

THERE WAS NEVER A GOLDEN AGE Überlegungen zur Zukunft des Museums

I. "Blütezeiten der Museumskultur sind Tiefstandszeiten der Kunst. Das Museum muss abnehmen – und die Kunst wird wachsen"¹

Würde man die Museen in Deutschland in Termini wirtschaftlicher Argumentationsweisen charakterisieren, so müsste man als auffälligsten Befund konstatieren, dass ihr Kerngeschäft – der Aufbau, die Präsentation, die Vermittlung und die wissenschaftliche Bearbeitung ihrer Sammlungen – nahezu ausnahmslos mehr oder weniger schlecht läuft. Selbst sehr gut ausgestattete und in jüngerer Zeit renovierte oder neu gebaute Häuser in guten Lagen und mit populären Themen müssen dies einräumen und setzen daher auf die Veranstaltung von Ausstellungen und allerlei weiteren Events, um Besucher anzulocken. In dem Maße, wie die Museen mit solchen Veranstaltungen erfolgreich sind, verschärfen sich jedoch die Probleme, die mit ihrer Hilfe gelöst werden sollten. Denn die Ausstellungen verstellen nicht nur – häufig tatsächlich - den Weg in die Ständigen Sammlungen oder finden sogar in ihren Räumen statt, sondern verzehren meistens zur Gänze das Zeitbudget und die finanziellen Mittel, die die Besucher willens und in der Lage sind, in ihren Ausflug in die Museumswelt zu investieren. Dass in Konsequenz dieser Entwicklung der Besuch einer Ausstellung mit einem Museumsbesuch synonym gesetzt wird, ist aber keine Marginale, sondern dürfte sich für viele Museen in der absehbaren Zukunft zu einem Strukturproblem auswachsen, das ihre Existenz bedrohen wird. Denn insoweit die Bedeutung und Attraktivität eines Museums nach dem Umfang seiner Ausstellungstätigkeit bewertet wird, muss notwendig die Frage auftauchen, wozu es überhaupt eine Schausammlung unterhält und hier viel Geld und Arbeitskraft bindet. Kurz, der Tag ist abzusehen, an dem aus dem politischen Raum die Forderung kommen wird, den Umfang der Schausammlungen zu reduzieren, sie zu einzulagern und die frei werdenden Flächen für Aktivitäten zu nutzen, die mehr Umsatz versprechen – und sei es am Ende nur eine erhöhte Besucherfrequenz; denn, wie jeder weiß: nur in Ausnahmefällen lässt sich mit Ausstellungen wirklich Geld verdienen.

Kann man festhalten, dass eine Subfunktion des Museums, eines seiner Medien, die, wie es früher einmal hieß: Sonderausstellung, es von innen heraus gewissermaßen kolonisiert und seinen Charakter als dauerhafte Einrichtung zunehmend in Frage stellt, so wird dieser Befund dadurch noch verschärft, dass viele Museen häufig überhaupt nicht mehr in der Lage sind, ihre Ständigen Sammlungen attraktiver zu gestalten: Abgesehen von fehlenden Mitteln schlägt hier insbesondere bei Kunstmuseen zurück, dass sie ihre Schausammlungen zum Teil umfassend mit Exponaten privater Leihgeber ausstattet und sich nicht selten langfristig verpflichtet haben, diese an bestimmten Plätzen innerhalb ihrer Räumlichkeiten zu zeigen.

Auf diese Weise sind die Museen unter einem doppelten ökonomischen Druck geraten. Er resultiert aus den widersprüchlichen Forderungen der kapitalistischen Ökonomie, der kurzfristig orientierten nach der Erzielung von Gewinnen einerseits und andererseits der langfristig orientierten nach Sicherung von einmal erworbenen Werten: In den Warteschlangen vor den Kassen zu den so genannten Blockbuster-Ausstellungen und in den leeren Hallen, in denen die zuweilen wertvollen Sammlungen vom Publikum weitgehend unbeachtet hängen, bildet sich dieser Widerspruch ebenso ab wie im Akzeptanzgefälle zwischen Häusern mit unterschiedlicher Standortgunst oder verschiedener Größe innerhalb einer Sparte: Kaum anders als im allgemeinen Wirtschaftsleben sind auch im Bereich der Museen Akkumulations- und

¹ Carl Georg Heise, in: *Genius*, 2. Jahrgang 1919, zitiert nach Werner Hoffman, *Kunstbegriff und Museumskunst*, in: Gerhard Bott (Hrsg.), *Das Museum der Zukunft*, Köln 1970, S. 116-121

Verarmungsprozesse zu verzeichnen, die, häufig durch von den Museen nicht beeinflussbarer Randbedingungen induziert, in jedem Fall aber durch die Mechanismen der auf Events und das Spektakuläre fixierten Massenmedien verstärkt, zu Bewertungen und einer (veröffentlichten) Wahrnehmung von musealen Sammlungen führen, die ihrer kulturhistorischen Bedeutung oder ihrem intellektuellen Rang oftmals nicht entspricht.

