

Das Museum als eine epistemologische Baustelle

Zur Präsentationsstrategie des Karl Ernst Osthaus-Museums.

Musealisierung – Museum

Die wesentliche Leistung der Musealisierung besteht darin, Wahrnehmung als ästhetische Wahrnehmung zu etablieren und zu sichern. Dies setzt für alle Dinge, die nicht, wie zum Beispiel Kunstwerke, als Wahrnehmungsgegenstände konzipiert wurden, in der Regel voraus, dass sie als ›Dinge an sich‹, also ohne unmittelbaren lebenspraktischen Bezug betrachtet und in diesem Status gehalten werden. Denn nur unter dieser Bedingung wird es möglich, das Ding zum Gegenstand einer eben alle lebenspraktischen Bezüge übersteigenden, mehrdimensionalen Reflexion zu machen. Ziel der Musealisierung ist also, Gegenstände anschaubar und über ihre Anschaubarkeit zu *Semio-phoren*¹, mithin Objekten zu machen, die etwas bedeuten, ein spezifisches Wissen in sich speichern.

Als eine besondere Form der Wahrnehmung setzt die Musealisierung nicht notwendig ein Gebäude voraus, sondern kann schon durch eine spezifische Rahmung innerhalb eines lebenspraktischen Zusammenhangs erreicht werden, mit deren Hilfe das Gerahmte von seinem Kontext isoliert betrachtet und dann gegebenenfalls auch physisch aus seinem Kontext herausgenommen werden kann.² Ein Museum ist im Sinne dieser Definition als ein ›fester Rahmen‹ zu verstehen, also als ein Gehäuse, in dem nicht nur Dinge als Anschauungsgegenstände vorgezeigt, sondern auch gesammelt werden. Ein Museum wird daher in dem Maße, wie seine Sammlungen wachsen, auch durch diese – im Sinne innerer Rahmungen – definiert.

Das Kunstmuseum ist ein Sonderfall unter den Museen, weil in ihm Objekte gesammelt und vorgezeigt werden, die vor allem als Anschauungsgegenstände konzipiert wurden und die deshalb – im Unterschied zu allen anderen Gegenständen – nicht auf das Museum als Ort ihrer ästhetischen Wahrnehmung angewiesen sind. Das Kunstmuseum hat daher – im Unterschied zu allen anderen Museen – primär nicht die Funktion, den Anschauungscharakter der in ihm versammelten Objekte zu etablieren, sondern kann, eben weil dieser mit den in ihm versammelten Objekten schon gegeben ist, die besondere Leistung der ästhetischen Wahrnehmung und sich selbst als ihren Ort bewusst und reflektierbar machen.

Generelle Überlegungen

Das öffentliche Museum muss sich – im Unterschied zum privaten Sammler, der ohne Frage tun und lassen kann, was er will – einer Diskussion seiner Tätigkeit offen und öffentlich stellen. Diese



1 Karl Ernst Osthaus-Museum Hagen, Brunnenhalle des ehemaligen Museum Folkwang Gestaltung: Henry van der Velde, 1900 bis 1902; Rekonstruktion: 1992; Brunnen: Georges Minne, 1906, Replik aus dem Jahr 1973.

Bereitschaft sollte auch in der Präsentation seiner Sammlungen zum Ausdruck kommen. Die Strategie, die ich zur Lösung dieser Aufgabe entwickelt habe und hier zur Diskussion stellen möchte, baut auf folgenden Elementen auf:

1. Die Kriterien für den Auf- und Ausbau einer Sammlung und ihrer Präsentation müssen einerseits aus Fragestellungen jenseits der Grenzen der Kunstgeschichte und andererseits aus den konkreten Bedingungen im Gehäuse des jeweiligen Museums und seiner Geschichte entwickelt werden. Mit anderen Worten: ein Museum sollte seine eigene Fragestellung oder – neudeutsch ausgedrückt – seine Mission entwickeln und sie eindeutig definieren können.
2. Für die Bewertung von zeitgenössischen Kunstwerken sind vor allem die durch sie selbst aufgeworfenen Fragestellungen relevant. Das Kunstwerk wird als eine Antwort auf diese Fragen verstanden und im Hinblick auf deren Komplexität analysiert. Im zweiten Schritt wird zu bestimmen versucht, in wie weit das Kunstwerk zur Entwicklung und Differenzierung des Museumsprogramms beitragen kann. Dabei ist die Frage, ob Museum und Kunstwerk konzeptionell unabhängig voneinander bestehen können, ein entscheidendes Kriterium.
3. Die Übernahme eines Kunstwerks in das Museum ist als ein Akt der Integration zu verstehen: Das Museum kann und soll durch das Kunstwerk eine bestimmte Veränderung erfahren können. Andererseits soll das Kunstwerk mit den schon vorhandenen Werken eine Beziehung aufnehmen, im Sinne einer Assoziation freier Individuen Teil eines Gemeinschaftsprojekts werden, doch in der Gemeinschaft seine Autonomie behaupten können. Die Forderung schließt ein, dass Kunstwerke vor allem in Hinblick auf ihre Präsentation im Rahmen der Schausammlungen des Museums erworben werden sollten – und nicht als Ergänzung der Magazinbestände.
4. Die Entscheidung für die Übernahme eines Kunstwerks soll mit Rücksicht auf den gesamten Sammlungsbestand getroffen werden. Dies muss nicht ausschließen, dass sich das Museum neue Arbeitsfelder eröffnet. Diese können auch durch Umgewichtungen bei der Präsentation der Sammlungsbestände entwickelt werden. Voraussetzung dafür ist die freie Verfügbarkeit über die Sammlungen innerhalb des Museums.³
5. Ziel der kuratorischen Tätigkeit muss es sein, sie zumindest in der Präsentation der Sammlungen als einen bestimmten Umgang mit den Exponaten ablesbar zu machen. Der Kurator hat mit Bezug auf die Sammlungen des Museums eine dienende Funktion, soll sich aber nicht

