

Aus:

Bernadette Collenberg-Plotnikov (Hg.)

Das Museum als Provokation der Philosophie

Beiträge zu einer aktuellen Debatte

Januar 2018, 286 Seiten, kart., 29,99 €, ISBN 978-3-8376-4060-1

Museen und das Thema ›Museum‹ haben Konjunktur. Aber welche Funktion kommt dem Museum in der gegenwärtigen globalisierten Kultur genau zu und welche Bedeutung hat es für das historische Gedächtnis sowie die kulturelle Identität? In welchem Verhältnis stehen die musealen Aufgaben des Sammelns, Zeigens, Bewahrens und Unterhaltens zueinander? Und gibt es ethisch begründete Grenzen des Sammelns und Zeigens?

Die Beiträge des Bandes widmen sich diesen und anderen aktuellen museumsphilosophischen Fragen, die von der etablierten Museumstheorie, aber auch von der ›New Museology‹ allenfalls am Rande gestreift werden.

Bernadette Collenberg-Plotnikov (apl. Prof. Dr. phil.) arbeitet mit den Schwerpunkten Ästhetik, Kunsttheorie und Kunstgeschichte an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster und an der FernUniversität in Hagen.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4060-1

Inhalt

Vorwort | 7

Das Museum als Provokation der Philosophie

Zur Einführung

Bernadette Collenberg-Plotnikov | 9

I. Wozu Museen?

Zur Relevanz einer Philosophie des Museums

Wozu Museen und warum so viele?

Reinold Schmücker | 37

Vom Nutzen und Nachteil einer Philosophie des Museums

Karlheinz Lüdeking | 51

Für eine Philosophie des Museums

Bernadette Collenberg-Plotnikov | 63

II. Sozialphilosophische und ethische Aspekte des Museums

Museen, Archive, Denkmäler

Wieso Modernisierung Vergangenheitsvergegenwärtigung erzwingt

Hermann Lübke | 89

Verwandeln und vermitteln

Sozialpolitik im Museum

Wolfgang Ullrich | 101

Gemeinsinn und Eigennutz

Zur Philosophie des öffentlichen Museums

Julia Voss | 113

Vielfalt – Gleichheit – Individualität

Das Museum als eine »moralische Anstalt«

Rosmarie Beier-de Haan | 127

III. PRÄSENTIEREN UND REPRÄSENTIEREN

Bedeutung und Status der Dinge im Museum

Zur Philosophie musealen Sammelns

Andreas Urs Sommer | 155

Knochen, Krug und Käferstein

Weltbildende Dinge und die philosophische Kritik des Fetischismus

Brigitte Hilmer | 167

Die Selbstdarstellung der Dinge im Museum

Karl-Heinz Lembeck | 183

Der dritte Ort

Neuer Materialismus und Museum

Katharina Hoins, Felicitas von Mallinckrodt | 199

The Zebra is Present

Angela Rapp | 215

Die Rolle des Museums in der Ontologie des Kunstwerks

Constanze Peres | 237

Die Autorinnen und Autoren | 279

Vorwort

Das Museum ist zweifellos eines der zentralen Themen unserer Kultur. Ein Thema der Philosophie ist es bisher allerdings nur in äußerst eingeschränktem Maß. Wenn man die Philosophie als Wissenschaft versteht, die ›ihre Zeit in Gedanken erfaßt‹, wie Hegel es formuliert hat, dann handelt es sich hier um ein irritierendes Missverhältnis. – Diese Diagnose war für mich der Anlass, eine Tagung zur *Philosophie des Museums* zu organisieren, die vom 10. bis 12. November 2016 im Gobelinsaal des Bode-Museums auf der Berliner Museumsinsel stattgefunden hat und der Bestandsaufnahme sowie der Grundlegung einer solchen Philosophie gewidmet war. Auf diese Tagung, eine Veranstaltung des Philosophischen Seminars der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, gehen die hier zusammengestellten Beiträge zurück.

Das Erscheinen des Tagungsbandes bietet mir einen willkommenen Anlass, denen zu danken, die zum Zustandekommen dieser Publikation beigetragen haben.

Es sind dies zunächst die Personen und Institutionen, die die Durchführung einer Münsteraner Tagung im Berliner Bode-Museum möglich gemacht haben: Der Hausherr, Julien Chapuis, und die Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz haben der Veranstaltung einen ebenso erlesenen wie gastlichen Rahmen zur Verfügung gestellt. Bernd Rottenburg hat als Mitarbeiter der Generaldirektion der Staatlichen Museen die Vorbereitungen von Anfang an mit großer Kompetenz, Zuverlässigkeit und Freundlichkeit begleitet. Elsa van Wezel und Bernhard Graf vom Institut für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Dahlem) haben wertvolle Unterstützung bei der Auswahl des Tagungsortes geleistet.