Auch die Gegenbewegung zum Umbau der öffentlichen Museen in Kulturbahnhöfe, die sich in der auffällig vermehrten Gründung von Museen durch Private, seien dies Einzelpersonen oder Stiftungen, manifestiert, lässt sich in dieses ökonomische Schema einordnen. Vornehmlich an der Absicherung ihrer Vermögen interessiert, können sich diese Museumsgründer offensichtlich von Parametern leiten lassen, die denen, die für öffentliche Museen verbindlich werden, geradezu widersprechen. Ob nun - um nur einige Beispiele zu nennen - in einem Baseler Industriegebiet, auf dem Land in der Nähe von Neuss, im Weichbild von München, in einem entlegenen Park in Bochum oder in Reutlingen gelegen: in jedem Fall erscheinen diese Unternehmungen als eine Art Kunst-Kloster. Weit ab von den großen Besucherströmen und in gegenüber der Außenwelt abgeschotteten Gebäuden situiert, werden hier meistens auf ein nur schmales Gebiet fokussierte oder exzentrisch zusammengestellte Sammlungen bewahrt, die ohne Zugeständnisse an ihre Besucher und unbekümmert um deren Anzahl präsentiert werden und ihnen damit fast schon offensiv genau das abverlangen, was man sich in einem von der Politik kontrollierten Haus nicht mehr zu denken getraut: Wo nicht Vorkenntnisse, dann zumindest die Bereitschaft, sich auf Unbekanntes einzulassen, gesittetes Verhalten, Rücksicht auf Mitbesucher, Respekt, ja Demut vor den Exponaten, Dankbarkeit für die Möglichkeit, einen Blick in eine andere, hier persönlich bestimmte Weltkonstruktion werfen zu können.

Schließlich kann bei dieser kleinen Skizze zur Situation der Museen nicht unerwähnt bleiben, dass einige wenige Häuser ohne besondere Begründungen und Marketingmaßnahmen wie von selbst funktionieren und vor allem damit beschäftigt sind, den Zugang zu ihren Beständen zu organisieren und sie vor der Zerstörung durch ihre massenhafte Betrachtung zu schützen. Das sind die Museen mit Exponaten, die zu den Ikonen der Weltkulturgeschichte gehören. An jenen 'hängen' nicht nur die Häuser, die sie beherbergen, oftmals zur Gänze, sondern an diesen Fixsternen im Museumskosmos orientiert sich im Grunde das gesamte Museumswesen ideologisch, nicht zuletzt auch deshalb, weil sie, wie ein Blick in die bundesdeutsche Besucherstatistik lehrt, durchgehend für positive Zahlen sorgen. Diese Museen sind erfolgreich, weil ihre Exponate – beispielsweise die Nofretete, der Pergamon-Altar, die Sixtinische Madonna oder die Alexanderschlacht – durch ihre vielfältige Reproduktion im kollektiven Bewusstsein so tief als Ideale von 'Kunst', 'Schönheit' oder 'Sehenswürdigkeit' verankert sind, dass ein jeder, der es sich ermöglichen kann, sie einmal 'live' und nicht nur als Reproduktion gesehen haben will.² Museen, die über solche Exponate verfügen, brauchen sich daher über ihre Zukunft keine Sorgen zu machen, solange sie den Zugang ihren Sammlungen zu organisieren verstehen. Denn jeder Besucher trägt ideell und materiell zu ihrer Wertsteigerung bei. Dabei kommt es, wie man einfach beobachten kann, offensichtlich kaum darauf an, ein solches Stück im Museum genauer oder ausgiebig betrachten zu können; vielmehr scheint es den meisten Besuchern schon zu genügen, einmal in der unmittelbaren Nähe solcher Werke gewesen zu sein – und dies gegenüber Dritten dokumentieren zu können. (siehe Abbildung) Im Verhältnis zu diesen Fixsternen im Museumskosmos sind jedoch alle anderen Häuser schwankenden Bewertungen mit Bezug auf die Bedeutung ihrer Sammlungen, ja bisweilen Moden, unterworfen und müssen sich deshalb aktiv um deren Absicherung und wo immer möglichen Wertsteigerung bemühen. Hieraus erklären sich nicht zuletzt die nachgerade absurden Sicherheitsmaßnahmen einzelner Häuser, die offensichtlich eher symbolische Bedeutung

