

Michael Fehr

## IM OFF

### Zur Position des Kunstmuseums in der postindustriellen Mediengesellschaft\*

*"Der offene Kunstbegriff und die ihm angemessene Art des Fragens haben in der herkömmlichen Sammlungs- und Demonstrationspraxis [der Museen, d. Verf.] keinen Verbündeten. Vielmehr besitzt das eindimensionale Schubfachdenken (...) im Museum seine stärkste Bastion. Da es als Instrument affirmativer Selbstdarstellung fungiert, ist dem Museum nichts ferner als der Entschluß, sich selbst als Institution und seine Inhalte in Frage zu stellen. (...) Dem interesselosen Wohlgefallen verschrieben und auf die Ansammlung repräsentativer Werte ausgerichtet, verhindert das Museum die Reflexion ... ."*  
(Werner Hofmann, 1970)

*"Das Museum provoziert zu allererst sprachlose Bewunderung, und außerdem bietet es nicht die Möglichkeit, sich anschauend so auf ein Bild einzulassen, wie es das Bild eigentlich verdient. Schon aus Betriebsgründen des Museums (ist es) ausgeschlossen, im Anblick des Originals (zum Beispiel, d. Verf.) einen Text über ein Bild zu verfassen. (...) Ist also das Museum als Ort des Originals eine Institution des Fetischismus, indem es - ganz unvermeidlicherweise - die Aura des physikalisch einmaligen Artefakts kultiviert und die Leistung des Bildes jeglichem intellektuellen Zugriff entzieht?"* (Max Imdahl, 1988<sup>ii</sup>)

Ist also das Museum als intellektuelle und gesellschaftliche und Veranstaltung in der Tat erledigt, tot: eine Institution, über deren weitere Zukunft es, dem anhaltenden *Museumsboom* zum Trotz, nicht einmal zu spekulieren lohnt? Auch ich glaube: ja - wenn nicht ein grundlegender Versuch gemacht wird, seine Funktionsweise und Struktur zu überdenken und zu verändern. Doch an welcher Stelle soll ein solcher Versuch ansetzen und was müßte er zum Ziel haben?<sup>iii</sup>

Einen wesentlichen Hinweis dazu geben Imdahl wie Hofmann, wenn sie das Museum als einen Ort kritisieren, der dem "eindimensionalen Schubfachdenken" Vorschub leiste und "schon aus Betriebsgründen" Reflexion verhindere. Denn sie treffen damit nicht nur den Kern der Institution, sondern benennen ex negativo zugleich die grundsätzliche Zielsetzung des Museums und deuten an, mit welchen Mitteln seine Veränderung bewerkstelligt werden könnte: Vor allem durch eine neue, eine an den Erfahrungen und Erkenntnissen der Bildenden Künste geschulte Fassung des Verhältnisses zwischen Betrachter und Exponat.

Als Ort der Reflexion und als Akkumulation von Wissen nach Maßgabe der einschlägigen Kanons und Methoden der "freien Wissenschaften" war das Museum allerdings immer nur ein Ideal. Denn was immer relevant wurde im Rahmen eines bestimmten Erkenntnisinteresses, war nie davor gefeit, früher oder später auch als Tauschwert taxiert und Gegenstand entsprechender Spekulationen zu werden. So konkurrierten die verschiedenen Häuser hinter der Fassade eines generalisierten Wissenschaftsbegriffs schon immer mehr oder weniger offen als *Ansammlungen von Werten* gegeneinander und wurde aus dem Museum schließlich das, was es in den meisten Fällen heute ist: ein Endlager, dessen gesellschaftliche Funktion heute hauptsächlich darin besteht, dem Markt Werte auf Dauer zu entziehen, ein Ort, der nicht hinterfragt werden, sondern nur erweitert werden darf, weil ansonsten die entsprechenden Investments - in Zweifel gezogen werden könnten. Das eigentliche Problem der Museen ist daher - wie schon zu Beginn des Jahrhunderts von Marcel Duchamp gesehen und auf den Begriff gebracht - die Koppelung von Wissen und Wert. Im Hinblick auf seine Zukunft stellt sich demnach die Frage, ob und wie deren Entkoppelung bewerkstelligt werden kann.

Einen nach wie vor gültigen Ansatzpunkt, die allgemeine Bewertungsproblematik wie im Speziellen auch das Problem der Beurteilung von Kunstwerken einzuordnen und zu verstehen, bietet nach wie vor die "Rubbish Theory" von Michael Thompson<sup>iv</sup>.

Die Essentials dieser Theorie sind: (1) Alle Objekte, mit denen wir umgehen, seien es Dinge oder Ideen, lassen sich jeweils einer der folgenden drei Kategorien zuordnen: der des Vergänglichen, der des Dauerhaften oder der Müllkategorie. (2) Es gibt ein Gesetz, das den Transfer zwischen diesen drei Kategorien regelt; seine Kernaussage ist, daß Objekte von der Kategorie des Vergänglichen in den Müllstatus absinken können, und daß sie aus der Müllkategorie in die des Dauerhaften aufsteigen können, daß es aber vom Vergänglichen keinen direkten Weg in die Kategorie des Dauerhaften gibt.