Die Finanzierung der Tagung wurde im Wesentlichen über die Overhead-Mittel zu einem durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft geförderten Projekt zur Bewegung ›Allgemeine Kunstwissenschaft‹ zwischen 1906 und 1943 getragen, das ich am Philosophischen Seminar der Universität Münster im Arbeitsbereich von Reinold Schmücker durchführe. Aus diesen Mitteln konnte auch der erforderliche Druckkostenzuschuss erbracht werden. Ich dan-

ke Reinold Schmücker dafür, dass er Bedingungen geschaffen hat, die es mir möglich gemacht haben, neben der Projektarbeit die Tagung zu organisieren. Er war ein wichtiger Ansprechpartner, wenn Rat nötig war, und er hat mir Personal an die Seite gestellt, das unverzichtbare Unterstützung geleistet hat: Thomas Kater und Nicolas Kleinschmidt haben mit Engagement und Umsicht das Tagungsbüro, den Transport der Tagungsmaterialien und vieles mehr erledigt; und Claudia Güstrau hat vom Sekretariat aus die gesamte Vor- und Nachbereitungsphase mit großer Kompetenz und Hilfsbereitschaft begleitet. Ich danke des Weiteren der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik e.V., die die Veranstaltung mit einem unbürokratisch zur Verfügung gestellten Zuschuss gefördert hat.

Das Publikum hat mit außergewöhnlichem Interesse auf die Veranstaltungsankündigung reagiert und mit zahlreichen Nachfragen die Entscheidung für eine zügige Publikation der Tagungsergebnisse motiviert.

Mein besonderer Dank gilt aber selbstverständlich den Autorinnen und Autoren der Beiträge des Bandes, die sich auf das Projekt einer ›Philosophie des Museums‹ eingelassen haben.

Bernadette Collenberg-Plotnikov

Münster, im November 2017

Das Museum als Provokation der Philosophie

Zur Einführung

Bernadette Collenberg-Plotnikov

ZUM KONZEPT DES BANDES

Der hier vorgelegte Band versammelt Beiträge, die sich dem Thema ›Museum‹ aus philosophischer Perspektive widmen, genauer: das Museum als Herausforderung einer Philosophie des Museums reflektieren. – Das Museum als Provokation der Philosophie? Ein solches Projekt bedarf der Erläuterung.

So haben Museen und das Thema ›Museum‹ zwar bereits seit Jahrzehnten Konjunktur: Museale Ankäufe und Verkäufe, Fragen der Provenienz und der Restitution von Museumsobjekten beschäftigen längst nicht mehr bloß einen engen Zirkel von Fachleuten, und über Sinn, Notwendigkeit und Umfang der staatlichen Subventionierung von Museen wird öffentlich gestritten. Neue museologische Studiengänge haben sich etabliert, museumskundliche Einrichtungen und einschlägige Datenbanken expandieren, und jedes Jahr erscheint eine wachsende Anzahl von Publikationen zum Thema ›Museum‹. Philosophische Fragen, die sich im Zusammenhang mit dem Museum ergeben mögen, bleiben dabei aber meist ausgespart.¹

1 | Zur Vernachlässigung des Museumsthemas in der Philosophie vgl. bes. Ivan Gaskell: »Museums and Philosophy. Of Art, and Many Other Things«, 2 Teile, in: *Philosophy Compass* 7/2 (2012), S. 74-84 und S. 85-102, hier S. 74; Beth Lord: »Philosophy and the Museum: An Introduction to the Special Issue«, in: dies./Matthew Jarron (Hg.): *Thinking about Museums. Philosophical Perspectives*, in: *Museum Management and Curatorship*, special issue 21/2 (2006), S. 79-87, hier S. 79; Victoria S. Harrison/Anna Bergqvist/Gary Kemp: »Introduction«, in: dies. (Hg.): *Philosophy and Museums. Essays on the Philosophy of Museums*, Cambridge 2016 (Royal Institute of Philosophy Supplement 79), S. 1-12, hier S. 2. – Die einzige Philosophin, die das Museum dezidiert zum Mittelpunkt ihrer Forschungen gemacht hat, dürfte bis heute Hilde Hein sein. (Vgl. bes. H.S. Hein: »Institutional Blessing: The Museum as Canon-Maker«, in: *The Monist* 96/4