² Welche Wirkung es hat, wenn ein solches Highlight ausgeknipst wird, lehrt die Geschichte vom Mann mit dem Goldhelm in den Berliner Gemäldesammlungen beispielhaft: mit ihm als ein 'Das ist kein Rembrandt' hat diese wunderbare und reiche Sammlung ihr vermarktbare Gesicht verloren.

haben als dass sie notwendig wären. Doch wie immer: das Ziel aller Bemühungen bleibt, irgendwann vom Bewertungskarussell abspringen und im Reich des Dauerhaften und der sich selbst erzeugenden Wertsteigerung einen Platz finden zu können.

Zusammengefasst: Unter dem Begriff Museum verbirgt sich ein überaus vielfältiges Phänomen, dem mit einer generalisierenden Betrachtung kaum beizukommen ist und für dessen differenzierte Beschreibung, Analyse und Kritik noch immer keine brauchbaren theoretischen Werkzeuge zur Verfügung stehen. Auch ist der Begriff Museum nicht geschützt. So kann ein jeder ein Museum aufmachen, real oder im Cyberspace, und bleibt es seinen Besuchern überlassen zu überprüfen, was sich tatsächlich hinter dem entsprechenden Portal verbirgt. Im Zusammenhang mit unserer andauernden Museumsinflation lohnt daher ein Blick in die USA, dem Land der vornehmlich privaten Museen, in dem es in den 1960er Jahren genau aus diesem Grund, der Unverbindlichkeit des Museumsbegriffs, zu einer ökonomischen Krise im Museumswesen kam, weil die Sponsoren und Donatoren nicht mehr erkennen konnten, für was genau ihr Geld eingesetzt wurde. So entstand dort ab 1971 ein aufwendiges Selbstuntersuchungs- und Akkreditierungsprogramm, dem sich alle Museen unabhängig von ihrer Größe, Aufgabe oder Lage freiwillig unterziehen können – und dessen ziemlich hohe und eindeutig definierte Standards³ vermutlich nur eine winzige Gruppe unter den rund 6.500 Museen in Deutschland würde erfüllen können. Nach diesem Programm, insbesondere auch in Verbindung mit dem *Code of Ethics for Museums*⁴ und der entsprechenden Position der *Association of Art Museums Directors*⁵ wäre im Übrigen die fatale Vermischung von privaten und öffentlichen Interessen, wie sie in zahlreichen Varianten auf die erfolgreiche Strategie von Peter Ludwig insbesondere für die Kunstmuseumsszene notorisch geworden ist, nicht möglich gewesen, und würden die meisten Privatmuseen das Siegel 'Museum' allein schon deshalb nicht erhalten, weil sie nicht über ausreichende edukative Programme, das heißt im Klartext, eine eindeutige Orientierung auf die Gesellschaft, verfügen. Was dieses Akkreditierungsprogramm aber über die praktischen und politischen Aspekte hinaus so interessant macht, ist jedoch seine unausgesprochene theoretische Grundlage, Museen als sich selbst erschaffende und steuernde Systeme zu verstehen, deren Funktion nur nach formalen und allgemeinen, nicht aber inhaltlichen Gesichtspunkten überprüft werden kann.

II. Für ein Museum als Kunstform

"Der offene Kunstbegriff und die ihm angemessene Art des Fragens haben in der herkömmlichen Sammlungs- und Demonstrationspraxis unserer Museen keinen Verbündeten. Vielmehr besitzt das eindimensionale Schubfachdenken (...) im Museum

³ Voraussetzungen für die Akkreditierung nach den Standards der American Association of Museums (www.aam-us.org): To participate in the AAM Accreditation Program, a museum must:
Be a legally organized nonprofit institution or part of a nonprofit organization or government entity
Be essentially educational in nature
Have a formally stated and approved mission
Use and interpret objects and/or a site for the public presentation of regularly scheduled programs and exhibits
Have a formal and appropriate program of documentation, care, and use of collections and/or objects
Carry out the above functions primarily at a physical facility/site
Have been open to the public for at least two years
Be open to the public at least 1,000 hours a year
Have accessioned 80 percent of its permanent collection
Have at least one paid professional staff with museum knowledge and experience
Have a full-time director to whom authority is delegated for day-to-day operations
Have the financial resources sufficient to operate effectively
Demonstrate it meets the Characteristics of an Accreditable Museum

