

Der Hörsessel selbst ist eine einfache Holzkonstruktion, die Rückenlehne ist mit einem Heurnetz überspannt und mit Heu ausgestopft.

Zusammenfassend sei darauf hingewiesen, daß es Ziel dieser Ausstellung ist, dem Besucher einen Überblick zu geben über Land und Leute des Lungaus, die sich gegenseitig wesentlich geprägt haben. Zeitlich liegt der Schwerpunkt der Dokumentation im ersten Drittel unseres Jahrhunderts, es werden jedoch auch immer wieder Bezüge zur Gegenwart hergestellt. Eine ausführliche Darstellung aller acht angeschnittenen Themenbereiche hätte die räumlichen Gegebenheiten überschritten und wurde mit dem Blick auf das Ganze unterlassen.

Wie diese Ausstellung vom Publikum angenommen wird, wie lange sich Besucher darin aufhalten, werden erst Beobachtungen in dieser Saison erbringen.

Detlef Stender

## »ALLES – WIE ES FRÜHER WAR«?

Bemerkungen zu den Chancen und Tücken der Ganzheitlichkeit in Industriemuseen und der »vollständigen Erhaltung« einer Tuchfabrik als Museum

Ganzheitlichkeit war über lange Jahrzehnte in den Industrie- und Technikmuseen kein Thema und schon gar ein Sammlungskriterium. Man sammelte – ganz im Gegenteil – bevorzugt einzelne und einzigartige Objekte: Prototypen, Rekordmaschinen, Basteleien berühmter Erfinder und Naturwissenschaftler etc. Die beeindruckendste und faszinierendste Akkumulation solcher Raritäten beherbergt nach wie vor das Deutsche Museum: eine »Ruhmeshalle« für die »Meisterwerke... der Naturwissenschaft und Technik«, wie man sich einst selbst titulierte. Der Seltenheitswert, die Herausgehobenheit aus dem Alltäglichen, aus einer Ganzheit gilt gar als besonderes Sammlungs- und Ausstellungskriterium. So freut man sich dort, daß »eine stattliche Liste wertvollster Originale das stolze Prädikat »Unikat« oder »Nr. 1« trägt: »das erste Telefon von Reis, das erste Auto der Welt...«<sup>2</sup>.

1 Deutsches Museum  
München. (Reihe museum-  
Westermann-Verlag).  
München 1979, S. 20.

2 Deutsches Museum  
München. (Reihe museum-  
Westermann-Verlag).  
München 1979, S. 21.

Mit der Offensive des sozialwissenschaftlichen Paradigmas in der Geschichtswissenschaft der 70er und frühen 80er Jahre ging es auf einmal nicht mehr nur noch um »Technik & Wissenschaft«, sondern um die sozialen Strukturen und Lebensverhältnisse der Industrialisierung. Soziale Probleme und Strukturwandlungen, Klassen- und Arbeitsverhältnisse, Wohnsituationen und Lebenslagen wurden nun erforscht und in Ausstellungen wie Museen dargestellt. Die museale Frühphase dieses neuen Paradigmas verblüffte durch Texttafeln und Graphiken in Form und Anordnung von Tapetenbahnen. Das »Museum als Lernort« lautete der Grundgedanke. Originale waren aus didaktischer Sicht leicht durch Repros, Statistiken und Graphiken zu ersetzen. Es kam ja auf die Strukturen und nicht auf den schönen – und so meinte man auch falschen – Schein an.

### Die naturalistische Inszenierung

Eine Weiterentwicklung erfuhr das sozialwissenschaftliche Paradigma durch die Alltags- und Mikrogeschichte und gebar

aus:

Freilichtmuseum Hessenpark (Hg.):  
Geschichtsdarstellung im Museum. Beiträge zur  
9. Tagung der Museumspädagogen an Freilicht-  
und Industriemuseen (= kleine Reihe  
Museumspädagogik 5). Neu-Anspach 1995

3 Hier kann sehr grob-schlächtig und oberflächlich von Formen der Museums- und Ausstellungskonzeption und deren Hintergründen die Rede sein. Zugleich ist darauf hinzuweisen, daß in vielen Museen und Ausstellungen verschiedene Ausstellungsprinzipien friedlich nebeneinander koexistieren.

4 Ursula Schneider: Was macht Frau mit der Arbeiterküche im Museum? in: Industriekultur – Von der Musealisierung der Arbeitsgesellschaft (Loccumer Protokolle 67), Rehberg-Loccum 1989, S. 123-147, hier S. 124.

5 Ursula Schneider: Was macht Frau mit der Arbeiterküche im Museum? in: Industriekultur – Von der Musealisierung der Arbeitsgesellschaft (Loccumer Protokolle 67), Rehberg-Loccum 1989, S. 123-147, hier S. 131.

6 Zur Ausstellung vgl. insgesamt Alfred G. Frei (Hg.): Habermus und Suppenwürze. Singens Weg vom Bauernhof zur Industriestadt. Konstanz 1987. Zur »faction«: Gert Lorinser/Margarete Webers. »Die Geschichte einer Singener Arbeiterfamilie 1904-1945«, in: Frei, S. 153-217.

7 Vgl. Ruhrlandmuseum Essen. (Reihe museum), München 1986, S. 56f., 88f.

auch eine neue Ausstellungsform<sup>3</sup>: die realitätsgetreue Nachstellung von Alltagssituationen. Man versuchte nun »mit sog. Inszenierungen, Environments oder ganzheitlichen, detailgetreuen Rekonstruktionen à la Freilichtmuseen und nicht zuletzt mit praktischen Vorführungen, Anschaulichkeit und Lebendigkeit herzustellen«<sup>4</sup>, die der »Ruhmeshalle der Meisterwerke« wie auch den Texttapeten gefehlt hatten. Zum Zweck einer solchen Sozial-Inszenierung wurden Exponate aus völlig verschiedenen Zusammenhängen zu einer neuen, synthetischen Ganzheitlichkeit zusammengefügt – häufig in der Form eines flohmarktartigen Sammelsturms<sup>5</sup>. Die Exponate haben dabei eine illustrativ-dienende Funktion und wenig eigene Aussage- und Wirkungskraft, weil sie lediglich Mittel zum Zweck der Gesamt-Inszenierung darstellen. Sie nehmen wie Schauspieler fremde Rollen in einem Stück an, das mit ihrer Lebensgeschichte nichts gemein hat. Der soziale Zusammenhang der hier hergestellt wurde, ist ein künstlicher, beruht auf wissenschaftlichen Recherchen, dem Zufall der Überlieferung, dem Sammeleifer des Ausstellungsmachers, einem mehr oder weniger beliebig herausgegriffenen Beispiel oder einfach darauf, welche Weisheit man den Besuchern nahebringen möchte.

Der Autor selbst kann sich rühmen, an einer außerordentlich perfektionistischen Sozial-Inszenierung mit Flohmarkt-Touch beteiligt gewesen zu sein. Wir scheuten in der Ausstellung »Arbeiter unter dem Hohentwiel« nicht davor zurück, mit PVC-Belag historische Holzdielen zu simulieren, historische Tapeten- und Wandmuster nachzuahmen und in bester naturalistischer Manier eine Geschichte einer Singener Arbeiterfamilie zu erfinden, wie sie nach unseren wissenschaftlichen Recherchen hätte stattfinden können (aber nicht stattgefunden hat)<sup>6</sup>. Es entstand auf diese Weise eine Art »faction«: die gewollte Mischung aus facts und fiction.