Thompson's grundlegende Annahme ist also, daß die Kategorien des Vergänglichen und des Dauerhaften zumindest in den westlichen Gesellschaften offen sind, und das bedeutet, daß bestimmte Gemeinschaften Annahmen darüber bilden, was jeweils als Vergänglich oder Dauerhaft angesehen wird, und weiterhin, daß ein jedes Mitglied solcher Gemeinschaften genau erkennen kann, zu welcher Kategorie ein bestimmtes Objekt gehört. Alles andere, also alle Objekte, die nicht eindeutig einer der beiden Kategorien zugeordnet werden können, bezeichnet Thompson als Müll. Anders gesagt, als Müll werden alle Objekte definiert, die ohne soziale Funktion sind.

Ausgehend von diesen Thesen läßt sich für die Objekte eine idealtypische Karriere beschreiben, die in den westlichen Industriegesellschaften etwa folgenden Verlauf hat: Mit seinem Eintreten in den gesellschaftlichen Kontext, also in der Regel in Markt, hat das Objekt einen bestimmten Wert, eine bestimmte erwartete Lebensdauer und gehört es per Definition der Kategorie des Vergänglichen an. In diesem Status wird es in der Regel solange verbleiben, wie seine erwartete Lebensdauer reicht, doch wird es ständig an Wert verlieren. Zwar kann das Objekt, wenn es zum Beispiel repariert oder wiederverkauft wird, noch einmal etwas im Wert steigen, doch wird dieser in jedem Fall irgendwann gegen Null tendieren. Zu diesem Zeitpunkt geht das Objekt über in die Kategorie des Mülls. Abgesehen von Objekten, die zu diesem Zeitpunkt völlig verbraucht sind, vollzieht sich dieser Übergang allerdings meistens unmerklich und über einen längeren Zeitraum. Das Objekt wird nach und nach aus dem Gebrauch genommen, gerät also langsam an den Rand des sozialen Geschehens: , um schließlich auf einen der vielen Plätze, die dem Müll vorbehalten sind, zu landen. An diesen Plätzen kann ein Objekt insbesondere dann, wenn es nicht zerstört ist, unter Umständen sehr lange überleben, wie lange, ist allerdings kaum zu prognostizieren. Irgendwann aber wird jemand das Objekt dann doch wieder ans Licht ziehen, abstauben und daraufhin befragen, ob es nicht doch noch in irgendeiner Weise verwendbar sein könnte. Wird diese Frage negativ beantwortet, so wird das Objekt bestenfalls im Müll verbleiben. Fällt die Antwort hingegen positiv aus, so ist der Moment gekommen, an dem das Objekt in die Kategorie des Dauerhaften überwechseln kann: wir die Geburt eines neuen Wertes erleben können.

An dieser Stelle ist es überaus wichtig, im Bewußtsein zu halten, daß die Neubewertung von Müllobjekten nur möglich ist, wenn die in einer Gemeinschaft jeweils geltenden ästhetischen und ökonomischen Wertvorstellungen zumindest zum Teil ignoriert oder übergangen werden. Anders gesagt, Neubewertungen von Müllobjekten können immer nur von einzelnen Individuen vorgenommen werden, Personen, die aus welchen Gründen auch immer unabhängig genug sind, sich über geltende Wertvorstellungen hinwegsetzen und für sich zu entscheiden zu können, welchen Wert sie einem bestimmten Objekt zumessen<sup>v</sup>.

Wenn nun ein Müllobjekt als irgendwie wertvoll angesehen werden wird, dann werden diejenigen, die diese Bewertung vornehmen, normalerweise anfangen, solche und ähnliche Objekte zu suchen und zu sammeln - und das womöglich nur, um ihre Neugierde zu befriedigen und ihre Neubewertung zu überprüfen, also nicht unbedingt aus einem ökonomischem, sondern z.B. aus einem Forschungsinteresse. Allerdings wird dieses womöglich naive Interesse früher oder später die Aufmerksamkeit anderer Individuen auf eben diese Objekte lenken, und mehr und mehr Individuen werden sich für diese Objekte

interessieren, bis schließlich professionelle Händler auf diese Objekte aufmerksam werden. Jetzt entsteht ein Markt für diese Objekte, und haben sie wieder einen Preis, der langsam steigt. In der nächsten Phase dieser Entwicklung beginnen nun Wissenschaftler sich für diese Objekte zu interessieren, sie zu klassifizieren, zu bewerten und die neue Bewertung in Ausstellungen und Publikationen zu veröffentlichen. Dies wird wiederum das Interesse der Sammler an den Objekten - und ihren Preis - steigern; und wenn dann irgendwann nachgewiesen werden kann, daß die Anzahl der Objekte begrenzt ist, wird es bereits einen Run auf sie geben. Am Ende dieses Prozesses werden die Objekte einen Wert erreicht haben, der es nahezu unmöglich macht, sie zu handeln - und daher werden sie vom Markt genommen und an Museen gegeben, wo sie nicht nur gut aufbewahrt werden, sondern einen weiteren Wertzuwachs erfahren, ohne daß dies für den ökonomischen Prozeß von Bedeutung wäre.

Im Hinblick auf den Markt haben die Museen daher - zumindest theoretisch - eine wichtige regulierende Funktion. Denn neu bewertete Müllobjekte haben im Unterschied zu allen anderen Objekten die Eigenschaft, daß sie weder konsumiert noch in einem Produktionsprozeß aufgezehrt werden können. Damit der ökonomische Prozeß in Gang bleiben kann müssen sie deshalb auf andere Weise aus dem Markt genommen werden, was über die Museen möglich ist, insoweit ihnen die Funktion eines absoluten Tresors zugeschrieben wird, der Kapital nicht nur bindet, sondern - insoweit aus Museen in der Regel nichts entnommen wird - praktisch vernichtet, es dabei jedoch symbolisch erhält.

