

Volontätsfortbildung Stuttgart, 14. Juli 2004

Axel Burkarth: Hypothek oder Verfügungsmasse? Überlegungen zum Bedeutungswandel der Museumssammlung

"Der Lack ist ab". So war vor einiger Zeit ein Artikel über den Niedergang des "Guggenheim-Modells" überschrieben (Ute Thon in: Zeitschrift für Kulturaustausch 1/2004). Noch vor wenigen Jahren galt die Expansionsstrategie des New Yorker Museums als leuchtendes Beispiel für die Zukunft der Museumsbranche im Zeitalter der Globalisierung. Doch der "Bilbao-Effekt" ist wirkungslos verpufft und mit dem Zusammenbruch des Neuen Marktes ist eine der wichtigsten Geldquellen versiegt, die das Guggenheim Modell finanziert hatte. Inzwischen stellt sich sogar heraus, dass das Museum durch Misswirtschaft an den Rand des Ruins getrieben worden ist und fällige Kredite zuletzt nur noch durch den Verkauf von Bildern aus der Sammlung bedient werden konnten. Aus der Traum.

Ist das nun eine gescheiterte Illusion, gar ein Menetekel oder nur eine spektakuläre Pleite, wie sie im Kampf um die globalen Märkte jeden Tag in irgendeiner Branche vorkommt, also gewissermaßen systemkonform?

Wie auch immer: Die Finanzkrise der öffentlichen Hand und eine an neoliberalen Vorstellungen orientierte Aufgabenkritik staatlichen Handelns scheinen das Museum in den für uns gewohnten Organisationsformen zu einer aussterbenden Gattung zu verurteilen. Nach einer fast drei Jahrzehnte andauernden Erfolgsperiode stehen die Museen vor einem Umbruch. Allerdings, die Museen sind in eine generelle Spardebatte involviert, ohne dass jemand grundsätzlich an ihrer Existenzberechtigung zweifeln würde, selbst wenn man in Anschlag bringt, dass es gravierende Meinungsverschiedenheiten darüber gibt, welche Maßnahmen zu welchen Konsequenzen führen, ob es zu viele oder zu wenige Museen gibt, ob sie – nun endlich – das Richtige tun oder genau das Falsche.

Die Museen haben längst angefangen auf die Herausforderungen des new public management zu reagieren. Im fachlichen Austausch war in den letzten Jahren fast nur noch von organisatorischen Problemen und deren Behebung, von Betriebsoptimierung, privaten Rechtsformen, Standortfaktoren, neuen Vermittlungs- und Vernetzungsstrategien, von ökonomischer Dynamisierung die Rede. Tatsächlich ist es den Museen gelungen, ihre Attraktion für die Besucher auf breiter Front zu steigern, und sie zählen inzwischen zu den erfolgreichsten institutionellen Kulturanbietern überhaupt. Allerdings scheint es bei den Museen im Wettbewerb um die Gunst des Besucherpublikums Gewinner und Verlierer zu geben. Zu den Gewinnern zählen, wenn man nach Sparten sortiert, offenkundig die Kunstmuseen. Dass bestimmte, zunächst spektakulär auftrumpfende Erneuerungsformate wie das Guggenheim-Modell sich am Markt nicht bewähren konnten, tut der Tatsache keinen Abbruch, dass im allgemeinen Verständnis die Gemäldegalerie immer noch als Inbegriff der Institution Museum gilt. Immer noch, weil ja der Anfang der modernen Museumsgeschichte ebenfalls durch eine Gemäldegalerie markiert wird, nämlich den Louvre, dem bis heute wohl erfolgreichsten Museum der Welt. Allerdings scheint inzwischen eher der Typus "Museum der klassischen Moderne" das institutionelle Leitbild abzugeben. Es spricht jedenfalls einiges dafür, der Kunst besondere Aufmerksamkeit zu widmen, wenn man vom Bedeutungswandel der Museumssammlung spricht.