Das beliebteste Thema der Sozialinszenierung im Industriemuseum war die enge, bedrückende und doch irgendwie gemütlige Arbeiterküche, ohne die lange Zeit kein Museum meinte, auskommen zu können. Das Essener Ruhrlandmuseum verdient einen Eintrag ins Guinness-Buch der Rekorde<sup>7</sup>, weil es gleich vier (unterschiedliche) Küchen präsentiert und zugleich Anerkennung, weil dadurch erst die Relativität und Beschränktheit einer einzigen Sozial-Inszenierung (»Wie es früher wirklich war«) unmittelbar einsichtig wird.

Für diese Art der ganzheitlichen Sammelsturm-Inszenierung

gibt es viele andere Beispiele: Das Schaufenster mit Auslage, der Einkaufsladen, das Eisenbahnabteil, und natürlich der Arbeitsplatz. Auch das nachgestellte Bergwerk (Deutsches Museum) gehört zu dieser Sozial-Inszenierung. Das Westfälische Industriemuseum hat in Bocholt sogar eine ganze Fabrik nach verschiedenen historischen Vorbildern erbaut und mit Exponaten aus den unterschiedlichsten Zusammenhängen angefüllt<sup>8</sup>. Es entstand dort quasi ein »Idealtypus« der westfälischen Weberei.

Diese künstlichen Inszenierungen werden gern durch Puppen in allen Variationen »belebt«: von anonymen Typisierung (Ruhrland-Museum) bis hin zu hyperrealer Darstellung. In Großbritannien fühlt man sich im Museum manchmal gar in eine Art Geisterbahn versetzt. In der Cambrain Factory z.B., einer walisischen Wolltuchfabrik mit Schaubetrieb und medialer Einführung (samt blökenden Schafen um die Leinwand herum), kann man erleben, wie Puppen ungelentk spinnen und weben und die Besucher mit scheppernden Liedern erfreuen.

### Die hundertprozentige Rekonstruktion

In letzter Zeit gibt zwei Entwicklungen, die sich von dieser naturalistischen Inszenierung der Exponate absetzen. Auf der einen Seite wird das Bemühen erkennbar, die je eigene Geschichte und Assoziationskraft des Exponats wieder stärker durch eine Isolierung oder Verfremdung des Objekts zu betonen. In den Ausstellungen »Feuer & Flamme« zur Geschichte des Ruhrgebiets und der Ausstellung »Das Paradies kommt wieder...« zur Elektrifizierung des Haushalts im Hamburger Museum der Arbeit griff man kurz nacheinander zu ganz ähnlichen Mitteln: je ein einzelnes Exponat präsentiert sich allein in einer Vitrine oder auf einem Sockel. Dazu wird die Geschichte des Objekts erzählt<sup>9</sup>.

Die andere Entwicklung geht hin zur größtmöglicher »Authentizität« des Zusammenhangs, zur Erhaltung eines möglichst kompletten Ensembles, zur ganzheitlichen Sammlung und Ausstellung. Ein Beispiel dafür wäre die Translozierung und betont realitätsnahe museale Rekonstruktion des Inventars einer Schwarzwälder Weberei im Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim<sup>10</sup>. Als Ziel solcher Sammlungs- und Ausstellungsarbeit wird »der originalgetreue, komplette Wieder-

8 Westfälisches

Industriemuseum (Hg.): Das Textilmuseum in Bocholt. Bocholt 1989.

9 Sammlungsstücke, in:

Museum der Arbeit (Hg.):

»Das Paradies kommt wieder...« Zur Kulturgeschichte und Ökologie von Herd, Kühlschrank und

Waschmaschine. Hamburg

1993, S. 152ff.; Stephan

Sensen: Andenken, in:

Ulrich Borsdorf u.a. (Hg.):

Feuer & Flamme. 200 Jahre

Ruhrgebiet. Eine

Ausstellung im Gasometer,

Essen 1994.

10 Albrecht Strobel/Thomas

Kosche: Translozierung und

museale Rekonstruktion

eines technik- und sozialge-

schichtlichen Denkmals, in:

Museumsblatt 3/1990,

S. 7-13.

aufbau aller Komponenten des Ensembles ohne Ergänzung oder Reduzierung« genannt. Das Inventar soll zugleich akribisch dokumentiert werden: durch ausführliche Inventarisierung, Interviews, Foto- und Videodokumentation, fotografische Erfassung der Standorte und Anordnung etc.

Ganzheitliche und 100% rekonstruierte Produktionsensembles »werden als sehr bedeutungsvolle Informationsträger angesehen, da sie mehr als das abgelöste Einzelobjekt Ergebnis und Summe der Kultur- und Umwelteinflüsse verkörpern. Die Antworten erklären Technik in Zusammenhängen, sie geben Informationen über den wirtschaftlichen und sozialen Kontext, sie erläutern die Geschichte der Arbeit und den Wandel von Arbeitsplatzverhältnissen.«<sup>11</sup> Als weniger erstrebenswert gilt den Mannheimer Kollegen bereits der »reduzierte Wiederaufbau« oder der Ansatz, »sich nur weniger Stücke eines Ensembles zu bedienen und diese in eine wie immer auch gestaltete Inszenierung einzubauen.«<sup>12</sup> Der wesentliche Unterschied zwischen der Rekonstruktion und künstlichen Inszenierung liegt also zunächst darin, daß die Rekonstruktion den Charakter des Ensembles als historische Quelle erhält, während die Inszenierung eher eine Art illustrierte Behauptung oder Annahme mit didaktischer und/oder ästhetischer Absicht darstellt.

Die Tendenz in den Industriemuseen zu solchen ganzheitlichen Rekonstruktionen ist in den letzten Jahren deutlich erkennbar: Im Berliner Museum für Verkehr und Technik präsentiert im Eingangsbereich eine Ausstellungseinheit sämtliche Arbeitsschritte der Kofferproduktion. Das Hamburger Museum der Arbeit beabsichtigt, zu seiner Eröffnung u.a. eine teilrekonstruierte Anstecknadelfabrik samt ihren Produkten in einer Art Großvitrine zu präsentieren und das Ensemble von außen her zu interpretieren.

Da der Depotraum sowie die Mittel und Kräfte für Transporte und Dokumentation naturgemäß beschränkt sind, läßt sich das Prinzip der 100prozentigen Übernahme, Dokumentation und Rekonstruktion nur sehr selten und nur für sehr kleine Ensembles realisieren. Die Industriemuseen neigen daher zu einer miniaturisierten Sammlung und Präsentation von ganzheitlichen Ensembles: Industriezeitalter im Puppenstufenformat. Man übernimmt im Zweifelsfall notgedrungen eher kleine und handhabbare Ensembles. Und wenn der Platz in der Ausstellung fehlt, werden Selfaktoren (Spinnmaschinen mit einer Länge von ca. 15 Metern), einfach auf die Hälfte gekürzt – so

11 Albrecht Strobel/Thomas Kosche: Translozierung und museale Rekonstruktion eines technik- und sozialgeschichtlichen Denkmals, in: Museumsblatt 3/1990, S. 7.

12 Albrecht Strobel/Thomas Kosche: Translozierung und museale Rekonstruktion eines technik- und sozialgeschichtlichen Denkmals, in: Museumsblatt 3/1990, S. 9.

aus Platzmangel geschehen im Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim und bei der Deutschen Arbeitsschutzanstalt in Dortmund.