Die philosophische Tradition gibt ebenfalls wenig Anlass für die These, das Museum sei ein Thema von eigener philosophischer Relevanz: Zwar ist das Museum seit seinen Anfängen in der Zeit um 1800 immer wieder auch zum Gegenstand philosophischer Reflexionen geworden. Einschlägige Beiträge stammen etwa – um nur einige Namen zu nennen – von Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Wilhelm von Humboldt, Walter Benjamin, Georges Bataille, John Dewey, André Malraux, Theodor W. Adorno, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Nelson Goodman und Krzysztof Pomian. Und es trifft zu, dass das Museum in der ›kontinentaleuropäischen‹ Tradition der Philosophie einschließlich der Kritischen Theorie etwas präsenter ist als in der ›angloamerikanischen‹ Linie.² Es wäre allerdings völlig unangemessen, bezüglich dieser Beiträge, selbst im kontinentaleuropäischen Kontext, von einer Museumsphilosophie im Sinne eines selbstständigen philosophischen Diskussionszusammenhangs zu sprechen. Denn bei den Ausführungen der eben exemplarisch genannten Philosophen zum Museum handelt es sich ganz überwiegend um reine Gelegenheitsäußerungen, bloße Nebenprodukte der eigentlichen philosophischen Arbeit, die teilweise – etwa bei Hegel und Foucault – geradezu mikroskopischen Charakter haben und sich auf einzelne Sätze beschränken.

In diesen Beiträgen – den historischen ebenso wie den neueren – wird das Museum also, wenn überhaupt, dann in aller Regel am Rande anderer Fragestellungen und Gegenstandsbereiche mitthematisiert, die in der philosophischen Debatte bereits einen festen Platz haben. Angesichts der bis heute festzustellenden Dominanz des Kunstmuseums in der allgemein geläufigen Vorstellung des Museums sind dies vor allem Fragen der ästhetischen Erfahrung und der Kunst; das Museum wird hier also aus der Perspektive der Ästhetik bzw. der Kunstphilosophie diskutiert. Oder das Museum wird im Zuge der Frage, wie man mit anderen Individuen oder Gemeinschaften umgehen sollte, aus der Perspektive der Ethik aufgegriffen. Aber auch weitere philosophische Disziplinen kommen hier in Frage. So kann das Museums beispielsweise im Zusammenhang des Sammelns und Zeigens als typischen Praktiken des Menschen zum Thema der philosophischen Anthropologie werden; in der Kulturphilosophie kann es im Zuge der Auseinandersetzung mit kulturellen Tendenzen und Vorstellungen reflektiert werden; oder in der Wissenschaftstheorie, der Erkenntnistheorie und der Geschichtsphilosophie, die sich mit den phi-

[1993]: *Canons*, S. 556-573; *The Museum in Transition. A Philosophical Perspective*, Washington/London 2000.)

2 | Vgl. V.S. Harrison/A. Bergqvist/G. Kemp: »Introduction«, S. 4. – Allerdings speist sich die bis *dato* einzige Anthologie zur Philosophie des Museums aus Beiträgen der angloamerikanischen Tradition: Lars Aagaard-Mogensen (Hg.): *The Idea of the Museum. Philosophical, Artistic and Political Questions*, Lewinston/Queenston/Lampeter 1988 (Problems in Contemporary Philosophy 6).

losophischen Aspekten der diversen Wissenschaften, Erkenntnisformen und Geschichtskonzepte befassen, kann das Museum als Ort der Forschung, als Wissensform und als Konstruktion von geschichtlichen Ordnungen in den Blick geraten.³ Und insofern es in Museumsfragen um individuelle wie kollektive Weltbilder und Gegenstände aus sakralem Kontext gehen kann, sind des Weiteren Metaphysik bzw. Religionsphilosophie involviert.⁴ Einen Gegenstand von selbstständiger philosophischer Relevanz, als den die Beiträge des hier vorgelegten Bandes das Museum diskutierten, bildet es hier jedoch nicht. Diese Praxis bildet den Reflex eines kulturellen Bewusstseins, für das das Museum als Teilaspekt übergreifender Interessenlagen präsent ist, wie dies bis in die 1980er Jahre hinein in der Tat ganz überwiegend der Fall gewesen sein dürfte.