⁴ Veröffentlicht unter www.aaam-us.org

⁵ www.aamd.org

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. Das Bezugssystem 'Museum' bemächtigt sich der konkreten Kunstwerke jeglicher Herkunft, es nivelliert und nobilitiert sie unter der eindimensionalen Etikette Museumskunst. Dem interesselosen Wohlgefallen verschrieben und auf die Ansammlung repräsentativer Werte ausgerichtet, verhindert das Museum die Reflexion, von der Hegel behauptete, sie rechtfertige die unser höchstes Bedürfnis nicht mehr ausfüllende Kunstproduktion. Damit ist schon gesagt wo Theorie und Praxis eines neuen Museumstyps anzusetzen hätten. Seine Aufgabe wäre es, die affirmative Rechtfertigung der Kunstproduktion durch eine kritische Begründung zu ersetzen, zu zeigen, dass die Reflexion über die Möglichkeit von Kunst überhaupt (...) ein auslösender Impuls der Kunstproduktion ist, der selbst deren Negation einschließt. Es hätte zu zeigen, dass Kunst heute im Museum ihre positive und negative Bedingung hat. (...)“⁶

Dieses von Werner Hofmann 1970 vorgetragene Programm ist heute weniger denn je eingelöst. Vielmehr begünstigt die oben skizzierte Verfassung der Museen nicht nur das 'eindimensionale Schubfachdenken', sondern wird ihnen geradezu abverlangt, insoweit sie zur Stabilisierung ökonomischer Interessen des Kunstbetriebs einschließlich der Sammler und Mäzene herangezogen werden können. Dabei wären die Mittel heute zur Hand, die es erlaubten, die Museen als Trutzburgen des Positivismus aufzugeben und sie als Orte zeitgenössischer Diskurse neu zu etablieren. Dazu im Folgenden drei Vorschläge:

1. Die Bestände neu Inventarisieren

Darin ganz der künstlerischen Arbeit vergleichbar, geht das museale Denken und Arbeiten vom Konkreten, vom Einzelnen, vom Besonderen aus und sucht dessen mögliche Bedeutung zu bestimmen, zu entfalten und zur Anschauung zu bringen. Voraussetzung für eine solche Tätigkeit ist an erster Stelle eine Figur-Grund Unterscheidung: die Wahrnehmung der Welt als eine Ansammlung von Gegenständen, die sich voneinander absetzen lassen. Ihr folgt als nächste Operation die Segmentierung und Selektion, bei der über das Erkennen von Mustern, die für bestimmte Gegenstände identisch erscheinen, Gemeinsamkeiten und Verwandtschaften wahrgenommen werden. Das Erkennen von möglichen Gruppierungen und Kontinuitäten wird durch die nächste Operation, das Sammeln der entsprechenden Gegenstände befestigt und ermöglicht weitere Differenzierungen in der Wahrnehmung der Objekte. Doch wird diese Operation zu einem hohen Preis erkaufte; denn sie setzt das physische Herausnehmen der Gegenstände aus ihrer Umwelt und ihre Translozierung an einen anderen Ort voraus. Die Formen dieser Aneignung der Welt sind bekannt: sie reichen vom Auflesen und Finden über das buchstäbliche Aufspießen bis zum Raub und stellen immer einen Akt zumindest symbolischer Gewalt dar. Das Museum ist der gesellschaftliche Ort, an der die Ergebnisse dieser Form der physischen und symbolischen Aneignung der Welt zur Anschauung kommen.

Vom wissenschaftlichen, künstlerischen und praktischen Arbeiten unterscheidet sich der museale Umgang mit den wie auch immer erworbenen Gegenständen vor allem dadurch, dass sie als Fragmente aus der Wirklichkeit erhalten und weitere physische Operationen an ihnen ausgeschlossen werden. Im Museum werden die Gegenstände ästhetisiert, was nichts anderes bedeutet, als dass sie allen praktischen Funktionen entzogen bleiben und nur noch symbolisch bearbeitet werden können. Hier, in der Ästhetisierung der musealen Objekte, die, in den Termini des historischen Materialismus ausgedrückt, ihrer Verdinglichung entspricht, besteht die große Chance, die das Museum als Ort der Erkenntnis bietet - und kann die Kritik an seiner Praxis ansetzen.