Kaum ein Museum wäre in der Lage, einen größeren Betrieb oder nur Teile eines wirklichen Großbetriebs, wie er für die »Große Industrie« der Hochindustrialisierung typisch ist, ins Depot zu übernehmen oder gar in seinen Räumen auszustellen. Und wenn ein Museum dieses täte, müßte es sich weitgehend auf dies Ensemble beschränken. Genau diesen extremen Weg gehen das Rheinische und das Westfälische Industriemuseum. Sie erhalten exemplarisch vor Ort historisch bedeutsame Fabrikensembles mitsamt dem Gebäude und – sofern noch vorhanden – dem Inventar. Dabei versucht man auch großdimensionierte Anlagen zu erhalten: etwa die Hochofenanlage Henrichshütte in Hattingen, das Schiffsbauwerk Henrichsburg oder eine gewaltige Papiermaschine in Bergisch-Gladbach.

#### Tuchfabrik Müller – Die Bewahrung eines »vollständigen« Fabrikkosmos

Die Tuchfabrik Müller, eine Außenstelle des Rheinischen Industriemuseums in Euskirchen-Kuchenheim<sup>13</sup> ist nicht auf Grund ihrer Größe, sondern wegen der einzigartigen Dichte der Überlieferung bemerkenswert. Die Fabrik befindet sich auf dem technischen Stand der Jahrhundertwende und wurde bis zur Betriebsschließung 1961 mit Kesselfeuerung, Dampfmaschine, Turbine und Transmission betrieben, danach aber nicht ausgeräumt, weil der Besitzer sich mit der Hoffnung trug, die Produktion noch einmal aufnehmen zu können<sup>14</sup>. Der Maschinenpark mit 60 Großmaschinen ist erhalten, ebenso wie die technische Infrastruktur (neben der Transmission die gesamte Dampfleitungs- und Lichtanlage). Neben den technischen Einrichtungen gehört nun auch das gesamte Kleininventar (z. B. Webschützen, Ölkännchen, Schraubenschlüssel, Wechselräder) bis hin zur Hinterlassenschaft der Belegschaft (Kaffeekanne, Bild-Zeitung, Arbeitsjacke, Bahnfahrkarte, Butterbrotpapier, Lohnabrechnung usw.) zum Bestand des Museums.

Insgesamt sind in einer akribischen Dokumentation gut 5000 Inventarnummern vergeben worden, wobei eine Inventarnummer häufig mehrere einzelne Inventarteile bezeichnet. An den Wänden finden sich über 800 Zeichnungen und Kritzeleien der

13 Rheinisches

Industriemuseum (Hg.): ... in Arbeit. Aufbau und Perspektiven des Rheinischen Industriemuseums. Köln 1994

14 Vgl. zur Geschichte der Tuchfabrik: Norbert

Lambert: Der Stoff aus dem die Traditionen sind. Die Tuchfabrik Müller in Euskirchen-Kuchenheim: Fabrik – Denkmal – Museum, in: Kultur & Technik 2/1993, S. 50-56.

Eine ausführlichere

Darstellung der

Firmengeschichte und eine

Veröffentlichung der

Forschungsarbeiten zu

Arbeit und Inventar der

Fabrik befinden sich in

Vorbereitung.

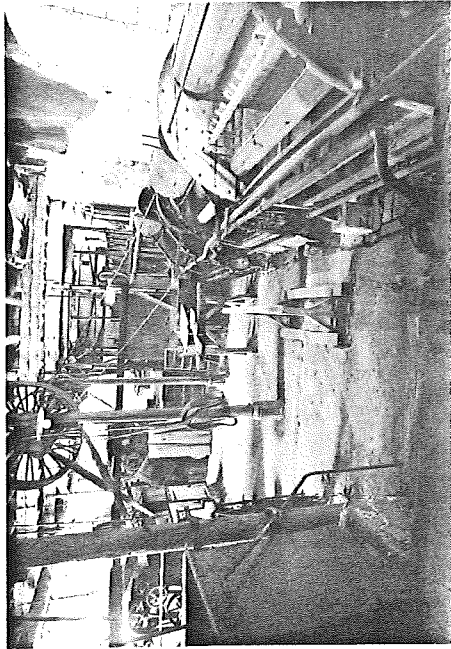


Abb. 1: Ein Blick in den Fabrikkosmos der Tuchfabrik Müller in Euskirchen-Kucherheim: Naßappretur mit Waschmaschinen (rechts) und Walkmaschinen (links). (Foto: RIM/Georg Helmes)

Belegschaft, quasi ein ›Firmenarchiv der Belegschaft‹. Da die ganze Fabrik und ihr Inventar nach der Betriebsstilllegung unberührt blieb, sind auch noch zahlreiche Spuren der Nutzungen und Veränderungen sowie Improvisationen (Flickwerk) am Bau und an den Maschinen erhalten.

Das Firmenarchiv mit der vollständigen Korrespondenz, sämtlichen Lohn-, Einkaufs- und Verkaufsbüchern etc. erlaubt es, jede Fuhre Kohle, jeden Wollballen, jeden Sack Leim, jede Rolle Bindfaden und jede Glasscheibe, die für die Fabrik einkauft wurden, festzustellen. Ebenso nachzuvorfolgen ist jedes Stück Tuch, das die Fabrik verließ, oder jeder Wochenlohn samt zugehöriger Arbeitszeit, der ausgezahlt wurde. Ein Musterbeispiel für eine bis ins letzte Detail ausgesprochen dicht und ganzheitlich erhaltene Fabrik, wie sie in Deutschland ihresgleichen sucht<sup>15</sup>.

Es gab ein umfangreiches Forschungsprojekt zum Inventar der Tuchfabrik Müller, das den Übernahmestand mit tausenden von Fotos, einer fotogrammetrischen Bauaufnahme, einer kompletten und detaillierten Inventarisierung dokumentiert hat. Zugleich wurde jeder Arbeitsplatz, jeder Handgriff (zumeist mit der Methode der Oral History) akribisch rekonstruiert. Genauso exakt und ausführlich ist auch das gesamte technische Inventar erforscht und beschrieben worden. Die Tuchfabrik Müller ist damit wohl auch die am besten dokumentierte historische Fabrik im weiten Umkreis.

Die Fabrik wird im Moment baulich saniert und soll bis in Details hinein so weit als möglich in den Zustand zurück ver-

setzt werden, den sie 1961, also zum Zeitpunkt der Betriebsstilllegung, hatte. Doch dazu unten mehr.

### Faszination Lebens-Nähe

Gerade an diesem wohl kaum zu übertreffenden Beispiel für »ganzheitliche Authentizität« lassen sich Möglichkeiten und Probleme dieses Ausstellungsprinzips pointiert diskutieren.

Die ganzheitliche Präsentation ist bekanntermaßen äußerst anschaulich, da sie mit den Mustern der alltäglichen Erfahrung arbeitet: zu sehen ist eine scheinbar reale Lebenssituation. Der Museumsbesuch wird dadurch zum ›echten‹ Erlebnis anstelle der mehr oder weniger lehrreichen Visite einer Bildungsinstitution. Das voll eingerichtete Bauernhaus, der historische Schulraum, die Arbeiterküche oder das nachgestellte Bergwerk – sie alle haben in der Regel weit größere Anziehungskraft als Texte, Vitrinen und systematische, analytische oder fragmentarische Objekt-Präsentationen.

Die Besucher reagieren geradezu euphorisch auf Identifizierungsmöglichkeiten. Sei es, daß man etwas aus seiner eigenen Geschichte wiederfindet: »So etwas hatten wir/die Nachbarn, die Großeltern doch auch.« »Das erinnert mich an...« »Das ist doch der...« Sei es, daß man sich in eine Lebenslage oder historische Situation unmittelbar hineinversetzen kann. Die Suche – oder fast Sucht – der Besucher nach möglichst naturalistischen und lebendigen Nachstellungen der Geschichte sind verblüffend. Die vergleichsweise hohen Besucherzahlen der Freilichtmuseen sind ein Indiz hierfür. Ein anderes die fast zwanghafte Begehung von Stadtbildern durch möglichst lebendige Nachstellungen von Geschichte. Als Standards dürfen inzwischen gelten: Umzug in historischen Kostümen, Ritterspiele, mittelalterlicher Handwerkermarkt.