Allerdings gibt es starke Indizien für einen Wandel der kulturellen Bedeutung des Museums, die dafür sprechen, dass es nicht länger angemessen ist, das Museum lediglich am Rande anderer Interessenschwerpunkte zu behandeln. Am deutlichsten macht dies sicher die grundlegende Veränderung im Selbstverständnis der Museologie, die im Laufe der letzten Jahrzehnte stattgefunden hat. Demnach hat sich das Museum zu einem nicht nur allgegenwärtigen, sondern zudem derart komplexen und selbstständigen Phänomen entwickelt, dass man ihm sachlich nur dann gerecht werden kann, wenn man es als Gegenstand *sui generis* thematisiert. So wird etwa ästhetische Erfahrung nicht nur *auch* im Museum relevant, sondern sie muss hier *als* museal vermittelte bzw. organisierte, d.h. besondere Art von ästhetischer Erfahrung, diskutiert werden; ethische Fragen sind nicht nur *auch* im Kontext des Museums zu stellen, sondern sie können hier nur *als* spezifische Herausforderungen musealen Handelns beantwortet werden; kulturelle Objekte kommen nicht nur *auch* im Museum vor, sondern sie werden hier *als* Museumsobjekte in besonderer Weise thematisch usw. usw. Dementsprechend hat sich eine Neue Museologie als Wissenschaft etabliert, die sich zwar mit den Arbeitsfeldern anderer Disziplinen wie Kunst- und Geschichtswissenschaft, Soziologie und Pädagogik überschneidet, zugleich aber ein eigenes Selbstverständnis hat, das sich mit keinem dieser Disziplinen deckt, und eigene Funktionen im Kosmos der Wissenschaften ebenso wie im Kulturbetrieb übernimmt.

3 | Vgl. hierzu bes. die Darstellung von Ivan Gaskell (»Museums and Philosophy. Of Art, and Many Other Things«), der die derzeit vorliegenden philosophischen Beiträge zum Museum, vor allem aus dem angloamerikanischen Raum, in Anlehnung an die Einteilung in traditionelle philosophische Arbeitsfelder in sechs Bereiche untergliedert: »cultural variety« (vgl. Kulturphilosophie), »taxonomy« (vgl. Wissenschaftstheorie bzw. Ontologie), »epistemology« (vgl. Erkenntnistheorie), »teleology« (vgl. Geschichtsphilosophie), »ethics« (vgl. Ethik) und »therapeutics and aesthetics« (vgl. Ästhetik).

4 | Vgl. V.S. Harrison/A. Bergqvist/G. Kemp: »Introduction«, S. 1f.

Die veränderte Rolle, die dem Museum so in der museologischen Reflexion zugesprochen wird, hat bisher – wie bereits notiert – nicht zu einer signifikanten Erweiterung der philosophischen Auseinandersetzung mit Museumsfragen geführt: In der Philosophie ist das Museum nach wie vor nur als Randthema präsent. Und in der Museologie können die philosophischen Beiträge zur Bestimmung des Museums zwar im Zuge eigener Theoriebildungen in Form von Begriffen und Theoremen aufgegriffen werden (Michel Foucaults Konzept der ›Heterotopien‹ dürfte dabei zu den am häufigsten aufgerufenen Kandidaten gehören, wenngleich er selbst das ›Museum‹ dabei lediglich mit einem Wort erwähnt⁵). Eine eigene Philosophie des Museums wird hier aber durchaus nicht als Desiderat angesehen; sie kann vielmehr sogar ausdrücklich in Frage gestellt werden⁶.

Der hier vorgelegte Sammelband hat demgegenüber zwei Ziele. Zum einen soll gezeigt werden, dass das Museum auch unter philosophischem Gesichtspunkt – ebenso wie in der Neuen Museologie – heute nicht mehr nur ein Randthema, sondern ein Thema von selbstständiger Relevanz ist. Zum anderen soll deutlich werden, dass eine solche Philosophie des Museums auch für die museologische Forschung von Belang ist und durch eine Theorie des Museums nicht ersetzt werden kann: Sicher handelt es sich bei der Grenze zwischen der Theorie des Museums und seiner Philosophie – wie in allen Bereichen der Kultur – um eine ›weiche‹ Grenze. Nichtsdestoweniger gilt hinsichtlich des Museumsthemas, wie überhaupt, dass auch weiche Grenzen Grenzen sind, die unterschiedliche Anliegen und Argumentationsweisen markieren und insofern Beachtung verdienen. So wird eine Philosophie des Museums hier primär als Arbeit an einer systematischen Bestimmung des Museums bzw. konkreter Aspekte des Museums verstanden. Durch diese systematische Perspektive unterscheidet sich die philosophische Reflexion des Museums von einer durch speziellere – etwa institutionelle, kulturelle, gesellschaftliche oder politische – Anliegen motivierten Theorie des Museums, wie sie vor allem im Rahmen der Museologie entwickelt wird.⁷ Allerdings werden auch innerhalb der Museologie immer zugleich Fragen, die die eigenen sachlichen Grundlagen betreffen, relevant (ebenso wie in der Philosophie des Museums die Anliegen und

5 | Vgl. Michel Foucault: »Andere Räume« [»Des espaces autres«, 1967], übers. von Walter Seitter, in: Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris et al. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1991, S. 34-46, hier S. 43.