Die jüngere Erfolgsgeschichte der Museen verdankt sich dem Aufschwung des Ausstellungswesens. Fast mit Verwunderung nimmt man zur Kenntnis, dass bis in die Siebzigerjahre die Veranstaltung von Sonderausstellungen für Museen alles andere als selbstverständlich war. Die Ausstellungskonjunktur der letzten fünfundzwanzig Jahre hat den Umgang mit den historisch gewachsenen Sammlungsbeständen nachhaltig geprägt. In vielen Fällen haben sich nur vergleichsweise kleine Teile dieser Sammlungen als attraktive Ausstellungsware erwiesen. Immer umfangreichere Teile scheinen dagegen nur noch von historischem Interesse, und das ist für die Masse der Museumsbesucher immer häufiger gleichbedeutend mit toter Bildungsfracht. Man weiß zwar aus Erfahrung, dass es von Zeit zu Zeit zu Wiederentdeckungen kommt, dass Sammlungsgebiete, die lange unbeachtet in den Depots geschlummert haben, unter veränderten Blickwinkeln neue Attraktivität entwickeln können. Aber man weiß aus Erfahrung auch, dass Prognosen auf diesem Gebiet keine Planungsgrundlage abgeben. Man muss solche Renaissance abwarten, man kann sie nicht herbeiführen.

Fast zwanghaft scheinen die Museen heute durch ihre Ausstellungspraxis darauf fixiert, der Öffentlichkeit im Allgemeinen und dem Besucherpublikum im Besonderen ihre Aktualität zu beweisen. Allein in baden-württembergischen Museen und Ausstellungshäusern sind in den vergangenen viereinhalb Jahren dreieinhalbtausend Ausstellungen veranstaltet worden. Dabei leiden die Museen zunehmend unter den Folgen ihrer selbst entfaltetes Aktualitätsdynamik. Der Zwang zum schnellen Wechsel, zum immer Neuen führt wie von selbst zur Entwertung der überkommenen Sammlungen, die weder quantitativ noch qualitativ ausreichende Ressourcen bieten, um solche Wechselfrequenzen bedienen zu können. Davon betroffen sind auch die Dauerausstellungen der Museen. Sie zeigen normalerweise in qualitativer Hinsicht das Beste, was eine Sammlung zu bieten hat, und verlieren dennoch, so scheint es jedenfalls, zunehmend an Attraktivität. Schneller als je zuvor hat sich ein durch Sonderausstellungen verwöhntes Publikum an der musealen Alltagskost satt gesehen und verlangt nach Abwechslung in Permanenz.

Selbst komplexe Sammelbestände können in dieser Situation nur begrenzte Ausbeute liefern. Hinzu kommt eine fatale Unbeweglichkeit der Bestände. Sammlungsprofile und Sammlungsschwerpunkte sind in der Praxis vielfach kaum zu korrigieren, sofern überhaupt von eindeutigen Bestandsstrukturen die Rede sein kann. Im Betrieb ist der Sammlungsbestand häufig ein ähnlich invariabler Produktionsfaktor wie der individuelle Standort der Museumsgebäude. Man muss mit dem zurechtkommen, was da ist. Die Möglichkeiten zu einem systematischen Ausbau der Sammlungen sind in der Regel sehr beschränkt. Das gilt nicht nur für Häuser mit langjähriger Sammeltradition, sondern auch für diejenigen Museen, die in den letzten Jahrzehnten ihre Ausstellungsflächen erweitern konnten: Die neuen Säle sind bereits am Eröffnungstag gefüllt, oft genug durch die Übernahme in sich geschlossener Sammlungsblöcke, die unter Umständen das angestammte Sammlungsprofil erst recht aus dem Gleichgewicht bringen. Und immer häufiger stockt der geregelte Zuwachs aus ganz banalen Gründen, wenn nämlich die Qualität der bestehenden Sammlung jenseits dessen angesiedelt ist, was der Kunstmarkt zu bieten hat bzw. was der Erwerbsetat der Museen verkraften kann. Wo dies nicht der Fall ist, das heißt, wo Preis und Verfügbarkeit kein Hindernis darstellen, droht eine rasche Überfüllung der Depots. Privatsammlungen drängen verstärkt in die Museen, bei den Häusern mit

kulturgeschichtlicher Ausrichtung genügt das Stichwort "Alltagskultur", um das Problem zumindest anzudeuten. Die massive Einschränkung von Handlungsspielräumen ist in jedem Fall evident.