Es liegt auf der Hand, daß einjeder, der die essentials der Rubbish-Theory begriffen hat, versuchen wird, diese Einsicht zur Wertschöpfung zu nutzen: also z.B. indem er in den Müll geht und darin nach Objekten Ausschau hält, die in die Kategorie des Dauerhaften transferiert werden können; oder aber indem er versucht, wiewohl dies theoretisch ausgeschlossen ist, die Müllkategorie zu überspringen und etwas zu produzieren, das ohne Umweg direkt aus dem Vergänglichen in die Kategorie des Dauerhaften überwechseln kann. Das erste, die Beschäftigung mit dem Müll, hat zur Entstehung einer mittlerweile riesigen Wirtschaftsbranche geführt, die vom Flohmarkt über den Antiquitätenhandel bis hin zur Recyclingindustrie reicht, wobei allerdings die meisten Dinge, die hier bewegt werden, nicht die Kategorie des Dauerhaften erreichen, sondern nur erneut in der Kategorie des Vergänglichen landen. Der andere Ansatzpunkt, also der Versuch, die Müllkategorie zu überspringen und mit vergänglichen Produkten direkt in die Kategorie des Dauerhaften zu gelangen, ist aber, zumindest im Generellen, das Geschäft der Kunstszene. Denn ob ein Objekt als Ergebnis eines Aufzehrungsprozesses seinen ursprünglichen (Markt)Wert verloren hat oder noch nicht in den Markt eingetreten ist, also noch nicht bewertet wurde, ist für den ökonomischen Prozeß einerlei. So oder so, als ehemalige Müllobjekte oder direkt aus dem Vergänglichen, schaffen es allerdings immer nur wenige Objekte, die Grenze zum Dauerhaften tatsächlich zu überwinden.

Zur Frage, was bestimmte Objekte qualifiziert, den Sprung ins Dauerhafte machen zu können, gibt Thompson's Rubbish-Theory keine generellen Hinweise. Ich führe daher an dieser Stelle zwei eigene Theoreme ein: (1) Diejenigen, die an Werte glauben und sich in einem entsprechenden System normativ verhalten, erzeugen - ihrem Selbstverständnis zum Trotz - Müll, wohingegen diejenigen, die sich nicht an fixen Wertvorstellungen orientieren und sich mit Müll beschäftigen, Werte zu schaffen vermögen (oder, anders formuliert: Es gibt keine Werte, außer denjenigen, die man selbst herstellt). (2) Diejenigen, die Werte zu schaffen vermögen, verfügen über eine ästhetische Kompetenz, das heißt, über die Fähigkeit zwischen Funktion, Form, Norm und Wert unterscheiden und nach entsprechenden Einsichten handeln zu können. Mein drittes Theorem aber sagt, daß dies heute alles nicht mehr ohne weiteres gilt, sondern in dem Maße eine historische Erscheinung zu werden droht, wie diese ästhetische Kompetenz Maschinen übereignet wird oder am Umgang mit Maschinen verloren geht.

Das wichtigste historische Datum für diesen Prozeß war die Erfindung der Fotografie, des ersten technisch ausgereiften, bildgebenden Verfahrens vor gut einhundertfünfzig Jahren. Der strukturelle Wandel, der durch sie ausgelöst wurde, reicht in seinen Auswir-

kungen weit über den Bereich der Bildenden Künste hinaus und ist keineswegs abgeschlossen, sondern schreitet mit der Entwicklung und Durchsetzung neuer bildgebender Verfahren immer weiter fort und erfaßt heute nahezu alle denkbaren Formen der Produktion, Distribution und Speicherung von Bildern. Die Grundmuster, nach denen die technischen Bildherstellungsverfahren die Bilderwelt 'erobern', blieben jedoch im Wesentlichen gleich und können paradigmatisch am Verhältnis zwischen Fotografie und Malerei abgelesen werden. Die drei wichtigsten Muster lassen sich wie folgt skizzieren<sup>vi</sup>:

(1) Handwerklich hergestellte, um exakte Wiedergabe der optisch wahrnehmbaren Realität bemühte Tafelbilder konnten mit der Fotografie nicht mehr konkurrieren und wurden daher zu Müllobjekten. Zugleich verloren diejenigen, die auf die Herstellung solcher Bilder spezialisiert waren und sich nicht auf die neue Technik umstellen konnten, also Fotografen wurden, ihre Arbeit und standen wie andere Berufsgruppen, die aufgrund technische Innovationen arbeitslos wurden, buchstäblich auf der Straße: Mit der Durchsetzung der Fotografie verloren die bildenden Künstler endgültig ihre traditionelle gesellschaftliche Rolle und sanken in eine soziale Müllkategorie ab.