Das Museum als eine epistemologische Baustelle



2 Bildersaal im Karl Ernst Osthaus-Museum, Blick nach Osten

hinter so genannten Sachzwängen verstecken, sondern als Individuum, das bestimmte Entscheidungen getroffen hat, zu erkennen geben. Nur so kann Dritten deutlich werden, dass das Museum eine Konstruktion ist, die auch anders konstruiert werden könnte, also als ein Ort der ästhetischen Erfahrung, der Entscheidung und Bewertung erlebt werden.

Das Beispiel Karl Ernst Osthaus-Museum

Kurz nach dem ich 1988 die Leitung des Karl Ernst Osthaus-Museums übernommen hatte, legte ich dem Kulturausschuss der Stadt Hagen ein Programm zur Neuorientierung des Museums vor, das nach einem fast zweijährigen Diskussionsprozess 1991 beschlossen und damit zur Grundlage der weiteren Arbeit wurde bzw. die bis dahin geleistete Arbeit legitimierte. Dieses Programm sah im Wesentlichen die Festlegung von vier thematischen Schwerpunkten vor, die durch Ausstellungen und andere Veranstaltungen entfaltet und durch Ankäufe in den Sammlungen dokumentiert werden sollten.⁴ In den folgenden Jahren haben wir uns ziemlich konsequent an dieses Programm³ gehalten, es allerdings um einen weiteren Schwerpunkt ›Gender‹ erweitert. Im Unterschied zu den ersten Schwerpunkten, die Nischen oder ›Marktlücken‹ mit Bezug auf die öffentlichen Sammlungen in der näheren und weiteren Umgebung zu besetzen versuchten und insofern auch mit Bezug auf die bestehende Sammlung mehr oder weniger Neuland waren, wurde dieser Schwerpunkt über eine Analyse der Bestände definiert, die die Grundlage für verschiedene Ausstellungen mit Exponaten aus der Sammlung wurde.

Mit der Definition der verschiedenen inhaltlichen Schwerpunkte ergaben sich auch unterschiedliche methodische Ansätze, die wir – (ab 1992) meine Kollegin Dr. Birgit Schulte und ich – als Chance begriffen, neue oder andere Fragestellungen und Präsentationsformen zu erproben und auf diese Weise das Museum weiterzuentwickeln. Allerdings ist es nicht so, dass wir unser etwas anderes Verhältnis zum Museum von heute auf morgen aufbauen konnten. Es entwickelte sich vielmehr als allmähliche Entdeckung von unterschiedlichen Möglichkeiten, die sich auf unterschiedliche Aspekte des Museums und unsere spezifische Situation bezogen und die wir zunächst immer in Ausstellungen erprobten. Die wichtigsten Stationen waren dabei die Ausstellungen ›Silence‹ und ›Revision‹ (1988), durch die Sammlungsgeschichte thematisiert werden konnte, die Ausstellung ›open box‹, in der die Idee des Künstler-Museums auf das Kunstmuseum bezogen wurde, die Ausstellung ›Henry van de Velde – ein europäischer Künstler in seiner Zeit‹ (1992), die den Beginn der



3 Sigrid Sigurdson
Raum ›Vor der Stille‹, 1989 ff
Installation im Karl Ernst Osthaus-
Museum

mehr oder weniger systematischen Beschäftigung mit unserer Geschichte markiert, die Ausstellung ›Platons Höhle‹ (1994), bei der das Museum als spezifischer Wahrnehmungsraum thematisiert werden konnte, die Doppelausstellung ›Vis à Vis‹ (1996), die unsere Sammlungen analysierte und Ausgangspunkt für weitere Re-Visionen der Sammlungsbestände wurde und schließlich die Ausstellung ›Das Schöne und der Alltag‹ (1998), mit der ein vergessenes Museum, das Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe, das Karl Ernst Osthaus 1909 gegründet hatte und das bis 1917 erfolgreich als Museum des Deutschen Werkbundes fungierte, aus unseren Archiven rekonstruiert werden konnte. Eine Art Zusammenfassung unserer sowohl retrospektiv wie prospektiv angelegten Versuche, die Osthaus'sche Museums-idee neu zu interpretieren, stellte schließlich die Ausstellung ›Museumtopia – Schritte in andere Welten‹ im letzten Jahr (2002) dar, die einerseits den vorläufigen Abschluss unserer langjährigen Rekonstruktionen der noch vorhandenen Zeugen des ›Hagener Impuls‹ markierte⁶ und andererseits die Frage nach der zukünftigen Rolle des Museums aufwarf.