Die Tuchfabrik Müller potenziert in ihrem Dormröschenschlaf-Zustand sogar noch das Erlebnis und die Lebensnähe: Mit ihr verbindet sich eine ›wahre‹ und zugleich ganz besondere Geschichte: Eine Fabrik produziert mit der Technik der Jahrhundertwende, mit Dampfmaschine und Transmission, bis zur Betriebsschließung 1961. Und dieser Zustand des Jahres 1961 blieb bis in unsere Tage nahezu unverändert erhalten. Zugleich macht der Betrieb den Eindruck, als sei er wie zu einer Pause von den Beschäftigten kurz verlassen worden. Das angewebte Tuch ist noch auf den Webstühlen, der Schal hängt

noch im Kesselhaus, die Brille liegt auf dem Webstuhl, im Spind hängt eine Arbeitsjacke. Man entdeckt den Kalender von 1961, einen Lohnzettel, Notizen zum Arbeitsablauf. Die Faszination ist eine doppelte: das Erstaunen über eine ganz außer-gewöhnliche Geschichte, in der in mehrfacher Hinsicht die Zeit einfach stehengeblieben zu sein scheint, ebenso wie ein fast voyeuristisches Vergnügen, einen Blick in eine halb-private und gewöhnlich verschlossene Welt werfen zu können. Besondere Neugier lösen etwa die etwas freizügigen »Gemälde« in den Spinden der Arbeiter aus. Gefühlskitzel verspricht auch der Webstuhl, an dem der Besitzer nach der Betriebsschließung versuchte, noch einmal zu weben, diesen Versuch aber bald wieder aufgeben mußte. Diese letzten Zentimeter Tuch, die in der Fabrik gewebt wurden, vermitteln eine eigenartige Tragik des Scheiterns und regen die Phantasie (und Reflexion) der Besucher an.

Hinzu kommt, daß innerhalb eines kompletten Fabrikkosmos sämtliche Sinne angesprochen werden: Die Fabrik bietet nicht nur sehr unterschiedliche optische Eindrücke, sondern auch Gerüche (z. B. nach Wolle, Maschinenöl, Feuchtigkeit) und eine Geräuschkulisse (der murrende Erftmühlenbach, die eigenartige Stille). Sie ist mehr als die Summe der Inventar- und Gebäudeteile. Die Fabrik stellt mit ihrer Atmosphäre, die von Raum zu Raum wechselt, eine Art Gesamtkunstwerk dar – und wird so auch wahrgenommen. Die Besucher reagieren dementsprechend eher wie in einem Kunstmuseum. Man läßt den Gesamteindruck des nicht eindeutigen Ensembles staunend auf sich wirken, erschließt sich tastend den Sinn einzelner Teile der Fabrik, läßt sich stark von der Ästhetik und Atmosphäre beeinflussen.

Der durchschlagende Erfolg »lebendiger Geschichte« ist eine Herausforderung an das Museum. Auf der einen Seite garantiert sie großen Publikumszufluß und -klang, auf der anderen Seite ist zu vermuten, daß das Museum in dieser Form auch größere Wirkung beim Besucher hinterläßt. Darauf weisen Untersuchungen und lerntheoretische Analysen hin. Im traditionellen Museum gibt es häufig ein grundlegendes Problem: »Der Besucher beherrscht in eigener Vorstellung das hinter den Objekten stehende Wissen nicht oder nur zum geringen Teil«<sup>16</sup> – und das wirkt abweisend. »Lernbezogene Unterhaltung und Zerstreuung im Museum findet nur derjenige, der Kriterien zur Verarbeitung des Gesehenen bereits vor Eintritt ins Museum zur Verfügung hat.«<sup>17</sup> Genau diese Anknüpfungsmöglichkeiten

16 Heiner Treinen: Strukturelle Konstanten in der Entwicklung des Museumswesens, in: Wolfgang Zacharias (Hg.): Zeitphänomene Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Vergangenheit, Essen 1990, S. 151-165, hier S. 163.

17 Heiner Treinen: Strukturelle Konstanten in der Entwicklung des Museumswesens, in: Wolfgang Zacharias (Hg.): Zeitphänomene Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Vergangenheit, Essen 1990, S. 151-165, hier S. 163.

an Bekanntes und Einschätzbares bietet die ganzheitlich-alltägliche Präsentation von Objekten, die nachvollziehbare Lebenssituationen anstelle fremder Wissensschätze ausbreitet. Das Museum als Erlebnis ist nicht nur attraktiver, sondern tut sich möglicherweise auch leichter, Inhalte zu vermitteln. Es ist und geht dem Besucher einfach »näher«.

### **Vielfalt, Zusammenhang, Offenheit**

Die ganzheitliche Ausstellung ist komplexer und vielfältiger als das nach wissenschaftlichen oder didaktischen Kriterien geordnete Vitrinen-Museum. Dies gilt noch stärker für die rekonstruierte Ganzheitlichkeit, die nicht bewußt und nach einem festen Schema die Dinge sammelt und anordnet, sondern »einfach« einen Zustand festhält und konserviert. Die Ordnung der Dinge ist völlig unmusikalisch entstanden und (zumindest nach den herkömmlichen musealen Kriterien) chaotisch. Denn die Tuchfabrik Müller ist durch die Zwänge und Erfordernisse des Produktionsablaufs und der Eigenheiten des Gebäudes, wie auch durch die Vorstellungen des Unternehmers und der Beschäftigten »geordnet«. Sie versammelt in jedem Raum weit mehr Dinge als zu einer Ausstellungseinheit oder einem ganzheitlich-funktionalen Ensemble nötig wären. Vieles ist einfach liegengeblieben oder aufbewahrt worden, ohne daß damit ein konkreter Zweck verfolgt wurde. Dieses unmusikalische »Chaos« hat den schönen Zug, daß es für jeden etwas bietet, und verschiedene Wahrnehmungsweisen ermöglicht und provoziert. Die Besucher, die bisher die Fabrik im »Urzustand« besichtigen konnten, reagierten sehr unterschiedlich. Die Besichtigung wird zur individuellen Entdeckungsreise. Mal richtet sich die Aufmerksamkeit vor allem auf die Dampfmaschine, mal auf die Graffiti, mal auf die hölzerne Stützkonstruktion, mal auf die ganz besondere Geschichte, die sich mit diesem Fabrikkosmos im Dormröschenschlaf verbindet. Der Eindruck und die Sichtweise des Besuchers unterscheiden sich in den einzelnen Räumen voneinander und variieren entsprechend den individuellen Erfahrungen und Erinnerungen. Der eine sinniert darüber, wie schwer die Arbeit dort gewesen sein mag, der andere über den großartigen Funktionsmechanismus der Maschinen, der dritte über den merkwürdigen Stillstand der Zeit, der vierte über die Tragik einer solchen Fabrikschließung<sup>18</sup>. Diese Vielfalt der Aneignungsmöglichkeiten, die sich gegenseitig ergänzen und relativieren, verdankt sich der Ganzheitlichkeit des En-

18 In der Außenstelle Solingen gibt es ähnliche Erfahrungen, die auf den Begriff der »entdeckenden Aneignung« gebracht wurden: Jochen Putsch: Fabrik wird (Industrie-) Museum, Solingen 1994, S. 25.

sembles, das auf keine klare Aussage hin getrimmt ist, dessen »Absicht« nicht in der Abwicklung eines festen Lehrplans oder in der Illustration einer wissenschaftlichen These oder Interpretation besteht.

