung ist. Sie erzeugte ein Bewusstsein von der Differenz zwischen dem jeweils vorherrschenden gesellschaftlichen Zustand und der individuellen Existenz. Diese Differenz lässt den politischen Prozess der Emanzipation zu einem Prozess universeller Bildung werden. An ihm hat bis heute das Museum teil, insoweit es gerade das Verhältnis von angenommenem Subjekt und angenommenem Objekt thematisiert und zu einer immerwährenden Auseinandersetzung zwingt. Für das Museum aber gelten Subjekt und Mündigkeit immer nur im Plural: Es geht in ihm um die Sicherung der Möglichkeit einer Bildung für alle. Dabei handelt es sich um die Entfaltung individueller Freiheiten, die im Museum für alle Besucher noch zur Erfahrung werden können.

8 | G. Rückriem: »Museum und Vermittlung«, in: H. Hierdeis (Hg.): *Begreifende Pädagogik*. Berlin 1991, S. 4.

9 | K. Weschenfelder/W. Zacharias: *Handbuch Museumspädagogik*, S. 14. Dieses Bild entspricht nicht zufällig dem Ende des Helena-Aktes in Goethes »Faust II«.

Das Museum ist sowohl ein Ort der Vergangenheit wie der Gegenwart. Von seinem Begriff her war es zunächst ein Ort der Musen. Bis ins 18. Jahrhundert waren fast alle historisch überlieferten Gegenstände in die jeweilige Gegenwart integriert: Ihre Existenz bildete eine Herausforderung zur Beschäftigung mit Kunst, Natur und Philosophie. Eine Besonderheit gegenüber heute lag in der Zusammenschau von *Artificialia* und *Naturalia*, von antiken Skulpturen und chinesischem Porzellan, von alten Büchern und Kupferstichen, von Waffen, physikalischen und mathematischen Instrumenten, von Automaten und Werkzeugen, aber auch von besonderen Fundstücken aus der Natur.

In den meisten fürstlichen Sammlungen des 16. Jahrhunderts lagen Kunstwerke, Antiquitäten, Naturseltenheiten, Handwerkszeug sowie physikalisch-technische Gegenstände noch weitgehend ungeordnet nebeneinander. Dennoch deutet Horst Bredekamp die damaligen »Kunstkammern« als Widerspiegelungen eines bestimmten Weltbildes:

»Im Sinne eines vertikalen, längs der Zeitachse gezogenen Tiefenschnittes erweitert sich die Transformation der bildschöpferischen Natur über die Antike und das nachantike Kunstwerk um das Produkt der Mechanik zur Kette: Naturform – antike Skulptur – Kunstwerk – Maschine.«¹⁰

Der Verbindung dieser Elemente lag ein Selbstverständnis zu Grunde, nach dem der Mensch zwar das eigentliche Paradies verloren hat, aufgrund seiner Ebenbildlichkeit zu Gott aber wenigstens in verkleinertem Maßstab über den göttlichen Funken noch verfügt, um ein neues Paradies zu erschaffen. Die Kunstkammern wurden zu Anschauungs- und Erfahrungsräumen sowohl der Wirksamkeit göttlicher Schöpferkraft wie menschlicher Kreativität.

Neue Ansprüche ergaben sich aus der Verbindung von Gegenständlichkeit mit neuen Bildungsanforderungen. Im Zeitalter der Aufklärung hatten die gesammelten Gegenstände einem unmittelbaren Bildungszweck zu dienen. Die Beschäftigung mit ihnen hatte auch der Forderung zu genügen, den Menschen aus seiner »selbstverschuldeten Unmündigkeit« herauszuführen.¹¹ Diese Aufgabe kam sowohl der Kunst wie der Wissenschaft zu.

Noch das 1830 in Berlin eröffnete Museum wurde neben der Betrachtung von Kunstwerken auch zur Vermittlung der Menschheitsgeschichte genutzt: Von der Antike als dem ersten Augenblick des Erscheinens und der Herausbildung des Menschengeschlechts über das Mittelalter als der Epoche mit ihren Hinweisen auf die religiöse Verwurzelung bis zur Gegenwart als Moment des Erwachens kulturellen und nationalen Selbstbewusstseins. Da die Berliner

10 | H. Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben, S. 33.