Die politische erzwungene Veräußerung eines Bildes aus der Sammlung, die allerdings zumindest in finanzieller Hinsicht ins Positive gewendet werden konnte, ermöglichte es schließlich, 1999 bis 2003 einen weiteren Sammlungsschwerpunkt zur internationalen nicht-gegenständlichen Malerei aufzubauen, der zunächst in einer größeren Ausstellung erprobt wurde.⁷

Die Sammlung als epistemologische Baustelle

Das 1991 offiziell in Kraft gesetzte Ausstellungs- und Sammlungsprogramm ersetzte die bisherige, nicht näher bestimmte ›Dokumentation des Kunstgeschehens‹⁸ durch die Orientierung auf inhaltliche Fragestellungen, denen ohne Rücksicht auf mediale, nationale oder kommerzielle Gesichtspunkte nachgegangen werden sollte. Dabei stellte sich bald heraus, dass die verschiedenen inhaltlichen Fragestellungen im Schwerpunkt ›Museum der Museen‹ einen gemeinsamen Nenner finden und aufeinander bezogen werden konnten.

Die inhaltliche Orientierung des Programms führte zunehmend dazu, dass künstlerische Arbeiten in unseren Blick gerieten, die im Kanon des Kunstmarkts keine Rolle spielten oder in ihm als nicht-kommerzielle oder nicht-handelbare Projekte nicht auftauchen konnten; also dazu, dass wir direkt mit Künstlerinnen und Künstlern zusammenarbeiteten und mit ihnen gemeinsam Projekte entwickelten, die den spezifischen Bedingungen des Museums angepasst waren oder für die

Das Museum als eine
epistemologische Baustelle



4 Johan van Geluwe
Das Kabinett des Konservators,
1994
Installation im Karl Ernst Osthaus-
Museum

die Ausstellungsräume entsprechend umgestaltet wurden. Das Museum geriet so für mehrere Jahre buchstäblich zu einer Baustelle, nicht zuletzt auch deshalb, weil wir 1991/92 die von Henry van de Velde entworfene Inneneinrichtung rekonstruieren konnten und damit sehr eigenwillig gestaltete Ausstellungsräume erhielten, in die sich zeitgenössische Kunstwerke nicht ohne Umstände integrieren ließen. Die Lösung dieses Problems ergab sich 1994, im Zusammenhang mit dem Aufbau der Filiale des ›Museum of Jurassic Technology‹, dessen Vitrinen wir – nach langen Überlegungen und erfolglosen Versuchen – schließlich in einem Stil á la van de Velde konzipierten. In den darauf folgenden Jahren wurden sowohl fast alle vorhandenen neu wie fast alle neuen Ausstellungsmöbel in diesem Stil gebaut.

In dem Maße, wie wir gemeinsam mit Künstlerinnen und Künstlern die Ständigen Sammlungen entwickelten, geriet das Museum an den Rand der offiziellen, vom Kunstmarkt beherrschten Kunstszene und wurde von den entsprechenden Meinungsführern als irrelevanter Sonderfall ignoriert. Andererseits war aber der Zuspruch von Künstlern und Museumsfachleuten ermutigend und konnten wir bei den (in Hagen immer eher wenigen) Besuchern sehr positive, ja überschwängliche Reaktionen feststellen – was uns bis heute darin bestärkt hat, der Richtung des einmal eingeschlagenen Weges zu folgen.

Fast alle unsere Ausstellungen führten zu mehr oder weniger umfangreichen Erweiterungen unserer Sammlungen und sind in ihrer ständigen Präsentation im Altbau des Museums abzulesen. So entstand über die Jahre ein zunehmend komplexes Ensemble von Kunstwerken und Architektur, das – dies ist zumindest das Ziel unserer Arbeit – wie eine Anamorphose auf unterschiedliche Weise wahrgenommen werden kann und die Entfaltung verschiedener Argumentationen an ein und dem selben Bestand ermöglicht. Dazu möchte ich im Folgenden einige Beispiele geben.