(2) In dieser Rolle, als Lumpenproletariat (euphemistisch: als Bohemiens), waren die Künstler gezwungen, sich neu zu orientieren oder - um es mit einer früheren Formulierung zu sagen - sich selbst und ihre Arbeit neu zu bewerten. Dabei zeichneten sich - vereinfacht - schon früh zwei grundsätzliche Orientierungen ab, die zur Spaltung der Künste und Künstlerschaft in zwei verschiedene ideologische Lager führten: In das derjenigen, die nun bewußt im und für Markt arbeiten und Vergängliches produzieren, also Fotografie, Salonkunst, Kunstgewerbe und Unterhaltung, schließlich angewandte Kunst, Film, Werbung und Warenästhetik; und damit nicht nur gesellschaftliche Anerkennung erhielten und ökonomischen Erfolg hatten, sondern zum Teil sofort in die Museen gelangten; und in das Lager derjenigen, die mehr oder weniger bewußt im Müllstatus verblieben und hier gegen die einäugige Reorganisation der Welterfahrung durch die Anwendung der bildgebenden Verfahren Kunst als Erkenntniskritik, also das Geschäft der Neubewertung betrieben. Die Produkte ihrer Arbeit wurden in der Regel zwar sofort verstanden, und zwar so, wie sie gemeint waren, doch vom Publikum als "Müllstile" wahrgenommen und abgelehnt; die Schimpfworte, mit denen diese neuen künstlerischen Ansätze bedacht wurden - Impressionismus, Pointillismus, Fauvismus, Kubismus, Expressionismus usw. - bezeugen dies deutlich. Doch auch diese künstlerischen Produktionen gelangten in die Museen, doch zumeist erst einige Jahrzehnte, nachdem sie hergestellt waren, und dieser Prozeß ist von besonderem Interesse.

(3) Denn Kunst als Erkenntniskritik macht die Bedingtheit, und das heißt: die Vergänglichkeit der herrschenden Weltbilder und Wertvorstellungen deutlich. Dies verstand zumal das Establishment nur zu genau und lehnte sie ab, nutzte sie aber zugleich zur Wertschöpfung, indem es die erkenntniskritischen Kunstwerke als Verfahren las, mit deren Hilfe alltägliche Objekte bedeutsam gemacht werden konnten. Das heißt, die in den erkenntniskritischen Kunstwerken entwickelte ästhetische Kompetenz setzte sich zunächst vor allem mittelbar, in Sammlungen außerkünstlerischer Thematik durch. Erst als diese Sammlungen in die Museen einziehen sollten und dazu der Legitimation bedurften, wurden die Kunstwerke, deren innovativer Weltsicht sie sich verdankten, aus dem Müllstatus in die Kategorie des Dauerhaften gehoben und als eine Art Urmeter eingesetzt.

Wenn auf diese Weise das künstlerische Arbeiten eine neue, wenn auch nur indirekte, gesellschaftliche Fundierung erfuhr und in deren Konsequenz auch die Kunstmuseen aufgewertet wurden, so resultierte aus dem Umstand, daß die Produkte der "Müllstile" erst einige Jahrzehnte nach ihrer Produktion, also in Retrospektive auf eine historische Entwicklung in die Museen aufgenommen wurden, für diese selbst ein tiefgreifender Wandel ihrer Struktur und gesellschaftlichen Bedeutung. Denn diese Aktualisierung ihrer Bestände konnten die Museen nur um den Preis ihrer inneren Umstrukturierung, also durch die Einrichtung von Magazinen bewerkstelligen, in die die bis dahin gefeierte Salonkunst abgeschoben wurde. Mit der inneren Differenzierung in Schausammlung und Magazin wurde aber die präsentische Zeitstruktur innerhalb des Museums strukturell auf-

gebrochen und eine neue etabliert, nach der die Sammlungsbestände als mehr oder weniger aktuell klassifiziert, also ins Bewußtsein gehoben oder dem Vergessen anheim gestellt werden konnten. Als Konsequenz dieser Reorganisation konnten sich die Museen zwar leichter auf aktuelle Entwicklungen einstellen, mußten jedoch ihren gewissermaßen absolutistischen Status in dem Maße aufgeben, wie ihre Bestände nur über einen kunsthistorischen bzw. kunsttheoretischen Diskurs legitimiert werden konnten.

Diese Entwicklung hatte eine nachhaltige Wirkung. Denn mit ihr begann die einheitliche Position der Museen außerhalb des Marktes in eine Vielzahl unterschiedlicher Positionen innerhalb des Bewertungssystems zerfallen: Relativ vor allem zum Alter und zum Umfang ihrer Bestände konnte eine wachsende Zahl der Museen, darunter in erster Linie die jeweils jüngeren, ihre Stellung als Institutionen des Dauerhaften nicht länger behaupten und mußten fortan in der Kategorie des Vergänglichen operieren - mit dem Risiko, über kurz oder lang in die Müllkategorie, also in eine obsoletere Position absinken zu können. Parallel zu diesem Prozeß verloren die Museen ihre Bedeutung als wissenschaftliche Institutionen: Ehemals neben den Universitäten die wichtigsten Orte praktischen wissenschaftlichen Arbeitens, wurden sie zunehmend vom wissenschaftlichen Diskurs abgekoppelt und dienten nurmehr als showroom der wissenschaftlichen Forschung, die jetzt für sich den Status des Dauerhaften zu beanspruchen begann.