11 | Vgl. den Aufsatz von I. Kant: »Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?«, in: J. Zehbe (Hg.): Immanuel Kant, S. 55-61.

Sammlung kaum besondere Einzelwerke besaß, wurde versucht, mit ihr durch möglichst geschlossene kunsthistorische Entwicklungsreihen zu überzeugen.

Eine gegenüber dem Kunstmuseum erweiterte Aufgabe übernahm 1852 das »Germanische Nationalmuseum« in Nürnberg. Es geht zurück auf den fränkischen Freiherrn Hans von und zu Aufseß, der ein »Generalrepertorium« über das damalige Quellenmaterial zur deutschen Geschichte, deutschen Literatur und Kunst anlegen wollte. Die Bezeichnung »germanisch« beschrieb damals einen sprachlich-kulturell definierten Raum. Bereits auf dem Kongress der deutschen Sprach- und Geschichtsforscher 1846 in Frankfurt a.M. wurde zur Definition des gemeinsamen Forschungsfelds der Begriff »Germanistik« verwendet. Nach der gescheiterten politischen Einigung der deutschen Staaten im Jahr 1848 war das Bedürfnis zur Erhaltung der Idee einer kulturellen Einheit besonders groß. Die gesammelten Objekte waren jetzt nicht mehr nur Objekte der ästhetischen Anschauung, sie waren *Dokumente* einer nationalen Identität.

Voraussetzung für eine Öffnung von *naturkundlichen Sammlungen* für ein breites Publikum war die Trennung von Schausammlungen und Studiensammlungen. Diese Trennung erzwang allein schon die Fülle der vorhandenen Exponate. In seinen Schausammlungen bot das Berliner Naturkundemuseum allerdings mehr eine Illustration wissenschaftlicher Beobachtungen und Erkenntnisse an, als dass es den Besucher zu eigenen Wahrnehmungen anregte. Naturkundliche Ausstellungen dienen bis heute dem Nachvollzug und der Festigung vorherrschender wissenschaftlicher Theorien. Selbst wenn mit dem Konzept der Science Centers die Eigenaktivität der Besucher gefördert werden soll, so lassen doch auch sie nur Erkenntnisse zu, die die Wissenschaften bereits gewonnen haben.

Ein erstes Konzept zur Vermittlung eines Bildungserlebnisses für alle Schichten der Bevölkerung lieferte 1850 das Ägyptische Museum in Berlin im Neuen Museum. Hier sollte Wissenschaft unmittelbar umgesetzt werden »in belehrende, aber auch anregende Information für den Laien«. ¹² Die Museumsräume waren mit Kopien von Bildern nach altägyptischen Originalen ausgestattet, wobei die Auswahl nach »Schönheit und Charakter« erfolgte. Sie sollte mehr als alles andere im Stande sein,

»der ägyptischen Wissenschaft ein größeres Publikum zu verschaffen und zugleich den anderen heutzutage nicht hoch genug anzuschlagenden Vortheil gewähren, alle mißwollende Kritik von den Bildern als moderne Ausführungen abzuhalten.« ¹³

12 | H. Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben, S. 33.

13 | Ebd., S. 26f.

Das Museum wurde als eigenes Medium im modernen Sinne erfasst: Es gewann Eigenständigkeit gegenüber dem Buch, dem Theater, ja selbst gegenüber dem originalen Schauplatz. Es gewann aber auch Eigenständigkeit gegenüber dem Besucher. Der Museumsbesuch sollte zu einem kollektiven Erlebnis werden. Noch heute kommt den ägyptischen Museen und Ausstellungen zur ägyptischen Geschichte ein besonderer Reiz zu, der sich u.a. darin ausdrückt, dass gerade bei der Vermittlung dieser Kultur die Möglichkeiten moderner Medientechnik genutzt werden. Mit der alten ägyptischen Kultur verbinden viele Besucher die Vorstellung, in ihr auch einen Vorläufer der eigenen Kultur zu erkennen.¹⁴