1. Fülle und Leere

Die Ausstellungsflächen im Altbau des Karl Ernst Osthaus-Museum, dem Gebäude des alten Museum Folkwang, in dem die Ständige Sammlung gezeigt wird, erstrecken sich über drei Etagen und sind mit etwa 900 Quadratmetern für ein Kunstmuseum als relativ klein zu bezeichnen. Es kommt hinzu, dass das Gebäude nur relativ wenig Wandflächen bietet; im Grunde entspricht nur ein Raum, der Bildersaal, klassisch musealen Ansprüchen. Dennoch stehen in diesem Gebäude den Besuchern – zählt man den Bestand im Einzelnen durch – weit mehr als 20.000 Objekte, Bilder



5 Salon de Fleurus, Moderne Kunst aus dem Museum Folkwang, 1994
Installation im Karl Ernst Osthaus-Museum

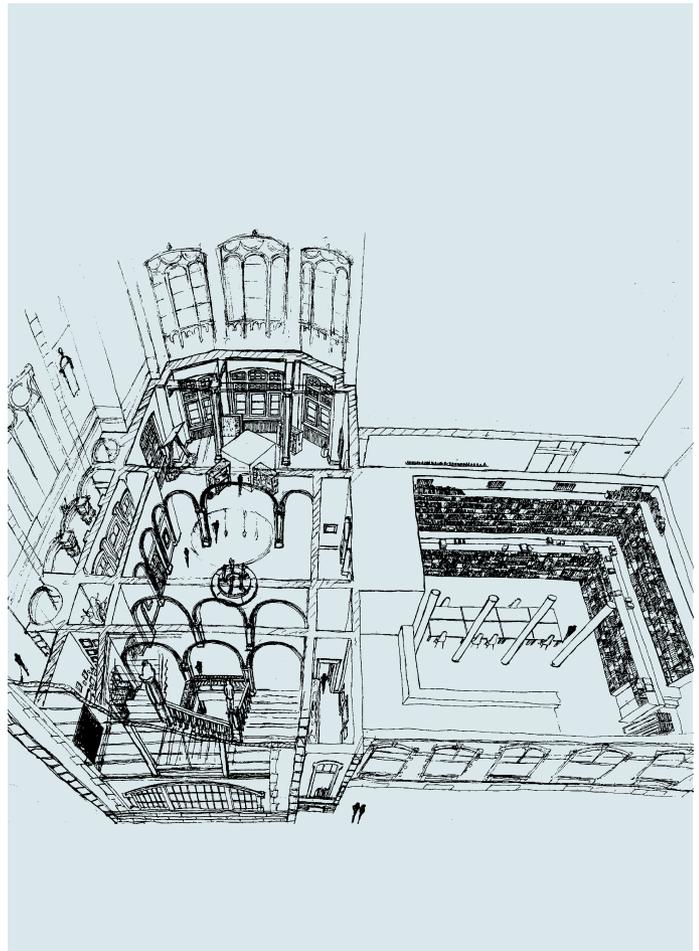
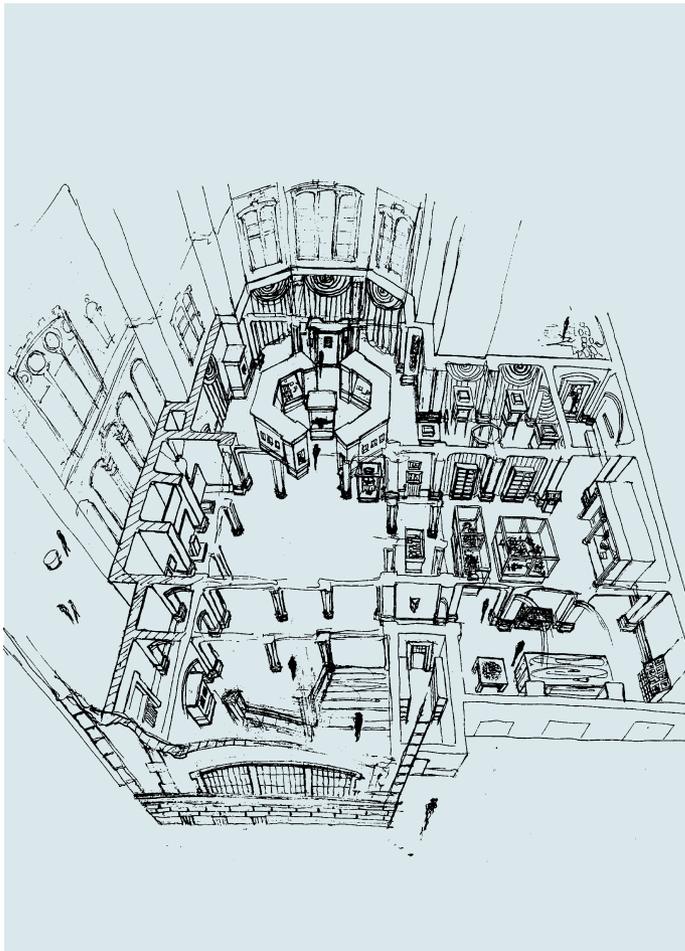
und Dokumente zur Betrachtung zur Verfügung – und dies, ohne dass man das Gefühl entwickelte, dass das Gebäude voll gestopft sei. Die Präsentation derart vieler Gegenstände auf dieser relativ kleinen Fläche wurde in erster Linie dadurch möglich, dass das vor allem in Kunstmuseen übliche lineare Hängeprinzip vollständig aufgegeben und – oftmals ausgehend von künstlerischen Vorgaben – eine Vielfalt unterschiedlicher Präsentationsformen und -mittel entwickelt wurde: Abgesehen von Gemälden, wurde – wie schon angedeutet – für fast alle ausgestellten Arbeiten eine eigene, allerdings häufig auf den Architekturstil des Hauses anspielende Präsentationsform entwickelt, die von Archivräumen, Vitrinen, Regalen und anderen Einbauten bis zu ganzen Räumen reicht. Im Unterschied zum Anstaltscharakter vieler Museen für moderne und zeitgenössische Kunst (»White Cube« – »White Clinic«) haben die fünfzehn Räume, in denen die Ständige Sammlung des Karl Ernst Osthaus-Museums gezeigt wird, einen jeweils ganz eigenen Charakter, der in manchen Fällen als spezifische Rahmung zum Teil der ausgestellten Kunstwerke wird. Dies ist insbesondere im Obergeschoss des Museums erfahrbar, wo um einen sakral anmutenden, von einem doppelten Deckendurchbruch bestimmten »Vorraum«, der klassisch angelegte »Bildersaal«, ein intimer (mit Möbeln und Teppich ausgestatteter) »Salon«, ein großes und fast leeres, als Herrschaftsraum aufgeputztes »Büro« und ein an allen vier Wänden mit wandhohen Regalen bestückter »Archivraum« angeordnet sind. Nicht weniger als untereinander unterscheiden diese Räume sich gänzlich von der das gesamte Erdgeschoss einnehmenden, weitgehend leeren, durch einen Säulenhof und einen Springbrunnen bestimmten, hellen »Brunnenhalle« und schließlich vom katakombenhaften Untergeschoss, dessen höhlenartiger Charakter durch die reduzierte Beleuchtung, dunkelrote Vorhänge und zahlreiche, schwer überschaubare Einbauten noch betont wird. Ohne dass der Besucher auch nur ein Objekt zu betrachten hätte, bewegt er sich beim Durchgang durch das Haus daher in konzeptionell wie atmosphärisch höchst unterschiedlichen Räumen, die ihre Inhalte und die ihnen jeweilig angemessene Wahrnehmungsform gewissermaßen schon als Stimmung mitteilen.⁹