Die Erfahrung, daß Produkte aus dem Müll in die Kategorie des Dauerhaften überwechseln, und, daß bestehende Werte, wie zum Beispiel die Salonkunst, in die Müllkategorie absinken konnten, führte im Hinblick auf die Bewertung von Kunstwerken zu der Einsicht, daß - vor allem im Hinblick auf die jeweils zeitgenössische Kunst - im Grunde niemand voraussagen könne, was sich einmal als dauerhaft, also als bleibender Wert, erweisen könnte. Als Konsequenz dieser Einsicht begann Kunst zu einem Spekulationsobjekt zu werden, wurde gekauft und gesammelt, was immer irgendwie wie Kunst aussah. Diese neue Nachfrage nach Kunst traf aber auf eine steigende Kunstproduktion, die zu einem Teil aus einer künstlerischen Strategie gegen das bürgerliche Kunstverständnis und seine Institution, das Museum resultierte, zum anderen und größeren Teil aber aus einem Mißverständnis und einer Funktionalisierung eben dieser Strategie. Hier begann das Ende des traditionellen künstlerischen Handwerks, an dessen Stelle das freie Experimentieren mit künstlerischen Techniken ('Mischtechnik') trat, und wurde auch die traditionelle, die vergleichende Kunstkritik obsolet. Ohne diese restriktiven Parameter konnten jedoch mehr und mehr Menschen den Künstlerberuf ergreifen - und ergriffen ihn nicht zu letzt, weil hier die Chance bestand, unabhängig von Ausbildung und gesellschaftlichem Stand zu ökonomischen Erfolg und sozialem Ansehen zu kommen.

Aufgrund der Vielzahl der Produzenten und der großen Nachfrage ergab sich eine extreme Expansion der Kunstproduktion. Diese war möglich nur als formale Ausdifferenzierung künstlerischer Techniken und Konzepte, die ihrerseits allerdings mit einer inhaltlichen Entleerung der künstlerischen Arbeit bezahlt werden mußte. Im Ergebnis zerfiel die künstlerische Produktion in zahlreiche, zunächst aufeinanderfolgende, dann nebeneinander bestehende Richtungen und Stile, schließlich in rein individuelle, ja private Produktionen. Ihnen gegenüber entstand ein sich entsprechend spezialisierendes Rezipienten-Klientel, das, wie die Produzenten, zunehmend auf spezialisierte Räume zur Präsentation der künstlerischen Produktion angewiesen war oder sich in sie zurückziehen mußte. Hier hat der Museumsbauboom der letzten Jahrzehnte eine seiner wesentlichen Ursachen. In dem Maße, wie Museen dieser Entwicklung folgten, wurden sie aber ebenfalls zu spezialisierten Institutionen - und taten sich zunehmend schwer, ihren Status als von der Öffentlichkeit finanzierte Institutionen zu legitimieren.

Die Spezialisierung und daraus resultierende Bedeutungsverlust der Kunstmuseen ergab sich jedoch nicht allein als Folge der Spezialisierung der Kunstproduktion. Vielmehr war sie in den traditionellen, aus der Kritik an den Schatz- und Wunderkammern bzw. den Schausammlungen der Herrscher geborenen Museen schon immer angelegt. Konzipiert als Ort einer universellen Entwicklungsgeschichte kämpften die Museen von Anfang an mit der Ideologie der Vollständigkeit, durch die sie sich als wissenschaftlich fundierte

Institutionen von den aristokratischen Dekorativen und Beute-Sammlungen unterscheiden sollten: Abgeleitet vom naturwissenschaftlichen Denken (und im klassischen Naturkundemuseum, so z.B. im Musée d'Histoire Naturelle, Paris, als wissenschaftliche Reformulierung der Arche Noah praktisch zu realisieren versucht), führte sie als *idée fixe* im Hinblick auf die Sammlung von Artefakten zwingend in eine Aporie. Denn nur die Schöpfung selbst kann als eine abgeschlossene Einheit gedacht werden, die sich zumindest theoretisch vollständig abbilden läßt - ein vergleichbar zwingendes, wissenschaftlich-exaktes Verhältnis zwischen einem Wissenskomplex und seiner Dokumentation im Museum war dagegen mit Bezug auf andere Wissensbereiche niemals zu etablieren. Im Hinblick auf Artefakte, bestand vielmehr immer ein kontingentes Verhältnis zwischen dem Museum und der Realität, die in ihm zur Anschauung gebracht werden sollte, und zwar in dem Maße mehr, wie die Produktion von Dingen zunahm und ins Unübersehbare wuchs. Je mehr das faktische Wissen wuchs und neue Wissensbestände entstanden, die sich der Darstellbarkeit entzogen, wurde es daher desto schwieriger, eine verbindliche innere Organisation des Museums zu konzipieren. So zerfiel das universale Museum schon bald in spezialisierte Abteilungen und entstand schließlich eine nahezu unüberschaubare Zahl individueller Einheiten mit unterschiedlicher Thematik und in verschiedenen Größen.

In dieser Konstellation hat die jüngere Geschichte der Museen ihren Ausgangspunkt. Sie führte zunächst zu einer Entkoppelung von Sammlung und Ausstellungsbetrieb und dann zu einem tendenziellen Zusammenfallen von Schausammlung und Ausstellung. Als Konsequenz dieser Dynamik entstanden schließlich Museen, die nicht, wie bis dahin üblich, aus einer Sammlung entwickelt, sondern als leere Gehäuse gegründet wurden, also ein bestimmtes Wissensgebiet nicht materiell dokumentieren, sondern lediglich konzeptionell besetzen konnten. In entsprechenden Museumsarchitekturen, die den individuellen Charakter der Häuser im Sinne des Werkbegriffs, also als abgeschlossene Einheiten betonten, brachte sich diese Tendenz: der latent selbstreferentielle Charakter musealer Einrichtungen selbst auf den Begriff.