Eine andere Entwicklung ging von den *Kunstgewerbemuseen* aus. Sie folgten den nationalen wie internationalen Ausstellungen als Manifestationen der neuen industriellen Produktionsverfahren und als Herausforderung an die handwerkliche Fertigung. Der Idee eines freien Austausches von Gedanken über Produktion und Produkte entsprang die erste Weltausstellung 1851 in London. Als Schöpfung des Bürgertums beschränkten sich die neuen Museen nicht darauf, ererbte und erworbene Schätze zu sammeln, zu archivieren und zu restaurieren; sie wollten zu einem neuen »pragmatischen Kunstverständnis« beitragen. Damit verbunden war eine neue Ordnung der Dinge, »der Übergang vom enzyklopädischen Kunstverständnis, das in der Kunst den Kanon der großen Kunstwerke gesehen hat, zu der auf Anwendung bezogenen autorlosen und dezentrierten Kunst.«¹⁵ In eigenen Schulen und Werkstätten wurden auch alte Techniken gelehrt und angewandt. Kunstgewerbemuseen wurden so auch zu Vorläufern der »viel besuchten Sammlungen für Alltagskultur, Volkskunde sowie stadt- oder landeshistorischer Museen, außerdem von didaktischen Ausstellungen.«¹⁶ Gegenüber den reinen Kunstmuseen öffneten sie sich einem breiten Publikum, das hier Anleitungen und Empfehlungen für die ästhetische Ausgestaltung seines Alltags erwartete – nicht als Bildungsgut, sondern zur Gewinnung eines allgemeingültigen Qualitätsmaßstabes, der sich auf dem Markt durchsetzen sollte.

Je mehr sich Museen mit ihren Ansprüchen und Exponaten der Realität außerhalb der Museen annäherten, umso problematischer wurden die Beziehungen zu ihren Inhalten. Was mit den Kunstmuseen zu Beginn des 19. Jahrhunderts vorexerziert wurde, wiederholte sich mit zeitlichen Verzögerungen

14 | Dies etwa im Gegensatz zu den ostasiatischen Kulturen.

15 | R. Haslinger: »Die Geschichte des Kunstgewerbemuseums, gelesen als Antwort auf die Frage: Was bedeutet angewandte Kunst?«, in: P. Noever (Hg.): Tradition und Experiment, S. 10.

16 | A. Völker: »Zwischen Alltag und Museum Kunsthandwerk«, in: P. Noever (Hg.): Tradition und Experiment, S. 39.

bei fast allen Museumsgattungen und hat bis heute seine Gültigkeit.¹⁷ Um die Jahrhundertwende war selbst der Anspruch der Kunst auf kulturellen Selbstzweck aufgehoben: Auch die traditionellen Kunstmuseen sollten unmittelbar nützlich sein, und zwar sowohl als pädagogisches Gegengewicht zur allgemeinen Verbreitung der Mechanisierung wie als deren Förderer. Von der *Kunst-erzieherbewegung* waren sie als »Volksbildungsstätten« entdeckt worden. Ihr Programm beanspruchte Nützlichkeit für das Leben im Allgemeinen, für die Nation im Besonderen: Wie das zu verstehen war, verdeutlichte Friedrich Naumann in seiner »Neudeutschen Wirtschaftspolitik« aus dem Jahr 1911:

»Ein Volk, das mit seiner Arbeit Milliarden verdienen will, muß die Kunstfrage volkswirtschaftlich betrachten lernen. Wir sagen nicht, daß die Kunst volkswirtschaftliche Zwecke verfolgt, aber wir behaupten, daß ein durchgebildeter Kunstsinn volkswirtschaftlich sehr nützlich ist, und zwar nicht bloß und nicht in erster Linie der Sinn für die besonderen Künste im engeren Sinn des Wortes, so wichtig dieser ist, sondern der Sinn für vollendete Form in jeder Produktion.«¹⁸

Das Museum wurde erstmals als eine durch und durch *demokratische Einrichtung* verstanden, allerdings weniger aufgrund seiner pädagogischen Ziele als vielmehr aufgrund der Zugänge zu ihm. Im Gegensatz zu der feudalistisch bestimmten Begrenztheit des Individuums zu Beginn des 19. Jahrhunderts schrieb Alfred Lichtwark:

»Was von den Museen geschieht, kann sich immer noch an das ganze Volk wenden. Es liegt darin eine unschätzbare Kraft, und es gibt ihnen ihre ganz besondere und notwendige Stellung neben den Universitäten und Akademien.«¹⁹

Museen bildeten eine wichtige Ergänzung zu den Schulen und Universitäten, »weil sie zu den Dingen führen oder von den Dingen ausgehen.«²⁰

Eine andere Reaktion auf die Industrialisierung finden wir Ende des 19. Jahrhunderts im Ruhrgebiet: Hier wollte der Kunsthistoriker und Pädagoge Karl Ernst Osthaus ein naturwissenschaftliches Museum mit dem Ziel gründen, die industrielle Bevölkerung für das Schöne in der Natur zu gewinnen. Dieser Ansatz geht zurück auf das 18. Jahrhundert. Seit Rousseau verbindet

17 | Vgl. die Auseinandersetzungen um die Gründung des Deutschen Historischen Museums in Berlin.