Zugleich erlaubt das ganzheitliche Ensemble ein Begreifen und Verstehen von Zusammenhängen: eben weil keine traditionelle museale Systematik oder Chronologie herrscht, weil alles etwas urwüchsig-chaotisch nebeneinander steht, sind Bezüge und Verbindungen sichtbar: zwischen Technik, dem Gebäude, der Örtlichkeit, dem Stil der Betriebsführung, der Situation und Lage der Beschäftigten. Dank des Prinzips des Rheinischen Industriemuseums, die Anlagen vor Ort zu erhalten, bleibt auch der lokale und regionale Kontext bestehen und »besichtigbar«. Die Zugehörigkeit zur traditionellen Tuchregion im Raum Aachen/Euskirchen, die Randlage im Ort, die weithin sichtbare Dominanz des Schornsteins über dem Dorf, der Bach (Antriebsquelle und Rohstoff zugleich), der unter der Fabrik hindurchfließt – all das sind Eindrücke und Informationen, die zu einem erweiterten Verständnis der Fabrikwelt führen dürften.

Die Kritik an diesem Lobgesang auf das lebensnahe, sinnliche und offene Ausstellungsensemble liegt auf der Hand und ist bereits mehrfach geäußert worden: Eine solche Ausstellungspraxis sei beliebig. Der Besucher erfahre nur das, was er ohnehin schon wisse. Der Museumsbesuch verkomme zum »kulturellen window shopping«. Zugleich gibt es den Vorwurf, ganzheitlich-sinnliche Rekonstruktionen könnten dazu führen, daß man in Ihnen die gute alte Welt suche und auch finde. Die Besucher gäben sich demzufolge der Nostalgie und Kompensation statt kritischer Aufklärung hin. Es wird die Frage gestellt, »ob nicht gerade Sinnlichkeit und Emotionalität davon abhalten, differenzierte Antworten auf differenzierte Fragen zu abhalten, ob nicht die damit verbundene fehlende Distanz zwischen Betrachter und Darstellung«<sup>19</sup> sich als kontraproduktiv erweise. Ein solch sinnliches Museum laufe Gefahr, eine Art »kultureller Pharmaindustrie der Freizeitgesellschaft«<sup>20</sup> zu werden. Auch die ästhetische Aneignung der Objektwelt steht nicht im besten Ruf, weil sie vermeintlich von den Inhalten ablenke, die Augen verkleinere statt öffne.

Mir scheint diese Kritik ist eher theoretisch und für Ausstellungen und Museen zur Industriegeschichte nicht unbedingt zutreffend. Ich habe in unterschiedlichen Ausstellungen solche

19 *Hermann Heidrich:* Liebe alte Welt. »Populäre Ästhetik« und Wahrnehmungsverhalten in Freilichtmuseen, in: *Gottfried Korff/Hans-Ulrich Roller (Hg.): Alltagskultur* Perspektive volkswirtschaftlicher Museumsarbeit *Tübingen 1993*, S. 82-98, hier S. 89.

20 *Zit. nach Thomas Schläper:* Was ist ein Industriemuseum? Zur Aktualität von Fernand Léger, in: *Rheinisches Industriemuseum (Hg.):* Nachlaß des Industriezeitalters. Alte Leitbilder, nostalgische Baukunst, Industriemuseen, *Köln 1992*, S. 63-93, hier S. 89.

Erfahrungen in dieser Krassheit nicht machen können. Besinnen wir mit der Beliebigkeit. Die Hoffnung, eine gewisse Beliebtheit im Museum ausschließen, den Besuchereindruck also stark steuern zu können, scheint mir nur begrenzt möglich und erstrebenswert. In einer sehr streng argumentativ aufgebauten und systematisierten Ausstellung mit eindeutig verfremdender Objektpräsentation, in der naturalistische Inszenierungen bewußt vermieden wurden<sup>21</sup>, konnten wir z.B. die Erfahrung machen, daß das Identifikationsbedürfnis der Besucher nahezu ungebrochen bleibt und immer entsprechende Objekte findet. Andererseits glaube ich, daß dieses kaum zu bremsende Bedürfnis, Erinnerungen wiederzubeleben oder sich in historische Situationen hineinversetzt zu fühlen, keineswegs zu so banalen und eindeutigen Ergebnissen führt, wie befürchtet wird. In vielen Führungen meine ich herausgehört zu haben, daß der einfache Schluß: »Früher war alles besser« keineswegs eindeutig gezogen wird, wie dies z.B. Heidrich behauptet<sup>22</sup>. Sowohl in der naturalistischen Arbeiterküche, wie auch in der Tuchfabrik Müller im Urzustand konnte man oft das Gegenteil hören: »Früher war es schwerer, die Küche enger, die Arbeit härter«. Die Urteile sind oft ambivalent, nicht eindeutig. Wenn aber im Museum genau dieser Prozeß des Zweifels, des Vergleichens, das Abwägens z.B. über die Nutzen und Kosten der Rationalisierung und Modernisierung in Gang gesetzt werden kann, ohne gleich in Klischees zu verfallen, dann wäre bereits viel erreicht.

Ähnliches gilt für die eher offene, vielfältige, sinnlich-ästhetische Aneignung des »Gesamtkunstwerkes Fabrik«. Sie steigert die Intensität und Eigenständigkeit der Aneignung. In jedem Kopf entsteht ein eigenes Bild, eine eigene Geschichte, ein eigener Eindruck der Tuchfabrik. Die (auch) emotional-sinnliche Rezeption erlaubt möglicherweise sogar eine feinere und differenziertere Wahrnehmung als die rein vernunftmäßige.

Ein Museumsbesuch ohne eine gewisse Offenheit für die Wahrnehmung, ohne Identifikationsmöglichkeiten und ohne sinnliche Reize wäre wohl eine ziemlich traurige Veranstaltung – und möglicherweise durch die Lektüre eines Sachbuchs zu ersetzen. Zugleich ist es sicherlich erforderlich, daß die musale Präsentation den Emotionen, Erinnerungen und Sinnen doch eine gewisse Richtung weist und Grenzen setzt und daß das Museum Platz läßt und Anlaß gibt für Reflexion und Assoziation und nicht durch ein ungebrochenes Illusions-Theater erdrückt.

21 *Vgl. Museum der Arbeit (Hg.): »Das Paradies kommt wieder...«* Zur Kulturgeschichte und Ökologie von Herd, Kühlschranks und Waschmaschine. *Hamburg 1993*.

22 *Hermann Heidrich:* Liebe alte Welt. »Populäre Ästhetik« und Wahrnehmungsverhalten in Freilichtmuseen, in: *Gottfried Korff/Hans-Ulrich Roller (Hg.): Alltagskultur* Perspektive volkswirtschaftlicher Museumsarbeit *Tübingen 1993*, S. 82-98, hier S. 93.



des Maschinenparks für die Demonstrationsproduktion wird und soll den Zustand, in dem wir die Fabrik übernahmen, variieren.