⁶ Werner Hofmann, Kunstbegriff und Museumskunst, in: Gerhard Bott (Hrsg.), Das Museum der Zukunft, Köln 1970, S. 119

Denn nirgendwo steht geschrieben, dass die Kriterien und Muster, aufgrund derer die Gegenstände einmal wahrgenommen, gesammelt und ins Museum verbracht wurden, auch diejenigen sein müssen, nach denen sie in ihm geordnet und vorgezeigt werden: Interessant kann das Museum als eine Schausammlung erst dann wieder werden, wenn die entsprechenden, zumeist höchst einfachen linearen Taxonomien als bestimmte Formen der Wissensproduktion zur Anschauung gebracht werden. Methodisch am einfachsten und wirkungsvollsten kann dies aber durch die wiederholte Anwendung der oben umrissenen musealen Techniken auf das Museum und seine Bestände selbst geschehen: In dem Maße, wie das Museum sich auf diese Weise selbst reflektiert, eröffnet es sich - und seinen Besuchern - den Spielraum für neuere oder andere Formen des Weltverständnisses und wird zu einem Unternehmen, das mit dem Stand aktueller erkenntnistheoretischer Diskurse nicht nur wieder mithalten, sondern an dem praktisch und konkret erfahrbar werden kann, wie Wissen und Wissenssysteme konstruiert werden und funktionieren.

Für eine solche Strategie bieten die die Neuen Medien und hier insbesondere der Computer die materiellen Voraussetzungen. Denn ihrer Speicherkapazität kann nicht nur die Dokumentation des in den musealen Hängungen vergegenständlichteten Wissens überantwortet werden und bleibt über sie jederzeit abrufbar; vielmehr bieten sich mit Hyperlink und Mapping neue Technologien an, am Objekt zu recherchieren und seinen möglichen Bedeutungshof, das heißt, die Möglichkeiten seiner Re-Kontextualisierung und Anschlussfähigkeit mit Bezug auf andere Wissensbestände zu erweitern. Mit dem Computer als einem Medium, über das die Sammlungs- und Präsentationsgeschichte eines Museums auch für seine Besucher präsent gehalten werden kann, könnten daher seine Bestände theoretisch wie praktisch frei verfügbar gemacht und in ihm eine Beobachtung des Beobachtens, eine Beobachtung 2. Ordnung initiiert werden.

2. Autopoiesis statt Wissenschaft:

Museen operieren grundsätzlich mit begrenzten Beständen. Das macht sie anfällig gegenüber der Fiktion, die ganze Welt erfassen und beschreiben zu können, mit der die Wissenschaften arbeiten. Denn gemessen an deren Ansprüchen erscheinen die musealen Sammlungen notwendig immer als mehr oder weniger kontingent, müssen die Museen im Bezug auf die wissenschaftlichen Kanons immer so genannte Sammlungslücken einräumen und können sie in dem Maße, wie sie auf diese Weise ihre Definitionsmacht an die Wissenschaft abgeben, keine eigene Identität entwickeln.

Der Weg aus diesem Dilemma führt über die Einsicht, dass den Museen eine wissenschaftlich fundierte Dokumentation der Wirklichkeit im Sinne des universalhistorischen Ansatzes grundsätzlich verwehrt ist und sie, aus dieser Not eine Tugend machend, als strukturelle Alternative zu einerseits den Wissenschaften und andererseits den Medien rekonstruiert werden müssen. Diese Einsicht schließt ein anzuerkennen, dass Museen autopoietische Systeme, das heißt Systeme, die ihre Geschichte und Verbindlichkeit selbst erschaffen, sind und sie ihren Charakter als individuelle soziale Organismen nicht aufheben können, sondern aktiv entwickeln müssen, wenn sie überlebensfähig bleiben wollen. Voraussetzung dazu ist ein klar definiertes Programm, ein *Mission-Statement* oder, mit Jürgen Habermas gesprochen: explizites Erkenntnisinteresse, in dem die Zielsetzung, das Sammlungsgebiet und die grundlegenden operativen Schritte des Museums eindeutig definiert werden. Im Zuge der Realisierung eines solchen Programms ergäbe sich als Erstes vermutlich ein verändertes Verhältnis zu seinen Beständen sowie eine Neuorientierung der Sammlungsstrategien, die nicht länger auf die materielle Anhäufung von Objekten, sondern darauf gerichtet sein

wird, diejenigen Gegenstände ausfindig zu machen, die für die Konstituierung des Museumsidee entscheidend sind.⁷