18 | Zitiert nach G. Frhr. von Pechmann: Die Qualitätsarbeit, S. 22.

19 | Ebd., S. 105.

20 | Ebd., S. 106. Hierbei handelt es sich um eine Formulierung, die 22 Jahre später Georg Kerschensteiner auch für den Bildungsauftrag des Deutschen Museums in Anspruch nahm.

sich die Kritik an den Folgen der Zivilisation mit dem Blick auf die Natur. Doch blieb Osthaus bei der Gründung eines naturkundlichen Museums nicht stehen. Das Erfassen des Schönen in der Natur war ihm Bedingung für ein Begreifen auch des Ästhetischen in der Kunst. Sogar einen dritten, unmittelbar praktischen Aspekt sollte seine Museumsgründung erfüllen: Getragen von der Vorstellung einer *Weltkultur*, die sich zusammensetzt aus allem, was Menschen an Wertvollem auf der ganzen Erde erzeugt haben, sollte sein Museum eine Mustersammlung für Zeitgenossen und zukünftige Generationen sein.

Versuche zur Überwindung der Diskrepanzen zwischen Industrialisierung einerseits und dem starren Festhalten am überkommenen Formenkanon vorindustrieller Stile andererseits wurden um die Jahrhundertwende an vielen Orten von Künstlern und Kunstliebhabern unternommen. In München schlossen sich Architekten, Entwerfer, Vertreter von Handwerk und Industrie im »Deutschen Werkbund« zusammen. Doch im Gegensatz zur Reformbewegung in England um die Mitte des 19. Jahrhunderts stand der Werkbund zu Beginn des 20. Jahrhunderts positiv den Möglichkeiten der industriellen Produktionsweise gegenüber. Er wollte lediglich an den Prinzipien von Formniveau, Material- und Werkgerechtigkeit festhalten und diese gegenüber den Surrogatstoffen der industriellen Produktion neu beleben.

Einen dritten Weg in Reaktion auf die um sich greifenden Folgen aus der Industrialisierung schlugen die neu gegründeten *Volkskunde- und Heimatmuseen* ein. Sie griffen bewusst auf Epochen vor der Industrialisierung zurück und sahen sich darin bereits pädagogisch wirksam:

»Für alle Gebiete aber, vom Stricken bis zum Drucken, gilt, daß sie ihre reichsten Anregungen aus dem überlieferten Volksgut schöpfen können, wie es in unseren Sammlungen bewahrt wird, aus Zeugnissen also eines volkstümlichen Schaffens, das dem kindlichen aufs nächste verwandt ist.«²¹

Noch Ende der 1930er Jahre betonte Adolf Reichwein die Bedeutung einer wohlgestalteten Umwelt, für die die Volkskundemuseen Anregungen und Vorbilder lieferten. In Auseinandersetzung mit der Gegenwart und ihren Problemen war ihm ein Verständnis für die Vergangenheit und die überlieferten Werte wichtig. Im Vordringen der Maschinen sah er den Verfall des Handwerks, damit einen zunehmend enger werdenden Spielraum für eigenes schöpferisches Tun. Eine Entsprechung von Innen- und Außenwelt erkannte er in der »gegenständlichen Kultur« eines jeden Volkes. Volkskunde- und Heimatmuseen waren für Reichwein Anschauungsstätten für eine grundlegende

21 | A. Reichwein: »Schule und Handarbeit«, in: ders.: Pädagogische Schriften, Band 4, S. 75.

Geschmacksbildung der Jugend, mit der sie für eine wohlgestaltete Umwelt sensibilisiert werden sollte.