6 | Vgl. Joachim Baur: »Museumsanalyse. Zur Einführung«, in: ders. (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, S. 7-14, hier S. 8.

7 | Einen Überblick über Theorien des Museums vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart bietet Anke te Heesen: *Theorien des Museums zur Einführung*, Hamburg 2012.

Tendenzen der Museologie relevant sind, wenn sie nicht leerlaufen soll). Eine Philosophie des Museums bildet daher keine Konkurrenz oder gar Alternative zur Museologie, sondern eine Ergänzung: Sie kann mit ihrer systematischen Perspektive zur Selbstverständigung der Museologie beitragen.

Mit diesem doppelten Ziel kann dieser Band namentlich bei Initiativen aus dem angelsächsischen Raum anschließen, die sich in den letzten Jahren bereits für eine Philosophie des Museums starkgemacht haben.⁸ Und wie in diesen Vorstößen wird auch hier eine Philosophie des Museums nicht als eine Reflexionsform verstanden, die nur von Fachphilosophinnen und Fachphilosophen ausgeübt werden könnte. Sie wird vielmehr ebenso als Herausforderung an die Vertreterinnen und Vertreter der Einzelwissenschaften begriffen, sich museumsphilosophischen Fragen zu stellen, d.h. als interdisziplinäres Projekt: Neben der Philosophie selbst bilden so des Weiteren die Kunstgeschichte, die Geschichts- sowie die Kulturwissenschaft, die Museologie und die Jurisprudenz den fachlichen Hintergrund der Beiträge.

Ein Sammelband kann *per se* kein integrierender Theorieversuch sein. Auch mit dem hier vorgelegten Band als Ganzem ist so keineswegs der Anspruch verbunden, eine erschöpfende und konsistente philosophische Bestimmung des Museums vorzulegen. Er versteht sich vielmehr als Initiative zur Auslotung eines neuen Forschungsfeldes. In diesem Sinne wenden sich die hier versammelten Studien zwar auch dem in der öffentlichen Wahrnehmung oft dominierenden Kunstmuseum zu, darüber hinaus werden aber grundsätzlich alle Arten von Museen miteinbezogen. Und in diesem Sinne repräsentieren die Texte des Weiteren nicht nur unterschiedliche philosophische Positionen, sondern sie kommen auch zu unterschiedlichen, teilweise gegensätzlichen Ergebnissen.

Einer Philosophie des Museums, wie sie hier konzipiert wird, liegt die These zugrunde, dass es Gegenstände gibt, die außerordentliche Präsenz und Bedeutung für das menschliche Selbstverständnis haben, aber nicht einmal ansatzweise in das überkommene Raster philosophischer Klassifizierungen passen und insofern neue philosophische Ansätze herausfordern. Es soll ge-

8 | Hier ist zum einen die von den Philosophen Victoria S. Harrison, Anna Bergqvist und Gary Kemp 2013 organisierte Jahrestagung des Royal Institute of Philosophy in Glasgow, Großbritannien, zum Thema *Philosophy and Museums. Ethics, Aesthetics and Ontology* zu nennen. (Vgl. V.S. Harrison/A. Bergqvist/G. Kemp [Hg.]: *Philosophy and Museums*.) Diese Tagung greift dabei als dezidiert philosophisch akzentuierte Veranstaltung einen Impuls auf, den bereits 2005 die von der Philosophin Beth Lord gemeinsam mit dem Museumskurator Matthew Jarron an der Universität von Dundee, ebenfalls Großbritannien, organisierte interdisziplinäre Tagung *Thinking about Museums: Objects of Desire and the Concept of Collecting* gesetzt hatte. (Vgl. B. Lord/M. Jarron [Hg.]: *Thinking about Museums*, S. 79-170.)

zeigt werden, dass das Museum ein solcher Gegenstand ist: eine Provokation der Philosophie.

ZUM INHALT DES BANDES

Die Beiträge des Bandes konzentrieren sich auf drei sachliche Themenfelder einer Philosophie des Museums: (I.) ihre eigenen wissenschaftstheoretischen Grundlagen, (II.) sozialphilosophische und ethische Aspekte des Museums und (III.) die philosophische Bestimmung des Museumsobjekts.