### Ist Geschichte begehbar?

Der zentrale Einwand gegen die Illusion »Alles, wie es früher war« ist aber keineswegs, daß mehrere Fensterscheiben erneuert wurden und daß einige Garmkisten fehlen. Das Problem ist vielmehr, daß einerseits die ganzheitlich rekonstruierte Fabrik zur selbstgeleiteten Aneignung und Reflexion einlädt, andererseits die perfekte Rekonstruktion dieses kleinen, historischen Winkels das Andere, das Allgemeine, das Strukturelle, das nicht in dieser einen Fabrik sichtbar wird, verdrängt. Die Vorstellung der Tuchfabrik, der Fabrik um die Jahrhundertwende wird auf einen Ort, auf ein Industrie-Denkmal festgelegt. Die Kuchenheimer verspüren diese Unstimmigkeit intuitiv: Sie wundern sich, warum denn nun gerade diese kleine und besonders altmodische Fabrik als Museum erhalten werden muß, wo es doch gegenüber auf der anderen Seite des Erftmühlensbaches eine wesentlich größere, bedeutendere und modernere Fabrik gegeben hat. Dieser Einwand ist insofern richtig, als die Tuchfabrik Müller tatsächlich eine ausgesprochen kleine Fabrik war, betrachtet man die Durchschnittsgrößen der Branche. Zugleich wurde sie vom Unternehmer untypisch geführt: Alles wurde aufbewahrt, wenig wurde verändert – der Fortschritt blieb außen vor.

Die exemplarische Erhaltung von einigen wenigen Fabriken gerät so automatisch in Schiefelage: Ausgewählt werden besondere Fabriken: beim Rheinischen Industriemuseum z.B. die erste Fabrik auf dem Kontinent (Brügelmann in Ratingen) oder besonders alte Anlagen wie die Papiermühle Alte Dombach in Bergisch Gladbach oder besonders rückständige Fabriken wie die Tuchfabrik Müller und die Gesenkschmiede Hendrichs in Solingen. Zugleich achtet man darauf, daß die Projekte von der Dimension her noch handhabbar bleiben. Allein der Aufwand, der getrieben werden muß, um die Tuchfabrik Müller in ein Museum zu verwandeln, ist so gewaltig, daß größer dimensionierte Projekte mit dem gleichen Qualitätsanspruch kaum realisierbar wären. Hier holt uns die Crux der Miniaturisierung der Sammlung auf anderem Niveau wieder ein.

Aber auch andere Fragen – und gerade die aktuellen – drohen

### War es wirklich so?

Wichtig erscheint mir dazu vor allem die Vermeidung des naheliegenden Eindrucks zu sein, in der Tuchfabrik sei noch wahrhaftig »alles so, wie es früher war«. Zunächst ist selbst ein so komplett überlieferter Fabrikkosmos wie die Tuchfabrik Müller nicht komplett und vollständig überliefert. Vieles fehlt, vieles ist nicht mehr zu sehen: Vor allem fehlen die Arbeiterinnen und Arbeiter und damit alles, was sich mit der Arbeit verbindet: die Geräusche, die Hetze, der Lärm, die Feuchtigkeit, die Hitze, die Kälte, die Hetze, die Langeweile, die Ermüdung, die Späße, der Ärger, der Stolz. Eine Demonstrationsproduktion, wie sie in der Tuchfabrik in Teilen geplant ist, kann und will all das nicht vermitteln: Sie zeigt die Maschinen in Bewegung, macht die Arbeitsabläufe und -anforderungen ansatzweise nachvollziehbar, kann aber nicht im geringsten Arbeit »authentisch« zeigen, weil sie unter völlig neuen, nämlich musealen Bedingungen stattfindet<sup>23</sup>.

Es wird in der Tuchfabrik Müller aus einem anderen Grunde lange nicht mehr alles so sein, wie es war. Zwar zeichnet sich das Konzept des Rheinischen Industriemuseums dadurch aus, daß es die Fabriken an Ort und Stelle läßt und damit weniger Veränderungen und Zerstörungen des Ensembles erzwingt als jede noch so sorgsame Translozierung. Doch jede Umnutzung einer Fabrik zu einem Museum bringt zahllose Umgestaltungen mit sich: Wir werden in der Tuchfabrik Müller z.B. nicht mehr die unzähligen Garmkisten wieder einräumen, weil sonst kein Durchkommen für die Besucher mehr möglich wäre. Einige Inventarteile sind in den über 30 Jahren seit der Betriebschließung schlicht verrottet. Die unabdingbare Schaffung von Rettungswegen und Sicherungen für den Besucherverkehr verändert und zerstört das ursprüngliche Ensemble partiell. Die notwendige bauliche Herrichtung des Gebäudes wird äußerst sorgsam, sanft und in enger Zusammenarbeit mit dem Museum und der Denkmalpflege durchgeführt. Wir bemühen uns, so wenig wie möglich zu verändern. Um die Erhaltung jedes Stückes Putz, jeder Fensterscheibe, jeder Dachpfanne, jedes Quadratmeters Fußbodens kämpfen wir mit den Bauingenieuren und Handwerkern. Und doch bringt die sanfte Sanierung überall kleine Veränderungen und Verluste der ursprünglichen Situation und Atmosphäre mit sich. Auch die Konservierung des Inventars unter Wahrung aller Gebrauchsspuren und Improvisationen, sowie die Herrichtung eines kleinen Teils

23 *Jochen Putsch*: Fabrik wird (Industrie-) Museum. Solingen 1994, S. 25; ders.: Der Arbeitsplatz ist geblieben, die Arbeit ist eine andere, in: Vermittlung durch Vorführung? Demonstration traditioneller und historischer Arbeitstechniken im Museum, Köln 1992, S. 51-60.

aus dem Blickfeld zu geraten, weil sie schlicht nicht sichtbar werden: etwa die Frage nach den ökologischen Folgen der Industrieproduktion, nach Strukturwandel und globaler Arbeitsteilung. Am Beispiel der Tuchfabrik Müller wäre z. B. zu überlegen, was der Wollimport in den Herkunftsländern Südafrika, Neuseeland und Südamerika bewirkte, was der Import von natürlichen Farbstoffen aus aller Welt dort angerichtet hat, und wie sich etwa die Umstellung auf chemische Farbstoffe dort niederschlug<sup>24</sup>. Solche Fragen geraten angesichts der faszinierenden Anschaulichkeit der Tuchfabrik ins Hintertreffen. »Die Erinnerungsenergie [...] wird konkretistisch verkürzt und reduziert die Vergangenheit allein auf das, was von ihr übrig geblieben ist. »Begehrbarkeit« als Kriterium der Geschichtswahrnehmung und Auseinandersetzung mit Vergangenen ist... zuwenig«<sup>25</sup> bemerkt Gottfried Korff. Er fordert – und dem ist zuzustimmen – eine Redimensionierung des mikroskopischen kleinen Museums-Ensembles. Die Bruchstücke der Alltagswelt, die wir mit viel Liebe und Mühe rekonstruieren und präzisieren, geben eben nur eine sehr beschränkte Vorstellung von dem, wie es früher wirklich war. Dieses es war und ist sehr viel komplexer als all das, was wir in einem noch so kompletten Fabrikkosmos zeigen können.

Vielleicht hat aber gerade diese einfache Formel, auf die sich Industriegeschichte in einer solchen Fabrik zu reduzieren scheint, große Anziehungskraft. In der Tuchfabrik Müller präzisieren sich sämtliche Produktionsschritte von der rohen Wolle bis zum fertigen Tuch. Jedes Zahnrad ist sichtbar. Bei der Demonstrationsproduktion kann man jede Bewegung der Maschinen nachvollziehen. Ein Blick auf die idyllische Umgebung »beweist« zugleich, daß sich Fabrik und Natur auf Beste vertragen. Heute dagegen produzieren zunehmend eingekapselte Maschinen (aus Gründen des Arbeits- und Gesundheitsschutzes) unsichtbar hinter Blechen und Verkleidungen, gesteuert durch gleichartig aussehende Computer in großen, unübersichtlichen und wohlhabengeschotteten Fabrikhallen<sup>26</sup>. Das Produkt entsteht in der Regel nicht mehr an einem Ort, sondern an verschiedenen Standorten. Die Industrieproduktion verbindet sich zudem mit zahlreichen undurchschaubaren Zwängen, Risiken, Gefährdungen, Neben- und Langzeitwirkungen. Die Komplexität der industrialisierten Welt ist weniger denn je sinnlich faßbar und begreifbar. Uns steht »heute, mit oder ohne Absicht, durch Unfall oder Katastrophen, in Frieden oder Krieg, Verheerungen und Zerstörungen ins Haus, vor denen

24 Vgl. zu diesen Fragestellungen: Andreas Dix: Aspekte einer regionalen Umweltgeschichte der Textilindustrie. Überlegungen am Beispiel der ehemaligen Tuchfabrik Müller in Euskirchen-Kuchenheim, in: *Museum der Arbeit* (Hg.): Geschichte von unten. Europa im Zeitalter der Industrialisierung. Hamburg 1993.