Das Museum war jetzt nicht mehr nur Bewahrungsort überlieferter Objekte, es war auch Ort der Aneignung verschwindender Erfahrungsgrundlagen. *Volkskunst* verband sich mit der Vermittlung grundlegender Techniken aus dem Umgang mit traditionellen Techniken wie Holzbearbeitung, Töpfern, Weben, Stricken oder Backen. Das Museum war »Anschauungs- und Arbeitsstätte« zugleich.²² Mit einer solch engen Beziehung zu handwerklichem Tätigsein und Volkskunde wurde nach 1945 in Deutschland kein Museum mehr aufgebaut. Die Kritik an den Folgen der Industrialisierung aber blieb.

Dagegen ist selbst für die heutigen *Technikmuseen* die Vermittlung alter Techniken noch immer wichtig – allerdings weniger als Umgang mit überlieferten Techniken, sondern als Voraussetzung für den Nachvollzug technischer Entwicklungen. Beispiele dafür sind Lehrdruckereien oder Angebote zum Papierschöpfen, Kurse zur Textilarbeit oder Töpferkurse. Es geht auch weniger um den pädagogischen Aspekt, der auf die Entfaltung der Person gerichtet ist, eher geht es um spielerische Aspekte, mit denen sich Angebote für Kinder und Jugendliche erweitern lassen. Nur selten kommt es zu einem Rückbezug der gemachten Erfahrungen auf die in den Ausstellungen vorgestellte Technik.²³

Als eine Spätgründung gegenüber den Kunst- und Gewerbemuseen des 19. Jahrhunderts konnte das »Deutsche Museum« in München als das erste allgemeine technische Museum in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf deren Erfahrungen und Entwicklungsgeschichte aufbauen. Auch Technik sollte der nationalen Identität dienen, wobei ihre Vermittlung sich das Medium Museum mit seinen tradierten Wertvorstellungen erschloss. Der Name des neu zu gründenden Museums war Programm: »Deutsches Museum, von den Meisterwerken der Naturwissenschaften und der Technik.«

Damit war eine Entwicklung abgeschlossen, die dem Museum nicht nur immer größere Teile wissenschaftlichen Forschens und Handelns erschloss, sondern dieses Forschen und Handeln auch in einen gesellschaftlichen Zusammenhang stellte. Nach dem Zweiten Weltkrieg gewannen Museen Bedeutung vor allem als Medien der Erinnerung und der Vergewisserung. Heute dienen sie nicht nur der Information und Wissensvermittlung, sondern werden auch bewusst als Orte öffentlicher Unterhaltung und der Massenkommunikation genutzt. Allmählich beginnt sich aber auch durchzusetzen, wie sehr Museen Orte des offenen wie öffentlichen *Dialogs* sind. Welche besonderen Formen der Auseinandersetzung Museen ihren Besuchern dabei bieten, das

22 | Ebd., S. 41.

23 | In den Angeboten des Berliner Vereins »Jugend im Museum« finden die wenigsten Veranstaltungen im Museum statt.

zeigen auch die hier in diesem Buch vorgestellten Aufgaben und Lösungen der Museumsmoderation.

AUFGABEN DES MUSEUMSMODERATORS

Die Welt bringt sich dem Einzelnen ebenso vielfältig entgegen wie dieser sich in mannigfaltiger Weise auf sie bezieht. Im Museum handelt es sich um eine besondere Art der Mannigfaltigkeit: Einschränkungen ergeben sich durch die Auswahl der Themen und Objekte, Erweiterungen durch Hinzufügungen von Kontexten und Handlungsanweisungen für ihre Betrachter. Alle wesentlichen Vollzugsformen des Subjekts, sein Denken, Wollen und Spielen, sind hier möglich, doch bleiben sie auffällig beschränkt. Dabei sind beide, Subjekte wie Objekte, in ihrer Eingeschränktheit besonders eng aufeinander bezogen; und das, was als Differenz zwischen ihnen aufscheint, ist das eigentliche »Zuspiel«, das Unbekannte, Überraschende und Fremde. Gegenüber der Wirklichkeit außerhalb können die Besucher im Museum mit sich und den Dingen – im Rahmen der vorgegebenen Möglichkeiten – spielerisch umgehen. Die erfahrbaren Unterschiede zwischen dem Gezeigten und dem Selbstbewussten erfüllen den Zweck, das Vorgestellte in seiner Eigenständigkeit wie in seiner Veränderlichkeit zu erkennen. Es wird zur Aufgabe des Museumsmoderators, dem Besucher auch einen solchen spielerischen Umgang zu ermöglichen.