I. WOZU MUSEEN? ZUR RELEVANZ EINER PHILOSOPHIE DES MUSEUMS

Den Kern einer Philosophie des Museums bildet die Frage, was ›das Museum‹ eigentlich ist bzw. was es sein sollte: Worin besteht seine Bedeutung, und was ist seine ›wesentliche‹ Funktion? Allerdings: Sind Fragen wie diese so allgemein, wie sie hier gestellt sind, überhaupt sinnvoll zu beantworten? Hat nicht vielmehr (fast) jedes Museum seine je eigene Bedeutung und Funktion, und ist es nicht eine unzulässige und irreführende Vereinfachung, von ›dem Museum‹ zu sprechen? Was aber macht – wenn man dementsprechend Museen in ihrer Verschiedenheit in den Blick nimmt – dasjenige aus, was uns die vielen unterschiedlichen Museen mit einem gemeinsamen Begriff bezeichnen lässt, was vielfach Gegenstand staatlicher und privater Förderung, öffentlicher Auseinandersetzung und institutioneller Ausgestaltung ist?

REINOLD SCHMÜCKER treibt museumsphilosophische Grundlagenforschung, indem er in seinem Beitrag den Fragen nachgeht: *WOZU MUSEEN UND WARUM SO VIELE?* Für die Beantwortung dieser Fragen wählt Schmücker einen funktionstheoretischen Zugang.

Dabei unterscheidet er zunächst mit Blick auf das ›Wozu‹ sechs ›elementare‹ Funktionen, die Museen heute typischerweise erfüllen: (1) Die *Ding-asyl-Funktion* des Museums besteht darin, dass es materiellen Gegenständen Schutz vor Verfall und Zerstörung bietet. (2) Im Sinne seiner *Tempel-Funktion* wird Artefakten im Museum – durchaus ohne Ansehen ihres moralischen Werts – eine Aura verliehen, oder sie werden hier zum Fetisch gemacht. Dem Museum gelingt es so, sich als Heimstatt von Unmöglichem zu etablieren: von säkularer Sakralisierung. Es fördert und sichert damit jene kontemplative Vergegenwärtigung von Wahrnehmungsdingen, die unter dem Titel ›ästhetische Erfahrung‹ zur paradigmatischen Form der Kunstrezeption geworden ist. (3) Das Museum übernimmt *identitätskonsolidierende Funktion*, indem es durch

die Anordnung der Dinge Geschichten erzählt, die gegenwärtiges Leben in Traditionszusammenhänge einordnet. Indem Individuen und Kollektive sich so als Teil eines größeren historischen Zusammenhangs erfahren können, der für ihr Selbstverständnis wesentlich ist, wird Identität zwar in der Regel nicht konstituiert, aber eben konsolidiert. (4) Museen sind Orte der Erinnerung von Vergangenen, indem sie Konstellationen von physischen Artefakten präsentieren, die auf historisch frühere Zeitspannen und Zeitpunkte zurückverweisen. Schmücker bezeichnet diesen Aspekt als die *Memento-Funktion* des Museums. Diese manifestiert sich zudem darin, dass das Museums uns näherhin an Leistungen der Vergangenheit erinnert, denen wir uns selbst mitverdanken. Durch die museumsgestiftete Gedächtniskultur sollen diese Leistungen für die Lebensformen der Gegenwart und Zukunft bedeutsam bleiben, zumindest aber soll ihre Wertschätzung gefördert werden. (5) Museen sind nicht nur Manifestationen öffentlichen oder privaten Reichtums, sondern sie demonstrieren überdies die Überzeugung von der Bedeutsamkeit der kollektiv erbrachten Kulturleistung, die sich in den gesammelten Gegenständen in konzentrierter Weise manifestiert. In dieser Hinsicht übernimmt das Museum eine *Leistungsschau-Funktion*. (6) Die *Erkenntnis- und Bildungsfunktion*, die dem Museum geläufiger Weise zugesprochen wird, ist dahingehend zu präzisieren, dass hier erstens Erkenntnis auf nichtdiskursive Weise gewonnen wird, und dass zweitens Erkenntnis- und Bildungsfunktion auf das Engste miteinander verzahnt sind: Was im Museum erkannt wird, ist immer das Resultat eines kuratorischen Handelns, das insofern auf Bildung abzielt, als es Erkenntnis nicht nur ermöglicht, sondern zugleich steuert und lenkt. Das Museum ist daher ein Ort heteronomes Erkenntnis.