Die Autorität der öffentlichen Museen verfiel schließlich nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, daß Private mit ihren Sammlungen den öffentlichen Museen Konkurrenz zu machen begannen. Zunächst orientiert an den Museen, dann unabhängig von ihnen und schließlich auch gegen sie, versuchten Sammler im Verein mit dem Kunsthandel die allgemeine Unsicherheit bei der Bewertung zeitgenössischer und vor allem sogenannter junger Kunst zu unterlaufen, indem einzelne künstlerische Produktionen zu Markenartikeln aufgebaut wurden, deren Dauerhaftigkeit man dadurch zu suggerieren versuchte, daß für sie ohne Rücksicht auf tatsächliche Realisierungsmöglichkeiten ein bestimmter, meist relativ hoher Preis als angemessen behauptet wurde. So entstand das Phänomen der zwei Kunstmärkte, eines offiziellen in der Kategorie des Vergänglichen und eines verdeckten in der Kategorie des Mülls. Kunstproduktionen des offiziellen Marktes, die Kunstmarken, wurden vom Handel gefördert und von Sammlern in der Regel relativ hoch bewertet, entsprechende Transaktionen von der Fachöffentlichkeit - Händler, Sammler, Kritiker - in der Regel allein schon deshalb begrüßt, weil sie das Bewertungssystem stützen.

In dem Maße, wie es den privaten Investoren gelang, auf diese Weise neue Wertekanons aufzubauen, gerieten die Museen aber wiederum ins Hintertreffen und hatten aufgrund ihrer schwachen finanziellen Basis häufig keine Alternative als die Markenartikel zu übernehmen. Dies entsprach wiederum den Interessen der Privaten, die auf ihre Sammlungen auf diese Weise kostengünstig präsentieren und im Kontext der historischen Bestände nicht nur aufwerten konnten, sondern, wie das Beispiel des Sammlers Peter Ludwig in Köln zeigt, diese sogar zu kolonisieren verstanden.

Das Bemühen um die Stabilisierung des Bewertungssystems führte auf der anderen Seite aber dazu, daß die Produktion auch der innerhalb des Marktes erfolgreichen Künstler verarmte. Denn die Voraussetzung für die Entwicklung einer Kunstmarke waren Produkte, die wie bestimmte Düfte, Bekleidungsstücke, Getränkezubereitungen und andere Artikel nur dann weltweit vermarktet werden konnten, wenn sie sehr ähnlich und in

relativ großer Anzahl vorhanden waren oder hergestellt werden konnten: wenn also die Künstler sich bereit fanden, eine einmal erfolgreiche Kunstkonzeption zuweilen lebenslang zu variieren. Allerdings war auch bei dieser Strategie nicht zu verhindern, daß zu bestimmten Zeiten erfolgreiche Kunstmarken in sie gesetzte Hoffnungen auf Dauer nicht erfüllten und in die Müllkategorie absanken. Doch war diese Marketingstrategie im Ganzen so erfolgreich, daß eine weltweite Uniformierung von Sammlungen zeitgenössischer Kunst zu verzeichnen war. Als diese Normierung auch außerhalb der Fachkreise bemerkt wurde und die die Attraktivität der Museen zu beeinträchtigen begann, entstand schließlich als neuer Versuch, getätigte Investitionen zu erhalten, der aktuelle Trend zu Museumsgründungen durch Sammler und durch Künstler, die ihre Sammlungen respektive ihr Werk nicht länger in Konkurrenz zu anderen Produkten sehen und sich ihre eigenen Monumente setzen wollten. Obwohl diese neuen Museumsgründungen den Museumsboom - von außen gesehen - weiter stärkten, wurde das Museum als Institution durch sie noch weiter geschwächt. Denn mit den monographischen Museumsgründungen verfiel seine Idee einer wie immer begründeten, objektivierenden Dokumentation und Vermittlung eines Wissensgebiets endgültig zu einer Form des Fetischismus.