Doch nur selten gelingt ein solches »Zuspiel«. Schon über die Art der Erkenntnisse im Museum gibt es keine klaren Vorstellungen. Sie könnten sich auch von Objekt zu Objekt, von Situation zu Situation ändern. Dass die Auseinandersetzungen mit musealen Objekten zu besonderen Erkenntnissen führen, ergibt sich allein schon daraus, dass sie für sich genommen unvollständig sind und bleiben. Um im Museum gezeigt zu werden, mussten sie aus ihrem ursprünglichen Umfeld herausgerissen werden. Zum Verständnis ihrer Existenz bedarf es jetzt ihrer Vervollständigung auch aus der Sicht ihrer Betrachter. Aber nur selten sind sie es, die die Betrachtung vervollständigen, sondern es sind die Museen selbst. Ihre »Präsentationen« begünstigen dabei insoweit didaktische Absichten, als sie herausheben, was an den Dingen erkannt und gelernt werden soll. Für die Besucher besteht das Problem, dass Museen mit ihrer Architektur und ihren Präsentationsformen inzwischen selbst neue Umwelten geschaffen haben, die für ihre Besucher ebenso wenig durchschaubar sind wie die ursprünglichen.

Ist das vorgedachte Ganze objekthaft nicht darstellbar, gibt es die Tendenz, durch medialen Einsatz zusätzliche Themen und Inhalte anzubieten. So lassen sich Informationen heute leicht an jeder beliebigen Stelle im Raum

einfügen, doch bleiben sie bestimmt von den »Botschaften« der eingefügten Medien.²⁴ Und diese treten in Konkurrenz zu den Objekten wie zu den ergänzenden Phantasien ihrer Betrachter. Schließlich verstärkt moderne Medientechnik nur diejenigen Inhalte, die sich mit ihrer Hilfe auch abbilden lassen. Es gehört zu den Paradoxa der Mediennutzung, dass ihre Vielfalt die Person eher einschränkt als erweitert.²⁵ An Personen gebundene Vielfalt aber ist die Voraussetzung für Kommunikation, und Kommunikation die Basis für die Wahrheitsfindung,²⁶ nicht Technik.

Gegenüber den Vermittlungsangeboten moderner Massenmedien liegt die Auseinandersetzung mit Objekten im Museum in einer Verlangsamung der Erfahrung von Welt durch künstliche Isolierung, letztendlich durch »Stilllegung«. Sie werden erst wieder »zum Leben erweckt«, wenn sie sich in den Vorstellungen ihrer Betrachter wieder zu bewegen beginnen. So sind Museen mehr als nur Aufbewahrungs- und Erklärungsorte von eigentlich zwecklos gewordenen Dingen: Sie erfüllen ihren Zweck in der Herausforderung zur Integration in die Lebenswelt ihrer Betrachter. Ablehnung oder Faszination – noch ohne bewussten Inhalt – sind erste Reaktionen in dieser Richtung und verweisen auf einen gefühlsmäßigen Grund. Demgegenüber zeigt sich die thematische Einbindung bereits als intellektuelle Reaktion sowohl der Veranstalter wie der Rezipienten.

Es bedarf eines gegenseitigen Aufschaukelns von gefühlsmäßiger Zuwendung und thematischem Erschließen. In der Regel überwindet die Rationalität das Gefühl. So erfährt der Museumsbesucher über die zusätzlich eingesetzten Medien oft etwas, das weder in ihm noch im Objekt eine Entsprechung besitzt. Das Exponat fällt zurück in die Dimension der Illustration von Themen, die eigenen Erfahrungen werden ersetzt durch allgemeines Wissen.

Bei einem solchen Szenario wird es zur Aufgaben des Moderators, dem Museumsbesucher vor allem Möglichkeiten für eigene Erkenntnisse in Verbindung mit neuem Wissen und eigenem Erleben zu verschaffen. In Anlehnung an Walter Benjamins Kritik an der Kulturgeschichte lässt sich seine Aufgabe auch so beschreiben: Während das Museum von sich aus die Last der »Schätze« vermehrt, wobei sie diese »Schätze« »auf den Rücken der Menschheit häuft«, kommt es – positiv gewendet – der Museumsmoderation zu, dem Museumsbenutzer die Kraft zu geben, »diese abzuschütteln, um sie dergestalt in die Hand zu bekommen.«²⁷

24 | Vgl. dazu H. M. McLuhan: Magische Kanäle, S. 13ff.