Durch die rasante Entwicklung des Leihverkehrs konnte die Statik der Sammlungen eine Zeit lang ausgeglichen werden. Inzwischen sind durch den steilen Anstieg der Versicherungsprämien und die wachsende Unlust der Museen, ihre Bestände ohne direkte Gegenleistung auf Reisen zu schicken, die Aktionsradien der Ausstellungsmacher deutlich kleiner geworden. Den Rest besorgen schwindsüchtige Finanzen. Seit sich die Museen wieder auf ihre eigenen Bestände zurückgeworfen sehen, mehren sich daher skeptische Stimmen, die vor den Folgen schwindender Aktualität warnen, die den angestammten Sammlungen dadurch drohe, dass ein qualitativ und auch quantitativ nennenswerter Ausbau in Eigenregie aus Kosten- oder Platzgründen nicht mehr möglich ist. Ein Argument, das einleuchtend wirkt und in jüngster Zeit eine Debatte um die Bedingungen und Verfahrenweisen der Deakzession von musealem Sammlungsgut angestoßen hat.

Jedenfalls stellt der Versuch der Museen, den Bezug zur Gegenwart durch das Sammeln und Ausstellen zeitgenössischer Kunst herzustellen, die institutionelle Praxis vor immer schwerer lösbare Probleme. Erstaunlicher Weise sind diese Probleme gar nicht so neu wie man glauben möchte, aber sie treten in jüngster Zeit in massiv verschärfter Form zutage. Indessen könnte man auch auf die Idee kommen, dass die aktuelle Finanzkrise der öffentlichen Museumsträger eine latente Strukturschwäche von Museumssammlungen zum Vorschein bringt, die diese gleichsam als Geburtsfehler in sich bergen.

Wenn man Museumsleute von den Vorzügen ihrer Einrichtung reden hört, so fehlt selten der Hinweis, man verstehe sich als ausgesprochen lebendiges Museum. Ein Museumsdirektor hat vor einiger Zeit vor laufenden Kameras sogar versichern können, sein Haus sei alles andere als museal, ohne dass dieser Lapsus irgendetwas aufgestoßen wäre. Selbstverständlich lebendig ist das Museum offenbar eben nicht. In der Umgangssprache weckt das Stichwort Museum tatsächlich keine vitalen Assoziationen, sondern signalisiert, dass sich eine Sache überlebt hat, unzeitgemäß geworden ist, verstaubt oder gar tot und damit "reif fürs Museum". Nun kann man beim besten Willen nicht im Ernst behaupten, dass dies ein grobes Missverständnis wäre, denn es ist unbestreitbar, dass das moderne Museum als Ort konstituiert worden ist, der Gegenstände mit eben diesen Qualitäten aufnehmen sollte. Eine museale Sammlung besteht ja für gewöhnlich aus Gegenständen, deren Gegenwart im wirklichen Leben der Vergangenheit angehört indem ihre ursprüngliche Bestimmung obsolet geworden ist. Doch offenbar fürchten sich die Museen, für das genommen zu werden, was sie nach eigener Definition faktisch sind: Orte einer speziellen Erinnerungskultur – ähnlich wie Friedhöfe Orte einer speziellen Erinnerungskultur sind, so unangenehm diese Assoziation für Vermarktungsstrategen auch sein mag.

Das ist paradox und ermuntert, dieser Selbstverleugnung auf den Grund zu gehen, indem man ihren Ursprung, ihre Herkunft betrachtet, also etwas tut, was man im Umgang mit musealen Angelegenheiten ohnehin fast immer tut. Man erklärt sich eine Sache aus ihren Voraussetzungen und begreift sie dadurch als Folgewirkung einer spezifischen Vergangenheit.