Diese innere Entwicklung des (Kunst)Museumswesens wird seit Ende der 80er Jahre durch eine weitere dramatisch beschleunigt. Denn mit der Möglichkeit, Bilder elektronisch speichern und bearbeiten zu können, wuchs und wächst nicht nur die allgemeine Bilderflut ins Unermeßliche, sondern steht eine tiefgreifende Veränderung im Umgang mit Bildern bevor, die in ihren Dimensionen die Folgen der 'Revolution', die die Erfindung der Fotografie einmal auf die industriellen Gesellschaften hatte, bei weitem übersteigen dürfte. So erfährt das Museum als Vermittlungsinstitut und Präsentationsort eine neue Konkurrenz durch den Umstand, daß die mit elektronischen Mitteln erzeugten Bilder auf ganz anderen als den traditionellen Kanälen vertrieben werden und das Publikum auf direktem Wege, also ohne die Filterung durch eine kritische Instanz erreichen können. Folgenreicher wird aber sein, daß aufgrund der nahezu beliebigen Verfügbarkeit der elektronischen Bilder die traditionellen Bildspeicher, ob nun öffentlich oder privat, obsolet zu werden beginnen: Denn mit den neuen elektronischen Bildspeichern erhält der alte universalhistorische Traum einer umfassenden Inventarisierung der Welt nicht nur neue Nahrung, sondern scheint in der Tat realisierbar zu werden. Zur Disposition stehen daher jetzt nicht mehr allein die verschiedenen Formen der Bildproduktion, sondern das Gedächtnis und seine verschiedenen Formen der Vergegenständlichung.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß die öffentlichen Museen, insbesondere die, die sich zeitgenössischer Kunst beschäftigen, sich in einer umfassenden, aus verschiedenen Ursachen resultierenden Krise befinden, die ihre Zielsetzung nicht weniger als ihre Struktur und Arbeitsweise betrifft. Ihre Lage im Verhältnis zu Massenmedien, EDV und interkontinentalen Vernetzungen ist im Prinzip vergleichbar zu der, in die die Malerei mit der Erfindung und Verbreitung der Fotografie in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts geriet. Typischerweise ist in kleineren, jüngeren Museen an weniger günstigen Standorten weitaus stärker zu spüren als bei den festen Zielen des Kulturtourismus, die nach wie vor Zulauf haben, weil sie, vom Kommerz unterstützt, gesicherte Werte vorführen und in Ausstellungen immer wieder neu umschichten können. Vor allem für die Kunstmuseen zeichnet sich damit ein Trend ab, der im Bereich der Musik schon lange zu beobachten war: die Trennung der Kunstszene in eine kommerziell organisierte Unterhaltungs- oder Infotainmentbranche und einen mehr oder weniger aus öffentlichen Mitteln subventionierten 'E'-Bereich, der um seine Legitimation zu kämpfen hat.

Was tun? Die Museen verwalten einen riesigen Fundus kreativer Leistungen von Menschen aller Epochen, seien es nun gesehene und wissenschaftliche bearbeitete Stücke aus der Natur oder Artefakte; sie verfügen darüber hinaus über ziemlich große, relativ gering spezialisierte Räumlichkeiten in zumeist in guten Lagen und in guter technischer Qualität; sie organisieren schließlich eine große Zahl von in höchst unterschiedlichen Berufsfeldern gut ausgebildeten und vielfach hochmotivierten Menschen; und sie verfügen über immer noch bedeutende finanzielle Mittel: Allein diese Ressourcen sollten

ausreichen, die notwendige Umstrukturierung der Museen zu ermöglichen. Doch in welcher Weise?

Die öffentlichen Museen müssen alles daran setzen, ihren Status als öffentliche Institutionen neu zu definieren und zu begründen. Dafür gibt es kein Patentrezept. Vielmehr kann eine Redefinition des Auftrags nur individuell für jedes Haus erarbeitet und begründet werden, wobei jedoch die Einhaltung bestimmter Standards, wie etwa diejenigen, die die American Association of Museums (AAM)<sup>vii</sup> entwickelt hat, zu fordern ist. Dennoch riskiere ich, an dieser Stelle einige Ansatzpunkte zu benennen, die für die Neuorientierung der Museen bedeutsam sein könnten. Sie ergeben sich im Wesentlichen aus der oben gegebenen Einschätzung:

Die Museen müssen sich ihren selbstreferentiellen Charakter eingestehen und akzeptieren, daß ihnen eine Dokumentation der Wirklichkeit im Sinne des universalhistorischen Ansatzes grundsätzlich verwehrt ist. Dies bedeutet, die Museen nicht länger als Repräsentationsmaschinen des in ihnen gespeicherten Wissens betreiben können, sondern zu einer strukturellen Alternative zu den elektronischen Medien entwickelt werden müssen. Voraussetzung hierfür ist ein verändertes Verhältnis zu ihren Beständen und eine Neuorientierung der Sammlungsstrategien, die nicht länger auf die materielle Anhäufung von Objekten gerichtet sein kann, sondern darauf abzielen muß, Objekte zu definieren, die die Konstituierung von Wissen erfahrbar machen können. Denn die Zukunft der Museen kann nur darin liegen, sich zu Systemen 2. Ordnung zu entwickeln, also zu Orten, an denen die Konstituierung von Systemen beobachtet werden kann und Beobachter sich als Beobachter erfahren können<sup>viii</sup>. Ein erster Schritt dazu könnte sein, daß die Museen sich selbst als historische Subjekte begreifen und sich auf ihre Spezifika hin untersuchen, um sodann mit Bezug auf ihre Bestände ein individuelles Profil zu entwickeln. Für viele Häuser dürfte eine solche Selbstuntersuchung recht schmerzlich sein und zunächst zu einem Bedeutungsverlust führen, doch auf längere Sicht gesehen eine solide Grundlage zu Weiterentwicklung bieten. Denn das wichtigste Vermögen der Museen steckt in ihrer eigenen - gewöhnlich der jeweiligen Gegenwart geopfert - Geschichte und der ihr Bestände.