25 | Dies drückt McLuhan in der Unterscheidung von »heißen« und »kalten« Medien aus.

26 | Vgl. N. Luhmann: Die Wissenschaft der Gesellschaft, S. 175ff.

27 | Vgl. W. Benjamin: »Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker«, in: ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 112.

Das Museum ist konstitutiv für seine Objekte wie für seine Besucher. Mit Hilfe seiner Konstruktionen und Rekonstruktionen will es die Existenz seiner Exponate erklären, zumindest Zugänge zu ihnen herstellen. Die besonderen Eigenschaften seiner Gegenstände können aber nur erkannt werden, wenn sie in einem System von Beziehungen stehen, in dem sich ihre strukturelle Verwandtschaft ausdrückt.²⁸ In der Schaffung von Möglichkeiten zur Entdeckung von verwandtschaftlichen Bezügen liegt die Kunst jeder Präsentation wie ihrer Vermittlung.²⁹ Sie bieten Einblicke, die so außerhalb des Museums nicht gegeben sind. Zugleich weisen sie auf das hin, was an den Originalen bereits erkannt worden ist, worin ihre »Bedeutung« liegt. Sie sollten aber auch die Möglichkeit enthalten, in der Auseinandersetzung mit den Gegenständen Neues zu entdecken. In den Präsentationen ist nicht nur bestehendes Wissen festgeschrieben, in ihnen wird auch bestehendes Wissen fortgeschrieben.

Der Auseinandersetzung mit musealen Dingen liegt ein Schema zu Grunde, nach dem Menschen sich ihre Umwelt aneignen und zugleich die Ergebnisse dieser Aneignung auf Dauer stellen. Das war schon im alten Griechenland so und das wird auch in der Zukunft der Fall sein. Dennoch haben andere Informationsträger die Oberhand gewonnen. Aber auch ihre *Botschaften* sind an konkrete Dinge gebunden, wollen sie überzeugen. Es bedarf nun einmal der Erfahrung aus der Auseinandersetzung mit dreidimensionalen Gegenständen, zu denen wir uns unmittelbar in Beziehung setzen können. Der Umgang mit Dingen ist nicht nur der erste Umgang des Menschen mit seiner Umwelt, der Umgang mit ihnen ist Voraussetzung für jedes weitere abstrakte Erfassen von Innen- und Außenwelt. Es liegt nahe, diesen Umgang auch in das Zentrum der Auseinandersetzung mit Menschen zu stellen, zu denen wir – gerade bei fehlenden gemeinsamen Grundlagen, bei unterschiedlichen kulturellen Erfahrungen – sonst kaum einen Zugang finden.

Alle Vermittlungsbemühungen besitzen also nur dann Gültigkeit, wenn sie sich auf das beschränken, was tatsächlich gezeigt werden kann. Alles andere tritt als Autorität auf: Auf der Seite des Museums in allgemein gehaltenen Texten und symbolischen Präsentationen, auf der Seite der Besucher im Beharren auf Bezügen zu ihrem eigenen Wissen und ihren persönlichen Erfahrungen. Wir können Fehldeutungen nicht verhindern, aber wir können Fehldeutungen, soweit sie sich in Äußerungen oder im Verhalten der Besucher ausdrücken, einschränken, sowohl durch direkte wie indirekte Hinweise, durch gezielte Hilfestellungen und Anleitungen. Dies fällt dort leicht, wo sich die Absichten und die Art der Wahrnehmungen eindeutig bestimmen lassen: Objekte als Phänomene, als Auslöser von Erinnerungen, als allgemeine wie

28 | Vgl. P. Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen, S. 33.

29 | So lässt sich Normierung nur zeigen, wenn auch nichtnormierte Teile vorgestellt werden.

spezielle Zeichen.³⁰ Darüber hinaus müssen auch die Unterschiede in der Wahrnehmung zum Thema gemacht werden.³¹ Dazu gehört, die unterschiedlichen Wahrnehmungsniveaus zu bestimmen und intellektuell aufeinander zu beziehen.