Das moderne Kunstmuseum ist bekanntlich eine Erfindung der französischen Revolution. Die Gemälde- und Skulpturengalerie des Louvre war mit enteignetem Besitz von Krone, Kirche und Emigranten bestückt worden, also Gegenständen, die ihre ursprünglichen Funktion und ihren ursprünglichen Kontext verloren hatten. Die Lebensverhältnisse, die diese Werke hervorgebracht hatten, waren untergegangen oder zum Untergang verurteilt. Man hatte die Monarchie abgeschafft und den König auf die Guillotine geschickt. Aber sein Krönungsporträt, das wollte man auch künftig bewundern können, weil es so überzeugend gemalt war. Ein solcher Schritt war möglich geworden, nachdem ihn das Zeitalter der Aufklärung mit der Erfindung der Kunst denkbar gemacht hatte. Man hatte gelernt, die künstlerische Produktion vergangener Zeiten als Zeugnisse einer Geschichte eigenen Rechts und autonomer Sinnhaftigkeit zu begreifen, losgelöst von deren ehemaligen Funktionen, zum Beispiel als Herrscherbildnis. In ihrem Wesenskern speichert die Kunst nach dieser Vorstellung das Menschenbild ihrer Entstehungszeit und wird insofern prinzipiell für jedermann rezipierbar. Ihr neuer Nutzen besteht in ihrer Bildungsfunktion. Sie repräsentiert das kulturelle Erbe der Menschheit, dessen Wert darin erkannt wird, dass es ein ideales Übungsterrain für individuelle Selbstfindungsanstrengungen zur Verfügung stellt, wenn man erst einmal gelernt hat, damit umzugehen.

Das moderne Museum präsentiert die Geschichte der Kunst, und nicht die Geschichte derer, die sich zu ihren Zeiten der Kunst bedient haben. Das Altarbild wird im Museum zum Gemälde, und auch das Herrscherporträt dient nicht mehr dem höheren Ruhm des Dargestellten, sondern dem der Kunst. Erst durch diesen geistigen Transformationsprozess wird die Kunst und ihre Geschichte zum allgemeinen Besitz, sei es konkret zu dem der Nation oder, in idealer Perspektive, zu dem der Menschheit. Die Öffentlichkeit des Museums dokumentiert diesen Anspruch, dessen Geltung sich im öffentlich geführten Diskurs bewähren muss.

Diese Konstruktion hat sich als äußerst stabil erwiesen. Kreativität erscheint seither als höchste Tugend und Ausdruck menschlicher Würde und das heißt subjektiver Autonomie. Nur als schöpferischer Mensch ist der Mensch ganz bei sich. Prinzipiell basiert das Kunstmuseum bis heute auf der Grundannahme, im nachvollziehenden Genuss des Kunstwerks begegne der Mensch sich selbst. Kunstwerke berichten vom kreativen Vermögen ihrer Entstehungszeit und ragen als prinzipiell zu jeder Zeit nachvollziehbarer Ausdruck menschlicher Selbstvergewisserung alterslos in die Gegenwart. Kunstwerke sind in dieser Sicht die einzigen Artefakte, die vom Fortschritt prinzipiell nicht eingeholt oder überholt werden können, also nicht veralten.

Jeder Gegenstand, der als Kunstwerk erkannt ist, verfügt über ein eigenes Sinnpotential. Das selbsttätige Suchen und Auffinden dieser Eigenart ist der Erkenntnisprozess, auf den es ankommt. Er macht in Verbindung mit der unmittelbaren Anschauung der Werke das Sinnpotential der Kunst in der Gegenwart erfahrbar. Hierbei ist entscheidend, dass der Status der im Museum ausgestellten Gegenstände bereits geklärt ist. Der Besucher kann darauf gefasst sein, ihn ausschließlich Kunstwerke erwarten und dass diese Kunstwerke schon nach Alter und Herkunft sortiert sind. Erst durch diese Festlegung und die Übereinkunft, dass es im Museum nur um die Geschichte der Kunst geht, wird der Freiraum für weitere Interpretation eröffnet.

Hierin unterscheidet sich das moderne Museum grundlegend von seinem wichtigsten Vorläufer, der fürstlichen Sammlung. Für den Besucher der fürstlichen Sammlung, der im Übrigen protokollarisch streng geregelte Zugangsbeschränkungen überwinden musste, ist nämlich nicht klar, was ihn erwartet. Verwirrend ist allein schon die Vielfalt der Sammlungsgegenstände. Der Fundus der fürstlichen Sammlung weist in der Regel neben einem Grundstock von Naturalien unterschiedlich große Konvolute so genannter Kunstsachen auf, neben Bildern und Statuen kostbare Gefäße, Möbelstücke, Architekturmodelle, Münzsammlungen und zahlreiche wissenschaftliche Instrumente, vor allem für astronomische Zwecke. In welcher Hinsicht diese Gegenstände eine zusammenhängende Sammlung bilden, muss dem Besucher von Fall zu Fall erläutert werden. Qualifizierend kann die Geschichte ihrer Entstehung, ihres Gebrauches, ihrer Herkunft oder ihrer Vorbesitzer sein.