25 Gottfried Korff: Aporien der Musealisierung. Notizen zu einem Trend, der die Institution, nach der er benannt ist, hinter sich gelassen hat, in: *Zacharias a. a. O.*, S. 57-71, hier S. 66. Korff bezieht sich auf einen Aufsatz von Karl Markus Michel: Die Magie des Ortes, in: *Die Zeit*, 11.9.1987, S. 51.

26 Das Verschwinden des Funktionsmechanismus hinter das Gehäuse bringt übrigens die Industriemuseen langsam in große Verlegenheit, weil sich in Zukunft tendenziell nur noch unanschauliche, weitgehend gleichartige Maschinenkisten sammeln lassen.

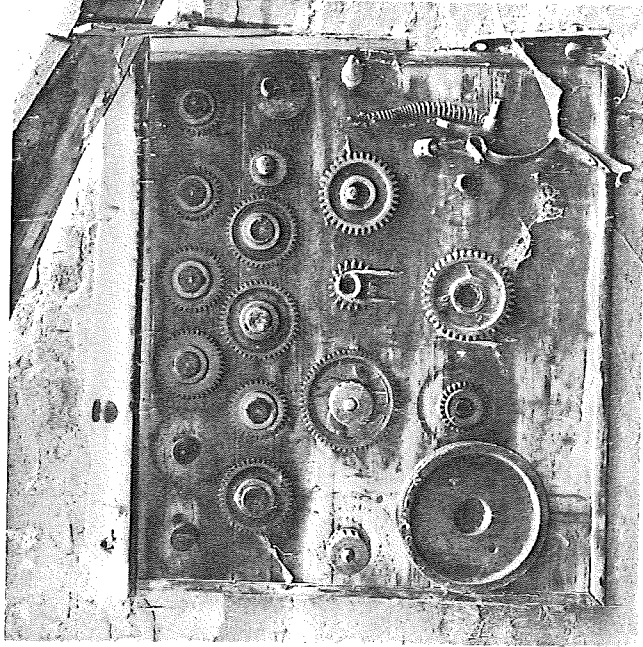


Abb. 2: Bis ins Detail erhalten: Blick auf Brett mit Wechselrädern für eine Spinnmaschine. (Foto: RIM/Georg Helmes)

unsere Sprache versagt, unser Vorstellungsvermögen, jegliche medizinische und moralische Kategorie. Es handelt sich um das absolute und unbegrenzte NICHT, das hier droht, das »Unschlechthin«, unvorstellbar, unbegreiflich, un-, un-, un-«<sup>27</sup>

Im Gegensatz dazu ist eine kleine, überschaubare und im wahrsten Sinne des Wortes begreifbare Fabrik wie die Tuchfabrik Müller geradezu ein Labsal für die von den Segnungen des Fortschritts geplagte Seele<sup>28</sup>. Angesichts dieser kleinen und scheinbar so übersichtlichen Welt den Schluß zu ziehen, man könne (im Gegensatz zu heute) dort sehen, wie es früher war, liegt nahe. Der Schluß ist – wie oben angedeutet wurde – falsch, und es gilt, diesem Trugschluß entgegenzusteuern.

### Museum statt Zeitmaschine

Wir stehen also vor dem Dilemma, einerseits die Fabrik in ihrer Ganzheitlichkeit zu erhalten, andererseits naturalistischen Illusionen und der Banalität der kleinen Alltagswelt entgegenwirken zu wollen. Der Weg, den wir gehen werden, ist nicht neu: museale Brechung und Ergänzung des Ensembles. Die Frage ist nur: wie? Für die Tuchfabrik Müller ist eine zweistufige

27 Ulrich Beck: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt a. M. 1986, S. 68.

28 Thomas Schleper spricht in Anlehnung an Wolfgang Welisch von einer »Anästhetik, also Unanschaulichkeit, Nichtdarstellbarkeit«, aus der sich ein

Orientierungsbedarf ergebe, »der vermutlich auch in einem affektiven Rekurs auf Ankerhojen anschaulicher Gewißheiten einmünden kann.« Thomas Schleper: Museum im Industriebau. Das Rheinische Industriemuseum zwischen Denkmal und Kulisse – ein Nachtrag, in: *Rheinisches* →



Begleitung geplant. Einerseits wird versucht, das überlieferte Ensemble im Zustand der Betriebsschließung 1961 zu rekonstruieren, um die Komplexität, Atmosphäre und Faszination wie auch den Quellencharakter der Fabrik zu erhalten. Museal ergänzt wird die Fabrik nur durch kurze Raumtexte sowie wenige kleine Textfähnchen mit Auszügen aus Interviews mit den Arbeitern. Diese Textfähnchen sind nach wenigen Querschnittsthemen systematisiert, die Raum für Raum wieder auf-tauchen. Diese Themen sind bewußt so gewählt, daß sie anknüpfend an das sichtbare Inventar Unsichtbares und Strukturelles zur Sprache bringen: Arbeitsverfahren und -belastungen, den Umgang mit den natürlichen Ressourcen, Formen der Herrschaftsausübung, Vor- und Nachteile einer Produktion, die den Fortschritt ignoriert. Hinzu kommen einige wenige Blätterbücher sowie kleine, bewußt künstlich gehaltene Inszenierungen, die ebenfalls auf Unsichtbares hinweisen: So ver-deutlichen Holzände an einem Krempelsatz die notwendigen Handgriffe und Tätigkeiten. Eine abgesägte Glühbirne, die früher als heimlicher Aschenbecher benutzt wurde, verweist auf das Rauchverbot und dessen Umgehung in der Fabrik.

Alle musealen Zusätze und Inszenierungen bleiben bewußt zurückhaltend und sollen erst auf den zweiten Blick wahrgenommen werden. Es wird gezielt keine flächendeckende Beschreibung und Interpretation des Inventars vorgenommen, um das Ensemble nicht entscheidend zu verändern und die Vieldeutigkeit nicht zu beschneiden. Trotzdem erweitern die musealen Zusätze das Blickfeld des Besuchers und machen zugleich klar: Sie befinden sich nicht in einer Zeitmaschine sondern in einem Museum. Mit dieser zurückhaltenden musealen Einrichtung ist zugleich eine Reversibilität – entsprechend dem Grundprinzip der Restauratoren – unserer Eingriffe gegeben. Sollte sich in einigen Jahren oder Jahrzehnten herausstellen, daß die von uns gewählten Querschnittsthemen und Inszenierungen einer Aktualisierung bedürfen oder durch etwas völlig anderes ersetzt werden sollen, so ist dies ohne großen Aufwand und Schaden für das Denkmal möglich.

Ein Raum verbleibt im relativ maroden Übernahmestand und unterscheidet sich damit von den übrigen Räumen, die gezielt auf den Zustand von 1961 hin konserviert und restauriert werden. Auch dies ist ein offensichtlichlicher Kunstgriff, um die 100%ige Illusion zu verunsichern und die »Willkür« und »Macht« der musealen Rekonstruktion zu verdeutlichen.