Alles Wissen, das mit den ausgestellten Gegenständen und den vorgestellten Themen der Museen verbunden ist, muss zugleich den Wandel der Museen als Bildungsinstitutionen berücksichtigen. Mit ihrer zunehmenden Spezialisierung sind neue Bildungsqualitäten verbunden. Je nach Museum treten unterschiedliche Aspekte der Dinge hervor. Sie bestimmen den Blick auf die Exponate, die Exponate die Erwartungen der Besucher. Dabei tritt das Objekt einmal als autonomes Kunstwerk, als Provokation, als Zeitzeuge, als Dokument, als Mittel wie als Symbol auf – mitunter ist es alles zugleich. Je nach Museumsart verweisen sie auf andere Ursprünge, sind verbunden mit unterschiedlichen Werten, betonen unterschiedliche wie gleiche Materialien, Funktionen und Zwecke.

Besondere Hinweise auf die spartenspezifischen Unterschiede liefern die folgenden Beiträge in diesem Abschnitt. Sie gehen ein auf das »Was«, das in den Ausstellungen seinen Ausdruck gefunden hat und das für seine Betrachter zu einem besonderen *Bildungserlebnis* werden soll. Exemplarisch sind die Aufgaben der Moderation im *Kunstmuseum* in seinen beiden Ausprägungen, als Gemäldegalerie für Alte Kunst und als modernes Kunstmuseum, im *historischen Museum* und im *Technikmuseum* unter Berücksichtigung ihrer Entwicklung und heutigen Bedeutung beschrieben. Entsprechend der vorgestellten Sparten sind anschließend vier Vorträge zu einem gemeinsamen Thema, zur »Uhr«, abgedruckt. Sie stellen die spartenspezifischen Unterschiede und ihre Auswirkungen auf die Moderation in den jeweiligen Museen zur Diskussion.

LITERATUR

Auer, Hermann (Hg.): *Museologie. Neue Wege – neue Ziele*, München/London/New York/Paris 1989.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a.M. 1974.

Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. III: *Kritiken und Rezensionen*, Frankfurt a.M. 1991.

30 | Eine Analogie zur Schriftentwicklung mit ihrer zunehmenden Loslösung vom analogen Bild drängt sich hier geradezu auf.

31 | Vgl. den Beitrag von G. v. Wilcken: »Die Geister der eigenen Erwartungen« in diesem Buch.

- Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a.M. 1970.
- Bredenkamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993.
- Hierdeis, Helmwart: Begreifende Pädagogik, Berlin 1991.
- Klafki, Wolfgang: Studien zur Bildungstheorie und Didaktik, Weinheim/Basel 1975.
- Klausewitz, Wolfgang (Hg.): Museumspädagogik. Museen als Bildungsstätten, Frankfurt a.M. 1975.
- Luhmann, Niklas: Die Wissenschaft der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1990.
- Lyotard, Jean-François: Immaterialität und Postmoderne, Berlin 1985.
- Mannhardt, Wolf (Hg.): Alfred Lichtwark. Auswahl seiner Schriften, Bd.1, Berlin 1917.
- McLuhan, H. Marshall: Magische Kanäle. Understanding Media, Düsseldorf 1968.
- Mumford, Lewis: Mythos der Maschine. Kultur, Technik und Macht. Die umfassende Darstellung der Entdeckung und Entwicklung der Technik, Frankfurt a.M. 1986.
- Noever, Peter (Hg.): Tradition und Experiment. Das Österreichische Museum für angewandte Kunst, Wien/Salzburg 1988.
- Pechmann, Günther Frhr. von: Die Qualitätsarbeit. Ein Handbuch für Industrielle, Kaufleute, Gewerpolitiker, München 1924.
- Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1988.
- Reichwein, Adolf: Pädagogische Schriften. Kommentierte Werkausgabe in fünf Bänden, Bd. 4, Bad Heilbrunn 2011.
- Schaar, Eckhard (Hg.): Alfred Lichtwark. Die Erziehung des Auges. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a.M. 1991.
- Verein Deutscher Ingenieure (Hg.): Das Deutsche Museum. Geschichte – Aufgaben – Ziele, Berlin 1933.
- Weschenfelder, Klaus/Zacharias, Wolfgang: Handbuch Museumspädagogik. Orientierungen und Methoden für die Praxis, Düsseldorf 1992.
- Zehbe, Jürgen (Hg.): Immanuel Kant. Was ist Aufklärung? Aufsätze zur Geschichte und Philosophie, Göttingen 1967.