Die schillernde Bedeutungsvielfalt der fürstlichen Sammlung, ihre Exklusivität, muss im bildungsbürgerlichen Museum objektivierbaren Ordnungskriterien weichen. Im Zuge der "Umadressierung an ein allgemeines Publikum" (Henning Ritter) wird das Spektrum der Bedeutungs- und Interpretationsmuster radikal beschnitten. Die Bedeutungsvielfalt der fürstlichen Kunstkammer und ihre individuelle, auf den Sammler zugeschnittene Ordnung wird durch bedeutungsneutrale Ordnungskriterien ersetzt, die die Gegenstände zunächst nach abstrakten Gattungen scheidet, und alles aussondert, was sich nicht eindeutigen Kategorien zuordnen läßt.

Diese neue Ordnung bietet dem Betrachter gegenüber der Kunstkammerordnung vor allem Identifikationssicherheit. Dem Horn des Einhorns zum Beispiel wird er nicht mehr begegnen, denn das Horn ist als Narwalzahn identifiziert und an die naturkundliche Sammlung überwiesen, die sich als wissenschaftlich Spezialsammlung parallel zum Kunstmuseum gebildet hat. Dort wandert der Narwalzahn bestenfalls ins Depot, weil der Kustos erkennt, dass die charakteristische Spiralwindung des Zahnknochens an einer Drechselbank den letzten Schliff erhalten hat und damit als Belegstück seiner Sammlung nicht mehr taugt. Man muss sich dabei noch nicht einmal mit der Frage beschäftigen haben, ob es Einhörner gibt oder nicht. Eine Naturalie ist eine Naturalie und ein Artefakt ist ein Artefakt.

Im Kunstmuseum gilt: ein Gemälde ist immer ein Gemälde und ein Gemälde ist immer ein Kunstwerk, das stilgeschichtlich eingeordnet, d.h. nach Zeit und Herkunft bestimmt ist und zwar ohne Rücksicht auf den materiellen Grundstoff, die Kunstfertigkeit der Bearbeitung oder seine "Rarität", eine Kategorie, die Sammlungsobjekte wie das Einhorn einst für die fürstliche Sammlung qualifiziert hatte. Die systematischen Ordnungskriterien des Kunstmuseums drängen zur Purifizierung und wirken selektiv: zunächst finden nur Gemälde und Skulpturen im Museum Platz. Durch vergleichende Analyse bilden sich kanonische Kernbestände, Fälschungen und Reproduktionen werden ausgeschieden. Zur Definition und Auswahl ihrer Gegenstände kommen dem Kunstmuseum wie der naturkundlichen Sammlung neue wissenschaftliche Bestimmungsmethoden zu Hilfe. Im Falle der Kunstmuseen liefert diese die Philologie, die im 19. Jahrhundert zunächst von der Archäologie und später von der Kunstgeschichte adaptiert wird.

Das Ordnungsprinzip der Sammlung spiegelt das Ergebnis quellenkundlicher Verortung: Chronologie und Kunstlandschaft, Zeiten und Schulen. Von

prinzipieller Bedeutung ist die Neutralität dieses Ordnungssystems. Es ist ausdrücklich und vorsätzlich unabhängig von individuellen Vorlieben oder sekundären Funktionen. Die fürstliche Sammlung dient der Selbstdarstellung des Sammlers, das ist die Botschaft, die die Ordnung der Sammlung verkünden soll. Das Museum dagegen hat seinen Zweck in sich selbst: die Kenntlichmachung von Art und Rang des Kunstwerks durch den Vergleich mit anderen Kunstwerken. Während man ursprünglich gehofft hatte, im Blick auf die Geschichte der Kunst ein anschauliches Bild des menschlichen Fortschritts zu gewinnen, traten Ordnung und Deutung in der Praxis immer deutlicher auseinander. Im musealen Umgang mit alter Kunst wuchs die Einsicht, dass jede Zeit nur aus sich selbst ganz zu verstehen sei und nicht nur unter dem Aspekt ihres Beitrages zur Entstehung der Gegenwart.