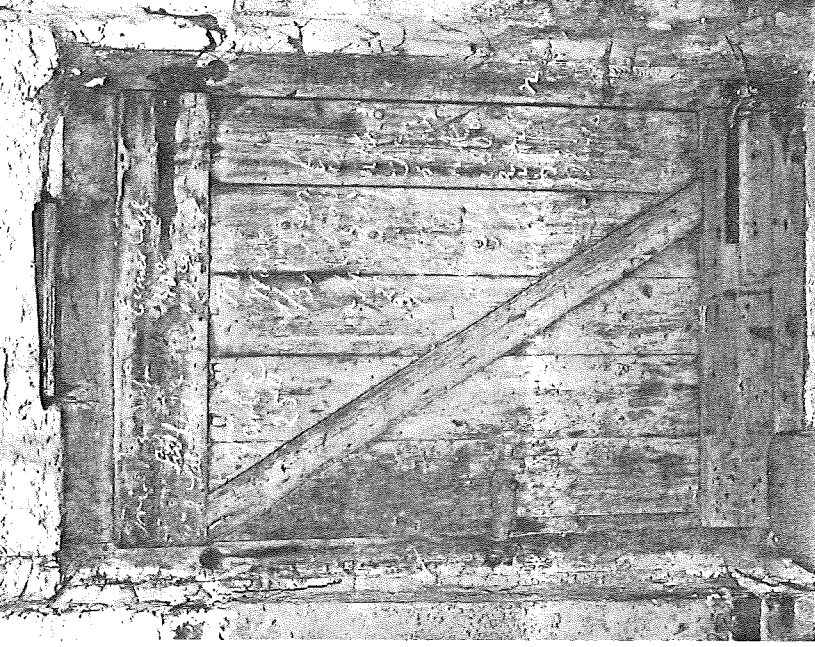


Abb. 3: Spuren des Betriebsalltags: Ein Färberezept, notiert auf einer Tür. (Foto: RIM/Georg Helmes)

Die Schauproduktion findet nur an einigen wenigen zentralen Maschinen statt. Dies hat einerseits praktische Gründe: sämtliche Maschinen zu aktivieren, wäre weder vom konservatorischen Standpunkt aus vertretbar, noch praktisch machbar und finanzierbar. Zugleich aber hat eine »tote« Fabrik gewisse Vorzüge. »Würden die Maschinen tatsächlich laufen, würden Bewegungen, Geschwindigkeiten und technische Perfektion unser Auge anziehen und mit ruhelosem Blick würde unsere Aufmerksamkeit von einer optischen Sensation zur nächsten hetzen, von fliegenden Schützen zur rotierenden Transmission etc. Diesem leider nur oberflächlichen und fragmentierenden Blick könnte sich nun die Fabrik bewußt entziehen, indem sie Stille und Stillstand konserviert, also zumindest in einigen Abteilungen auf eine Schauproduktion verzichtet. »Eile macht blind, Langsamkeit sehend.« Wenn das stimmt, könnte eher die ruhende als die ratternde Fabrik einen Raum der Nachdenk-

29 *Norbert Lambert:*  
Schauproduktion –  
zeitgemäß?  
*Unveröffentlichtes*  
*Konzeptpapier*  
1989/*Rheinisches*  
*Industriemuseum*  
*Euskirchen*, S. 3.

lichkeit werden.«<sup>29</sup> Der ehemalige Leiter der Dokumentation und Inventarisierung der Fabrik, Norbert Lambert, schlug vor, die Gefühle der Melancholie, die sich in der »toten« Fabrik geradezu aufdrängen nicht durch laufende Maschinen zu verdrängen, sondern die »Melancholie produktiv aufzugreifen und über die Nachdenklichkeit zur Erkenntnis weiterzutreiben, da gerade der Stillstand und die Vergänglichkeit der toten Fabrik erst eine angemessene Umgebung für die Reflexion über die Vergänglichkeit der Fabrikwelt, den Strukturwandel und die Deindustrialisierung sind. Melancholie, die seit der Aufklärung z. B. aus pädagogischen Programmen verbannt wurde, weil sie dem linear verstandenen Fortschritt im Wege stand, wäre möglicherweise in unserer Zeit, in der dieser Fortschrittsbegriff selber zweifelhaft geworden ist, eine angemessene Gefühls- und Geisteshaltung und als Ausgangspunkt für weitere museumsdidaktische Arbeit entwicklungsfähig.«<sup>30</sup>

30 *Norbert Lambert:*  
Schauproduktion –  
zeitgemäß?  
*Unveröffentlichtes*  
*Konzeptpapier*  
1989/*Rheinisches*  
*Industriemuseum*  
*Euskirchen*, S. 4.

Die Fabrik in Versunkenheit und Stillstand wird also keine Notlösung sein, sondern bewußt thematisiert werden. Der Wechsel zwischen beiden Zuständen wird zugleich nochmals die »Willkür« unserer musealen Rekonstruktion und die Künstlichkeit der Demonstrationsproduktion verdeutlichen. Ruhe, Vergänglichkeit, Melancholie – ein Beispiel dafür, wie man sinnliche Eindrücke, Stimmungen und Emotionen im Museum sinnvoll nutzen könnte, anstatt sie zu unterdrücken.

Außerhalb des historischen Ensembles Tuchfabrik Müller erweitert sich das Angebot des Museums in zweierlei Hinsicht: In einer vorgelagerten Ausstellung werden die Grundprinzipien und Techniken der Tuchherstellung erläutert und zugleich die Möglichkeit zur Eigenaktivität (krepeln, spinnen, weben) an Nachbauten gegeben, die als solche klar erkennbar sind. Dadurch ist eine klare Trennung zwischen dem museumspädagogischen Aktionsfeld und dem historischen Ensemble gewährleistet. In einem Informationszentrum können sich die Besucher darüberhinaus Filme und Auszüge aus dem Firmenarchiv zu einzelnen Themen ansehen und spezielle Fragestellungen vertiefen.

In den ehemaligen Wohnräumen des Unternehmers bietet sich nach dem Besuch des Hauptgebäudes die Möglichkeit, den Blick etwas über den engen Horizont des Fabriksaums hinaus schweifen zu lassen. Thematisiert wird dort das Umfeld der gesamten rheinischen Tuchindustrie sowie der weitere Weg der Produkte: Die Masse der Stoffe wurde zu Uniformen aller Art,

auch für SA und SS, verarbeitet. Hier ist auch der angemessene Ort, größere und strukturelle Themen, die mit der Tuchfabrik mittelbar zusammenhängen, wie die Ent-Industrialisierung, die Umweltproblematik oder die globale Arbeitsteilung, etwas ausführlicher zu behandeln.

Wir gehen mit dieser zarten musealen Ergänzung innerhalb der Tuchfabrik einen Schritt weiter als die Freilichtmuseen, die ihre Ensembles in der Regel naturalistisch ungebrochen präsentieren und (wenn überhaupt) eher von außen kommentieren. Wir gehen allerdings nicht so weit wie die Kollegen in Solingen, die bewußt die großen, übergreifenden Ausstellungseinheiten und Themen in die Fabrik selbst integrieren. Patentrezepte gibt es ohnehin nicht. Wir sind uns aber sicher, für die Tuchfabrik Müller in dieser Vorgehensweise und Kombination eine angemessene Mischung und optimale Verklammerung von faszinierender, ganzheitlicher Objektwelt und den strukturellen und aktuellen Fragen gefunden zu haben, die unabdingbar in einem Industriemuseum gestellt werden müssen.