6 Herman de Vries
 Natural relations, 1980 bis 1989
 Installation im Karl Ernst Osthaus-
 Museum

2. Autonomie und Komplexität

Die Grundidee, die wir beim Ausbau und der Einrichtung der Ständigen Sammlung verfolgen, ist die des Gemeinschaftskunstwerks. Dieser Begriff ist als Gegenbegriff zu dem des Gesamtkunstwerks, der umfassenden Gestaltung aus einer Hand, wie sie gerade für den Jugendstil typisch war, zu verstehen. Uns geht es um den Aufbau eines Ensembles, das den einzelnen Werken ihren autonomen Charakter belässt, sie andererseits jedoch in Bezug zu anderen Werken wahrnehmbar macht und so formale und/oder inhaltliche Bezüge herstellt, in denen sich die Bedeutung der einzelnen Werke wechselseitig erhöht. Technisch wird dies dadurch erreicht, dass die einzelnen Werke jeweils einen Platz so besetzen, dass ihre Wahrnehmung, zumindest von bestimmten Standpunkten im Raum aus, ungestört, gewissermaßen für sich, möglich ist, jedoch schon ein Schritt zur Seite oder auch nur die Wendung des Kopfes ein anderes Werk in den Blick geraten lässt. Es geht also um eine Präsentation, die anstelle des (isolierenden) Kojenkonzepts oder des (monographischen) Künstler-Raums das Prinzip der möglichen Zusammenschau setzt. Die praktische Folge dieser Präsentationsform ist, dass die Besucher in den verschiedenen Ausstellungsbereichen bzw. gegenüber verschiedenen Teilen der Sammlungen ganz unterschiedliche Haltungen einnehmen und sich auf unterschiedliche Weise durch die Räume bewegen, sich also – gewissermaßen automatisch – eine Differenzierung des Wahrnehmungsverhaltens einstellt, die, auch wenn sie nicht bewusst wird, allein schon für sich genommen als anregend (und als alternative Erfahrung mit Bezug auf übliche Museumsbesuche) empfunden wird. Mit anderen Worten: Insofern die Präsentationsform den Besuchern vorschlägt, sich frei im Raum zu bewegen, und sie nicht dazu zwingt, Wandflächen abzuschreiten, entspricht die Wahrnehmungsform im Karl Ernst Osthaus-Museum formal gesehen weniger der, die in Kunstmuseen üblich ist, als der, die man bei der Besichtigung von mittelalterlichen oder barocken Kirchen beobachten kann: dem Umherschreiten mit Blicken nach allen Seiten des Raumes einschließlich des Blicks nach oben, dem Sich-Zuwenden zu und Entdecken von Details, dem Sich-Umwenden und dem Verweilen an bestimmten Orten im Raum – freilich ganz ohne das Ziel, Erhabenheitsgefühle zu induzieren oder ein bestimmtes, alles übergreifendes inhaltliches Thema zu entfalten. Ziel ist vielmehr, das Wahrnehmen selbst zum Thema und unterschiedliche Wahrnehmungsmodi als Bedingung für verschiedene Formen der Erkenntnis und des Erwerbs oder der Mitteilung von Wissen erfahrbar zu machen.