Schon im 19. Jahrhundert wurde deutlich, dass das Erkenntnisinteresse der Gegenwart die Sicht auf die Vergangenheit entscheidend prägte. Nicht nur die Affinität, sondern auch der Kontrast zur Gegenwart konnte als Leitmotiv für die Akzentuierung der Kunstgeschichte dienen. Wie die allgemeine Geschichte wird die Geschichte der Kunst als ein Aneignungsprozess begriffen. In der nachvollziehenden Annäherung an eine intellektuell nicht erschöpfend fassbare bildhafte Artikulation bewegender Erzählstoffe, lagen Reiz und Erfüllung, die das Kunstwerk zu bieten hatte. Die einzigartige Verbindung von sinnlicher Erfahrung und reflexiver Aneignung macht nicht nur den Reiz des Museums aus, sondern sie macht das Kunstmuseum auch zu einer zentralen Bildungseinrichtung des 19. und 20. Jahrhunderts.

Allerdings macht sich nebenbei auch bemerkbar, dass das Museum vor allem die Gebildeten bildet, also jene, die den Spagat des reflexionsgesteuerten Kunstgenusses schon beherrschen. Bei allen andern taucht das Problem auf, dass man nur schwer vermitteln kann, auf was das ganze Unternehmen zielt, auf was man eigentlich hinaus will. In der musealen Praxis führt der Spagat zwischen sinnlicher Erfahrung und reflexiver Aneignung dazu, dass die Präsentation der Museumssammlungen entwicklungsgeschichtlich zwischen zwei Positionen oszilliert: auf der einen Seite der Auratisierung der Werke und, auf der anderen, ihrer Kontextualisierung.

In diesem Spannungsfeld entwickelt sich das Museum zu einem Kompetenzforum für die Rezeption geschichtlicher Kreativitätspotentiale, wie man diese Bildungsfunktion im Jargon der Dienstleistungsbranche bezeichnen könnte. Die wachsende Neugier auf kreative Prozesse, die vom Museum gewissermaßen kanalisiert wird, befriedigt den steigenden Bedarf an kreativer Zukunftsbewältigung, der sich mit der Fortschrittsdynamik der modernen Gesellschaft verbindet. Was mit kreativer Zukunftsbewältigung gemeint ist, wird deutlicher, wenn man eine aktuelle neurobiologische Definition von Kreativität heranzieht: Danach ist Kreativität "die Fähigkeit, aus Chaos Ordnung zu schaffen, vorhandene Informationen zu verarbeiten, einzuschätzen und daraus ein Verhaltensmuster zu entwickeln, um eine noch nie erfahrene Situation zu meistern." So gesehen, versteht sich fast von selbst, in welcher Hinsicht Nachvollzug des Kunstwerks bildend wirken kann.

Die Attraktivität dieser Sinnermittlungs- und Sinnggebungskonstruktion treibt allerdings bald über ihre ursprünglichen Geltungsgrenzen hinaus. Im Museum alter Kunst stellen sich permanent neue Fragen, darunter zwei zentrale, in sich zusammenhängende Fragen, die folgenreich für die institutionelle Praxis werden.

1.: Welche Konsequenzen hat die Auffassung von Kunst als autonomer Sphäre, wie sie das Museum praktiziert, für die jeweils zeitgenössische Kunstproduktion? Und 2.: Kann diese Perspektive das Kunstwerk überspringen und sinnvoll auf außerkünstlerische Geschichtszeugnisse angewendet werden?