Bezüglich der zweiten im Titel des Beitrags aufgeworfenen Frage, ob bzw. warum wir so viele Museen, wie es heute gibt, eigentlich brauchen, gibt Schmücker eine dreifache Antwort: Wir brauchen diese Vielfalt erstens, weil ohne sie eine Gesellschaft auf eine bestimmte Auswahl und Form sakralisierter und auratisierter Objekte festgelegt wäre und so ihre Offenheit in Gefahr geriete. Wir brauchen sie zweitens, weil so im Sinne der im Museum nahegelegten Relevanz vergangener Lebensformen für Gegenwart und Zukunft nicht einer einzigen der Vorrang zugesprochen wird, sondern wir aus einer Pluralität von Lebensformen gleichsam wählen können. Und drittens lässt die Heteronomie der Museums-Episteme es wünschenswert erscheinen, dass solche Erkenntnisprozesse nicht nur in wenigen, sondern in möglichst vielen Museen, und also gelenkt von möglichst vielen unterschiedlichen kuratorischen Entscheidungen, vollzogen werden, damit die Erkenntnis- und Bildungsfunktion des Museums nicht zum Einfallstor für eine manipulative Erkenntnissteuerung werden.

Eine Philosophie des Museums in Form eines eigenen philosophischen Diskussionszusammenhangs gibt es bis heute nicht. Dies spricht natürlich nicht grundsätzlich dagegen, dass es zumindest in Zukunft eine Philosophie des Museums geben könnte. Aber hätte diese auch Sinn? Was wäre von einer solchen Philosophie zu erwarten? So wägt KARLHEINZ LÜDEKING in seinem Beitrag *NUTZEN UND NACHTEIL EINER PHILOSOPHIE DES MUSEUMS* gegeneinander ab.

Die zentrale Aufgabe einer Philosophie des Museums wäre es zu verdeutlichen, was eigentlich gemeint ist, wenn vom Museum die Rede ist. Dabei könnte sie sich nicht auf irgendwelche äußeren Merkmale beziehen, die das Museum als Gegenstand *sui generis* auszuzeichnen vermöchten. Sie müsste vielmehr die (nicht mit den Mitteln der Empirie zu klärende) Funktion des Museums in den Blick nehmen. Dies scheint zunächst einmal für die Kompetenz der Philosophie in Sachen ›Museum‹ zu sprechen. Allerdings ist diese Funktion des Museums, so Lüdeking, weder besonders schwer zu erkennen noch Gegenstand unüberwindbarer Kontroversen. Außer gewöhnlicher Intelligenz führen hier Kenntnisse etwa in Betriebswirtschaftslehre, Lernpsychologie, Geschichtsschreibung und Soziologie sachlich weiter. Für die theoretische Zurüstung, derer das Museum wie jede andere Institution bedarf, genügt daher eine mehr oder weniger ausgearbeitete Museologie und es ist nur die Frage, ob zur Museologie auch eine ›Philosophie des Museums‹ gehört oder nicht.

Ganz offenbar gibt es Phänomene, die sich für eine philosophische Reflexion besser eignen als andere. Dies hat, wie Lüdeking unter Berufung auf Arthur C. Danto erklärt, damit zu tun, dass die Philosophie sich nicht direkt mit der faktischen Realität befasst, sondern mit der Sphäre der Verständigung über die Welt, in der Kategorien wie ›Sinn‹ und ›Bedeutung‹ eine fundamentale Rolle spielen. Auch dies scheint zunächst einmal für eine Philosophie des Museums zu sprechen. Denn schließlich treten die musealisierten Gegenstände in Distanz zur Realität, aus der sie entfernt wurden, damit sie etwas über die Realität aussagen können. Allerdings bedürfen die philosophischen Probleme, die sich hieraus ergeben, nach Lüdeking ebenfalls durchaus nicht einer speziellen Philosophie des Museums; sie können vielmehr einer Lösung nähergebracht werden, indem man philosophische Prinzipien aus anderen, bereits ausgearbeiteten Gebieten wie Ethik, Erkenntnistheorie oder Kulturphilosophie übernimmt.

Der Nutzen einer Philosophie des Museums, wie ihn das vorliegende Buch (und die Tagung, aus der es hervorging) vertritt, ist nach Lüdeking's Auffassung daher ebenso überschaubar wie durchschaubar. Die eigentliche Motivation der Entwicklung einer solchen Philosophie bildet nämlich die – menschlich vielleicht verständliche, wissenschaftlich aber irrelevante – Überlebensstrategie von Philosophinnen und Philosophen angesichts prekärer Beschäftigungsverhältnisse und fortschreitender gesellschaftlicher Marginalisierung der Philo-