3. Rückbezüglichkeit und Ironie

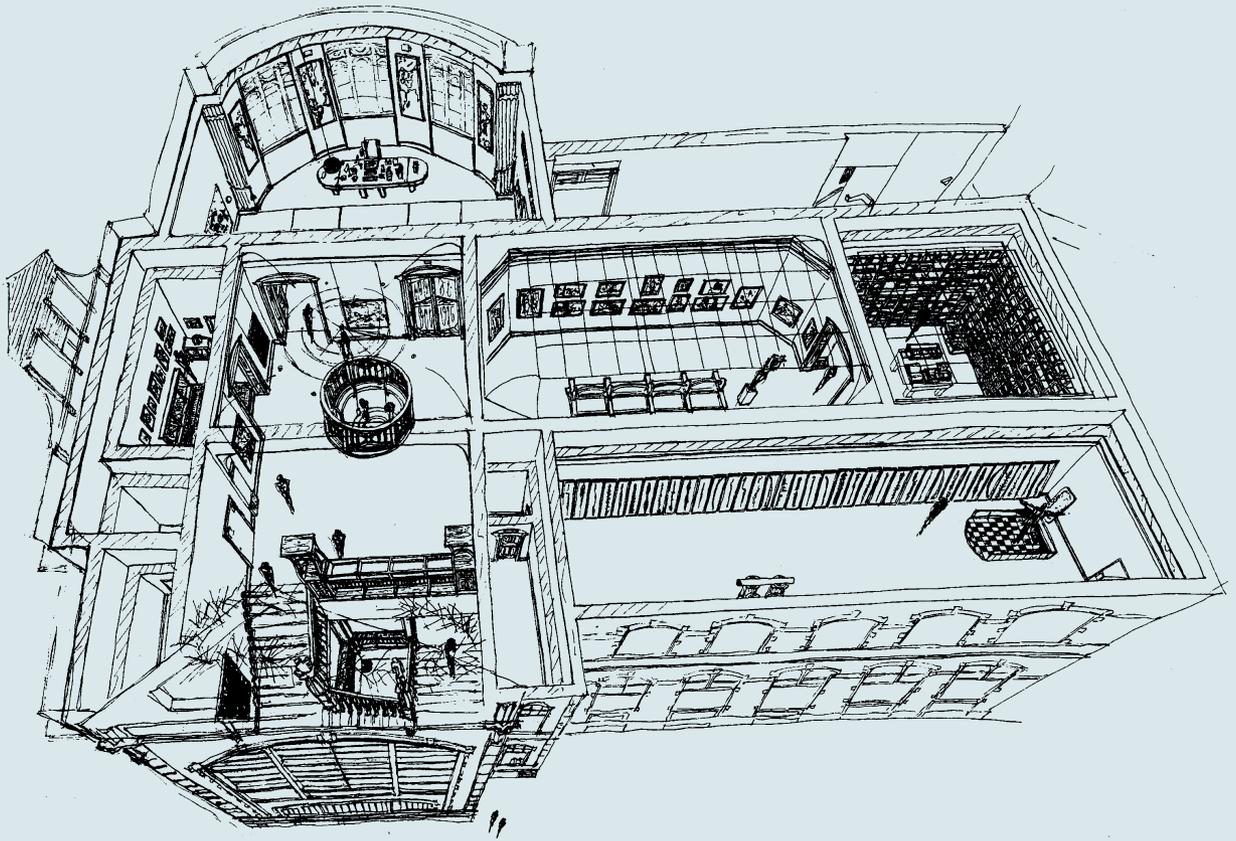
Zielvorstellung unserer Arbeit ist, das Museum nicht als einen Ort der Repräsentation oder eines normativen Bildungskanons erscheinen zu lassen, sondern als einen Ort, der »in einer spielerisch-ironischen Entfaltung des Museumsgedankens und als Integration von künstlerischen und wissenschaftlichen Methoden seinen Besuchern das Erleben von künstlerischen Arbeiten als lustvolles Entdecken von ungewöhnlichen oder eigentümlichen Ideen zu historischen und aktuellen Phänomenen und Fragestellungen aus allen Lebensbereichen ermöglicht.«¹⁰ Der beschriebene Aufbau der Sammlung kann meiner Ansicht nach dafür die materielle Grundlage bieten, insofern er ein Überangebot an Informationen und Wahrnehmungsmöglichkeiten bereit hält, das Fakten und Fiktionen gleichwertig behandelt und deshalb nicht normativ ausgelegt oder erschöpfend erklärt werden kann (und soll), sondern den Besuchern die Möglichkeit bietet, die verschiedenen Teile und Bereiche der Sammlungen sowie die verschiedenen (möglichen) Beziehungen zwischen ihnen individuell zu erkunden und zu bewerten und so sein jeweils eigenes Museumserlebnis zu haben, oder, auf einen Begriff gebracht, in der Haltung eines Sammlers, also mit selbst bestimmter Neugier, das Haus und seine Inhalte wahrzunehmen und zu begutachten. Dass dies tatsächlich funktioniert, kann ich an dieser Stelle natürlich nur behaupten; belegen lässt es sich allerdings durch die Beobachtung des Besucherverhaltens und am Umstand, dass viele Besucher nach dem Besuch erklären, zu wenig Zeit für den Besuch eingeplant zu haben und das Haus erneut besuchen zu wollen.¹¹