Die Museen können nur so interessant sein wie die Inhalte, die sie vorzeigen. Weil angesichts der Umstände, die ich oben skizziert habe, zur Zeit fast nur die Produktionen Geltung erlangen, die sich, um mit Habermas zu sprechen, den "systemischen Imperativen" des Marktes unterwerfen, muß es das Ziel der Kunstmuseen sein, die Produktionsbedingungen künstlerischer Arbeit zu verbessern, also im Verein mit den Künstlern an der Entwicklung relevanter Inhalte und deren Veranschaulichung zu arbeiten. An die Stelle des sogenannten Ausstellungsmachens, das mit Bezug auf zeitgenössische Kunst heute in Regel nicht mehr ist als das Vorzeigen dessen, was Künstler in ihren Atelier realisieren konnte, hat eine komplexe Produktion zu treten, die - den weißen Würfel sprengend - zumindest auf den Kontext Bezug nimmt, den das Museum mit seinen Beständen bietet. Das heißt, das Museum würde zu einer Art Labor, Werkstatt, Akademie: zu einem Arbeitsplatz<sup>ix</sup>, an dem sich die individuelle Initiative exemplarisch zu messen hätte an dem, was schon als schon gedacht und geleistet im Museum als Sammlung präsent gehalten wird.

Weiterhin hätte das Museum nach seinem spezifischen Bildungsauftrag - über die sogenannte Museumspädagogik hinaus - zu suchen und eigene Formen der Vermittlung zu entwickeln. Auch hier gelten die Stichworte Labor, Werkstatt, Akademie als Formen, über die das wieder zum einem studiolo entwickelt werden könnte.

*"Die unermüdlich experimentierenden Alchimisten erscheinen uns heute in einem goldenen Glanz, weil noch nicht hatten, was wir verzweifelt loszuwerden versuchen: Sie steckten noch nicht, wie das Vierteljahrtausend nach ihnen, in der Falle der kategorialen Trennung von Physis und Geist, Theorie und Praxis, Zufall und Notwendigkeit, Wirklichkeit und Wunsch, Subjekt und Objekt, Pragmatischem und Nicht-Pragmatischem, Wissenschaft und Kunst. Diese Entgegensetzungen müssen wieder in Spannung zurückverwandelt werden (...). Das Museum kann einen wichtigen Beitrag zu diesem Befreiungs-*



*prozess von den neuzeitlichen Fesseln leisten, weil es die Möglichkeit hat, die neu entstehenden Kategorien - qualifizierter Raum, Autopoesie, Beobachter als Teilnehmer, Ordnung durch Fluktuation, Vernetzung, Chaostheorie - in konzentrierter Form erfahrbar zu machen, - nicht indem es sie 'illustriert', sondern indem es mit deren Augen in die Geschichte blickt.*<sup>ix</sup> Mit anderen Worten, es geht darum, das Museum zu einer Einrichtung zu entwickeln, in der mit künstlerischen und wissenschaftlichen Mitteln als "Verschwisterung der Poetik des Museums mit den neuen Wissenschaften" (Siepmann) die Bedeutung von Bildern im gesellschaftlichen Kontext reflektiert werden kann. Wobei das besondere Interesse der Frage gelten muß, inwieweit auch unter den Bedingungen der massenmedialen Bewußtseinsindustrie Individuen mit Einzelleistungen die Maßstäbe setzen, die für unsere Orientierung in der Welt Bedeutung haben.

\*veröffentlicht in: Annette Zimmer (Hg.), *Das Museum als Nonprofit Organisation*, Frankfurt/New York 1996, S. 53-68

<sup>i</sup> Werner Hofmann, *Kunstbegriff und Museumskunst*, in: Gerhard Bott (Hrsg.), *Das Museum der Zukunft*, Köln 1970, S. 119

<sup>ii</sup> Max Imdahl, *Die Zeitstruktur in Poussins "Mannalese"*. Fiktion und Referenz, in Michael Fehr/Stefan Grohé (Hrsg.), *Geschichte, Bild, Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum*, Köln 1988, S. 181

<sup>iii</sup> Der folgende Text ist eine Zusammenfassung und Weiterentwicklung meiner Beiträge in "Aufklärung oder Verklärung", *Loccumer Protokolle*, Loccum 1986 bzw. in Fehr/Grohé, op. cit., S. 182 ff

<sup>iv</sup> Oxford 1979, deutsch: *Theorie des Abfalls*, Stuttgart 1981

<sup>v</sup> Vgl. dazu jetzt auch Odo Marquard, *Wegwerfgesellschaft und Bewahrungskultur*, in: *Macrocosmos in Microcosmo*, Opladen, 1994, S. 911 ff in Reflexion auf die Thesen Hermann Lübbes

<sup>vi</sup> Ausführlicher dazu: M. Fehr, *Die 'Authentizität' der Fotografie. Kommentare zu einem strapazierten Begriff*, in: Bardenheuer, Beifuß, Fehr, *Wie seh' ich denn da aus?! Unheimliche Begegnung mit der 2. Dimension*, München 1978, S. 129 ff

<sup>vii</sup> Vgl. hierzu Bennie Priddy, *Museums Accreditation bei der American Association of Museums*, in: *Kulturpolitische Mitteilungen* Nr. 65 I/1994, S. 34 f.

<sup>viii</sup> Vgl. dazu M. Fehr, *Understanding Museums. Das Museums als autopoietisches System*, in: ders. (Hrsg.), *Platons Höhle*, Köln 1995, S. 9 ff.

<sup>ix</sup> Vgl. dazu die Vorschläge von Bazon Brock, *Das Museum als Arbeitsplatz*, in: Bott, op. cit., S. 26 ff.

<sup>x</sup> Eckhard Siepmann, *Räume gegen die Beschleunigung. Auf dem Weg zu einer Funktionsbestimmung des Museums.*, Supplement zum Katalog des Werkbund-Archiv: *Ohne Titel. Sichern unter ...*, Berlin 1995