3. Das Museum als Kunstform

Das Herstellen von Bildern und Objekten ist eine klassische Operation im Sinne der Systemtheorie und kann als ein Modell für den Prozess verstanden werden, wie aus der Wirklichkeit eine Realität hervorgebracht werden kann. Denn als Medium der Erfahrung und als Form ihrer Vergegenständlichung ist ein Bild immer ein Weltentwurf: ein konkreter Versuch, aus dem Fluss der Erfahrung ein Bild der Wirklichkeit zu gewinnen.

Doch nur im Kunstwerk wird dieser Prozess zu einer bewussten Operation des Selbst oder, mit anderen Worten gesagt, zu einer reflexiven Konstruktion, die die Bedingungen ihrer Welterkenntnis in ihrem Weltbild selbst zur Anschauung zu bringen vermag. In der Differenz zwischen Bildstoff und Bild, in der Differenz zwischen dem bedeutungslosen materiellen, physischen Bestand eines Bildes (dem Bildträger, der Farbe und ihrer Bearbeitung), und dem bedeutungsvollen Bild, das in Wahrnehmung dieses Bestandes durch einen Betrachter entstehen kann, ist diese besondere Struktur präsent und erlebbar. Ihre Wahrnehmung setzt eine aktive Reproduktionsfähigkeit des Betrachters voraus, und kann im Übrigen nur da erwartet werden, wo das Bild selbst dem Betrachter Ansatzpunkte für die Eigenaktivität bietet.

So wie die Bildenden Künste vor rund einhundertfünfzig Jahren, haben die Museen zuerst mit der Verbreitung der technischen Bildherstellungsverfahren und jetzt mit der rasanten Entwicklung der Massenmedien und des Internet ihre realistisch-praktische Funktion verloren - und werden sie in dem Maße weiter verlieren, wie die elektronischen Medien zur Standardausrüstung der Haushalte in den informationellen Gesellschaften werden: Ähnlich wie Bibliotheken und Archive, werden Museen immer weniger als primäre Wissensquellen und Wissensspeicher benötigt, sondern stellen – vergleichbar den Goldreserven für die Währungen – nur mehr die materiellen Referenzwerte für von ihnen abgezogene, frei flottierende Wissens-elemente dar. Diese Entwicklung scheint mir die objektive Bedingung für einen Paradigmenwechsel im Hinblick auf die zukünftige Rolle der Museen zu sein.

Wenn das klassische, historisch orientierte Museum schon immer ein Ort gewesen ist, an dem es zumindest theoretisch möglich war, verschiedene Weltentwürfe und Weltbilder zu vergleichen, so ist es jedoch bisher kaum als ein Ort verstanden worden, an dem die Bedingungen ihrer Konstruktion systematisch untersucht werden können. Eben darin besteht jedoch eine besondere Chance für die Weiterentwicklung der Museumsidee und der Rehabilitation der altherwürdigen Häuser in der Mediengesellschaft: Indem sie nicht länger als Wissensspeicher, sondern als Orte konzipiert werden, an denen die Bedingungen der Herstellung von vorhandenem Wissen ebenso dargestellt und erfahrbar wie sie zu Räumen gemacht werden, die der Konstruktion von Realitäten gewidmet sind, die in den Massenmedien keinen Platz finden oder unter deren Bedingungen nicht hergestellt werden können. Dies aber bedeutet, dass die Museen die Fiktion von Objektivität aufgeben müssen und ihre Chance in ihrer Individualisierung, in einem jeweils spezifischen Umgang mit den in ihnen bewahrten Realitätsfragmenten erkennen und aus sich heraus ihre jeweils eigenen Konstrukte über die Wirklichkeit erschaffen. Mit einem Wort: nur wenn die Museen wie Kunstwerke konstruiert und sich zu Orten der Fabrikation von Fiktionen machen, die das jeweils Gegebene wie immer übersteigen, haben sie eine Chance, sich das Interesse des Publikums auf Dauer zu erhalten.

⁷ Selbstverständlich gehört es zu einem solchen Ansatz, dass das *Mission-Statement* wie seine Folgerungen regelmäßig überprüft und gegebenenfalls neu justiert werden.