4. Paradigmenwechsel

Der wohlmöglich entscheidende Aspekt, durch den sich das Karl Ernst Osthaus-Museum von anderen Kunstmuseen unterscheidet, ist, auf einen Punkt gebracht, wohl der Umstand, dass es als Gemeinschaftsprojekt von Künstlern, Wissenschaftlern und Kuratoren – darin einem Kunstwerk vergleichbar – eine eigene innere Verbindlichkeit entwickelt hat, die ihm zwar eine gewisse konzeptionelle Unabhängigkeit verleiht, es jedoch für bestimmte Bereiche der Kunstszene und für ein bestimmtes Publikum schwer akzeptabel macht. Allerdings kann man seit einigen Jahren feststellen, dass auch in anderen Museen und selbst in der Presse darüber nachgedacht wird, wie Museen sich neu orientieren und ihre Verfassung reflektieren können.¹²

7/8 Simone Reusch
Souterrain und Erdgeschoss des
Karl Ernst Osthaus-Museums, 2000
Zeichnung der Einrichtung der
Ständigen Sammlung

- 1 Vgl. Kryztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin 1988
- 2 Bisweilen reicht, wie die künstlerische Praxis zeigt, die Entfunktionalisierung eines Gegenstandes oder ein Schildchen an einem schon dysfunktionalen Objekt, um eine solche Rahmung zu definieren und die museale Wahrnehmung zu veranlassen.
- 3 Dies schließt die (leihweise) Übernahme von Sammlungen und Sammlungsblöcken, die von Dritten zusammengetragen wurden und geschlossen präsentiert werden müssen, aus.
- 4 Diese Schwerpunkte wurden, bis auf einen, dem von der Geschichte des Karl Ernst Osthaus-Museums ausgehenden Schwerpunkt Museum der Museen, aus dem Werk von Künstlern entwickelt: Bewusstsein von Geschichte entstand in Auseinandersetzung mit dem Werk von Sigrid Sigurdsson, natural relations auf Anregung von Herman de Vries und Triviale Maschinen als Reflexion auf die künstlerische Auseinandersetzung mit Holographie.
- 5 Eine Erzählung zum Aufbau der Sammlung zwischen 1988 und 1995 findet sich, neben einem Märchen zur Geschichte des Karl Ernst Osthaus-Museums als der Nachfolgeinstitution des Museum Folkwang Hagen, in: Michael Fehr (Hrsg.), *Open Box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs*. Köln 1998, S. 12–42.
- 6 Es handelt sich dabei um verschiedene Gebäude, darunter den 1906–08 von Henry van de Velde als Gesamtkunstwerk erbauten Hohenhof, das 1905–07 von Peter Behrens erbaute Krematorium in Hagen-Delstern und ein Haus der 1908–12 von Richard Riemerschmid geplanten Arbeitersiedlung Walddorf sowie um zahlreiche Ausstellungen und Dokumentationen, die Künstlerinnen und Künstlern um Osthaus gewidmet waren.
- 7 Zum Hintergrund siehe: M.F., *Die Farbe (Rot) hat mich. Zur Ausstellung im Karl Ernst Osthaus-Museums*. In: M.F. (Hrsg.), *Die Farbe hat mich. Positionen zur nicht-gegenständlichen Malerei*. Essen 2000, S. 275–281.
- 8 Mit dem neuen Programm versuchte ich einerseits dem Umstand Rechnung zu tragen, dass die Sammlung zeitgenössischer Kunst des Karl Ernst Osthaus-Museums wenig profiliert, auf regionale Künstler beschränkt war und selbst in diesem Feld keine herausragenden Arbeiten bot, und andererseits, dass die Ankaufsmittel des Museums mit jährlich 40.000 DM äußerst begrenzt waren und bleiben würden. Neben zeitgenössischer Kunst (ab 1945) umfassen die Sammlungen des Karl Ernst Osthaus-Museums unter anderem einen großen Bestand zum Werk von Henry van de Velde, eine kleinere, aber qualitätvolle Sammlung zur deutschen klassischen Moderne, eine sehr umfangreiche Sammlung zum Werk von Christian Rohlf sowie eine große Sammlung zum Frühwerk von Emil Schumacher. Diese Sammlungsbereiche konnten – aufgrund fehlender finanzieller Ressourcen – nicht systematisch ausgebaut werden. Allerdings ergaben sich auch hier in den letzten Jahren durch Schenkungen und Zuwendungen wesentliche Zuwächse.