Wenn sich das historische Bewusstsein "Vergangene Zukunft" (Reinhart Koselleck) vorstellen kann, und im Museum dafür Anschauungsmaterial findet, dann stellt sich die Frage, wie die Gegenwart als Vergangenheit aussieht bzw. wo die Gegenwart endet und wo die Vergangenheit beginnt. Das Rezeptionsmodell, das die Institution Museum zur Verfügung stellt, ist so erfolgreich, dass es schon bald Monopol bildend wirkt als adäquater Ort der Kunsterfahrung. Die Gegenwartskunst drängt wie von selbst ins Museum, nachdem sie systemlogisch nicht ausgeschlossen werden kann, wenn auch zunächst eigene Häuser für sie errichtet werden. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wird jedoch immer deutlicher, dass sich die zeitgenössische Kunstproduktion von der vormodernen Kunstproduktion durch den Grad ihrer Reflexivität unterscheidet. Die moderne Kunstproduktion bezieht sich immer deutlicher auf kunstimmanente Fragen, und schließlich wird die Autonomie der Kunst zum zentralen Thema der Kunstproduktion, ihre Aufgabe wird es, zu definieren, was Kunst ist, indem sie produziert. Denn erstaunlicher Weise zeigt sich, dass das Museum keinen festen Begriff von Kunst voraussetzt, sondern man kann sagen: Kunst ist das, was in den Museen gezeigt wird. Es hat fast 200 Jahre gedauert, bis die Gegenwartskunst die Museen ganz erobert hatte: Inzwischen ist sie selbst im historischen Museum angekommen und die Kompetenz des Künstlers zur schöpferischen Sinnstiftung wird immer weiter gehend genutzt: Künstler produzieren ihre Werke nicht nur für das Museum, sondern inzwischen ganz selbstverständlich direkt im Museum. Die Staatsgalerie Stuttgart bietet mit ihrem Beuys-Raum hierfür ein frühes Beispiel. Die Frage ist nur, wer hat die Kompetenz das Ganze wieder abzuräumen, wenn Künstlern inzwischen nicht nur wie in Düsseldorf der gesamten Sammelbestand eines Kunstmuseums für Ausstellungszwecke zur Verfügung gestellt wird, sondern Künstler auch die Regie bei der Präsentation kulturgeschichtlicher Sammlungen übernehmen wie bei der Neueinrichtung des Rheinischen Landesmuseums.

Hier machen sich die Konsequenzen meiner zweiten Frage bemerkbar, denn selbstverständlich kann die ästhetische Wahrnehmung und das für Werke der Kunst entwickelte Interpretationsverfahren auch auf andere Gegenstände übertragen werden. Die Autonomie des geschichtlichen Kunstwerks ist ja ein intellektuelles Konstrukt, dessen materielle Grenzen weitestgehend unbestimmt geblieben sind. Die Grenzen zwischen historischem Kunstwerk und profanen Gegenständen sind fließend. Dem entsprechend können historische Sachzeugen vom Betrachter prinzipiell wie Kunstwerke gesehen und behandelt werden. Die kulturhistorische Perspektive greift für das historische Museum, das materielle Geschichtszeugen sammelt, genauso wie für das Museum alter Kunst. Allerdings kommt es zu einer inflationären Vermehrung der prinzipiell aufbewahrungswürdigen Gegenstände. Und je mehr aus einer Zeit an materieller Hinterlassenschaft vorhanden ist, desto schwieriger wird die Vorauswahl. Es leuchtet ein, dass bei den vergleichsweise jungen und jüngsten Vergangenheiten kein Mangel herrscht.

In der Frage der Bestandsbildung stolpern das Kunstmuseum wie das historische Museum immer häufiger über ihre eigenen Voraussetzungen. Den Museen droht unter Umständen weniger die schleichende Abkopplung von der Gegenwart, als

vielmehr ein akuter Aktualitätskollaps, denn die Vergegenwärtigung des Gegenwärtigen verliert zunehmend an Bildungswert. Dennoch ist das Konstrukt der autonomen Kunst offenbar weit davon entfernt, zu Fall gebracht zu werden, im Gegenteil, es erweist sich wesentlich zählebiger als seine zahlreichen Totengräber und Leichenredner es wahrhaben wollen. Sein Reiz und seine Geltung liegen offenbar noch immer darin, dass Kunst ein ideales Medium zu Befriedigung der unstillbaren Sehnsucht nach erfülltem Leben bildet, wo uns die praktische Existenz zur Arbeit treibt. Der Lack ist ab, aber es kommt durchaus Substanz zum Vorschein.

Literatur: Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt 1979; Hermann Lübbe: *Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart*, 3., um ein Nachwort erw. Aufl., Berlin, Heidelberg, New York 2003; Henning Ritter: *Die Wiederkehr der Wunderkammer*. In: *Museumskunde* 68 (2003), S. 96-107