- 9 Es liegt auf der Hand, dass, so wirkungsvoll ein solcher differenzierter und gleichermaßen auf die Architektur wie die ausgestellten Werke bezogener Präsentationsmodus sein kann, seine Realisierung das Risiko in sich birgt, nicht ohne Umstände verändert werden zu können, er also auf Dauer angelegt sein muss. Anders gesagt: Mit dem Wachsen der Sammlung wird es – unter der Voraussetzung gleich groß bleibender Ausstellungsflächen – immer komplizierter, weitere Kunstwerke in die Ständige Sammlung aufzunehmen. Dies war für uns allerdings bis dato nur ein theoretisches Problem, da sich immer wieder Möglichkeiten ergaben, den Bestand durch innere Differenzierung und durch Werke, die von Künstlern speziell für normalerweise als nicht beispielbar geltende Raumsituationen, wie zum Beispiel das Treppenhaus, geschaffen wurden, auszubauen. Allerdings muss man hier auch festhalten, dass bei einer konventionellen Hängung in diesem sehr schwierigen Gebäude allenfalls 50 bis 60 »normale« Bilder gezeigt werden und viele Werke der aktuellen, zum Teil ja sehr raumgreifenden Kunstproduktion (wie z.B. Installationen) überhaupt nicht präsentiert werden könnten.
- 10 Zitat aus dem »Mission-Statement« des Karl Ernst Osthaus-Museums.
- 11 In diesem Zusammenhang möchte ich nicht unerwähnt lassen, dass das der Besuch des »Sir Soane's Museum« in London mir in dieser Hinsicht die wichtigsten Anregungen gegeben hat und im übrigen genau in diesem Sinne perfekt »funktioniert« (was in Hagen sicherlich – noch – nicht der Fall ist).
- 12 So Hanno Rauterberg in *DIE ZEIT* vom? 2002: »Dazu gehört auch, den Zweifel am eigenen Tun nicht auszublenden. Das Museum muss Distanz gewinnen und zugleich neue Nähe wagen, muss offen darlegen, dass Geschichte zwar Sinn verheißen kann, wie er von so vielen gesucht wird. Dass dieser Sinn sich aber nie auf etwas Verlässliches gründen lassen wird, sondern sich immer nur in der Vielfalt des Möglichen, in der Diskussion der vielen denkbaren Bedeutungen entfalten kann. Gerade weil das Museum kein Ort ausgedörrter Faktenwissenschaft ist und kein in sich abgeschlossenes, auf die Ewigkeit ausgerichtetes Haus, gerade deshalb ist es ja so wertvoll. Die Aufgabe der Kustoden ist es, vor allem diese Offenheit zu bewahren. Dass ein Ausstellungsstück nie ein Bild, sondern immer viele Bilder wachruft, dafür muss er sorgen und werben. Auf die Bipolarität von Logik und Magie, ganz im Sinne Aby Warburgs, auf Bedeutungszwiter, in denen Ordnung ebenso aufgehoben ist wie Irrationalität, ließe sich ein neues Selbstverständnis gründen.
Für fast alles gibt es in Deutschland mittlerweile ein Museum, nur für das Museum nicht. Es gibt keine Stätte, an der diese große Institution ihre große Geschichte darstellen und reflektieren könnte. Es wäre auch falsch, eine solche Zentraldenkstelle einzurichten, denn eigentlich müsste sich jedes Museum musealisieren, sich auf die Ausleuchtung der eigenen Geschichte und Aufgaben einlassen und zu einem Haus der unausgesetzten Reflexion werden.«



Michael Fehr

The Museum as a Perceptible Space

An art museum is a special case compared to museums in other genres because an art museum collects and displays objects which were above all conceived to be looked at and which therefore, unlike all other objects, do not depend upon a museum as a venue for their aesthetic perception. Hence an art museum, unlike all other museums, doesn't primarily have the function of establishing the viewable character of the objects collected therein; a museum can make people conscious and encourage them to reflect on aesthetic perception and on the museum itself as its venue, because the viewing character is offered by the museum itself and by the objects in its collection. In the context of this basic idea, we attempt to create a place at the Karl Ernst Osthaus Museum in Hagen (which focuses on artworks of the classical modern period and on contemporary art) where the collections and their presentation can help to make visitors aware of perception itself. This museum's concrete aim is to actively bring into play, and to focus attention on, the specific capabilities of form of perception which are in jeopardy of atrophying due to the influence of two-dimensional media. Part of this concept also involves allowing humor and irony to enter the museum: the construction of fictive contexts and argumentations relativizes the overemphasis on facts that all too often characterizes typical museums.

9 Simone Reusch
 Obergeschoss des Karl Ernst
 Osthaus-Museums, 2000
 Zeichnung der Einrichtung der
 Ständigen Sammlung