sophie: Man will am Museums-Boom partizipieren, indem man Propaganda für mehr ›Philosophie im Museum‹ macht. Zur museologischen Praxis haben derlei Reflexionen aber nichts beizutragen – es sei denn, den Do-It-Yourself-›Philosophien‹, mit denen Museen gern für die eigenen Handlungsmaximen und Überzeugungen werben (heutzutage präsentiert beinahe jedes Museum – ebenso wie jeder Klempner und jede Kaffeerösterei – auf seiner Website die hauseigene ›Philosophie‹), ein wenig mehr professionellen Schliß zu verleihen. Von philosophischem Interesse sind, so Lüdeking, nicht die Museen, sondern die Dinge, die man dort sieht – z.B. die Kunst. Und die wird schon von der Philosophie der Kunst philosophisch betreut. Immerhin korrespondiert dieser Nutzlosigkeit einer Philosophie des Museums auf der anderen Seite Begrenztheit der Nachteile, die von ihr zu erwarten sein dürften.

Im Gegensatz dazu plädiert BERNADETTE COLLENBERG-PLOTNIKOV dezidiert *FÜR EINE PHILOSOPHIE DES MUSEUMS*. Dieses Plädoyer muss nicht allein gegen die Behauptung der Überflüssigkeit argumentieren, wie Lüdeking sie einer Philosophie des Museums attestiert. Sie muss vielmehr auch und vor allem gegen die Behauptung von deren Schädlichkeit argumentieren, wie sie zum Credo der Neuen Museologie gehört: Es gibt demnach nicht *das* Museum, wie die Philosophie es in den Blick nehmen will, sondern nur jeweils einzelne, konkrete Museen mit jeweils unterschiedlichen Sammlungsschwerpunkten, museologischen Konzepten, Zielgruppen, wissenschaftlichen Fragestellungen, Genesen usw.

Diese Vielfalt und Heterogenität spricht allerdings nicht dagegen, eine Philosophie des Museums zu entwickeln. Denn Philosophie ist nicht notwendig Wesensschau des Absoluten. Ihre zentrale Aufgabe in Bezug auf das Museum ist vielmehr in der Gegenwart die Beantwortung der Frage, was die heutigen Aktivitäten und Diskussionen um das Museum eigentlich zusammenhält, was also ihr Gegenstand ist. Schließlich ist es eine Tatsache, dass das Wort ›Museum‹ nach wie vor, ja sogar mehr denn je, benutzt wird. Es kann aber als ausgeschlossen gelten, dass ein Wort, das semantisch leer ist, über längere Dauer und in breiten Kreisen in Gebrauch bleibt. Und Lüdeking's Ansicht, dass die Bestimmung des Museums unkontrovers sei, kann man mit guten Gründen bestreiten. Denn vieles spricht dafür, dass es, bei aller Betriebsamkeit, längst keine Selbstverständlichkeit mehr ist, was gemeint ist, wenn vom ›Museum‹ die Rede ist. So bleibt bei den derzeit florierenden empirischen Fallstudien außer Acht, dass keiner der dort behandelten Einzelaspekte als solcher deutlich machen könnte, warum dabei eigentlich vom ›Museum‹ die Rede ist, inwiefern also dieser konkrete Aspekt überhaupt hinsichtlich des Museumsthemas relevant ist.

Eine Philosophie des Museums kann sich dabei sinnvollerweise weder auf bloße ›Familienähnlichkeiten‹ zwischen den vielfältigen Weisen, wie vom Mu-

seum die Rede ist, beziehen, noch sich im Sinne eines Institutionalismus auf die Autorität der Institutionen bzw. ihrer Akteurinnen und Akteure berufen. Vielmehr geht es um die Angabe von Gründen. Und diese Gründe können – wie auch Lüdeking notiert – allein durch die Bestimmung der gesellschaftlichen Funktion des Museums identifiziert werden. Eine solche Bestimmung fällt gerade nicht in den Kompetenzbereich der Museologie. Diese liefert der Philosophie hierbei aber wichtige Anknüpfungspunkte, indem sie die klassischen Kernaufgaben des Museums benennt: Sammeln, Bewahren, Forschen und Dokumentieren sowie Ausstellen und Vermitteln. Alle diese Tätigkeiten finden selbstverständlich auch außerhalb des Museumskontextes statt. Allerdings ist erstens die Verbindung dieser Kernaufgaben spezifisch für das Museum. Und zweites ist es spezifisch für das Museum, dass diese Verbindung prinzipiell immer für die Öffentlichkeit bestimmt ist.

Nach Collenberg-Plotnikov kommt dieser Verbindung von Handlungen für die Öffentlichkeit im Museum die Funktion der Repräsentation von Identität zu. Zwar findet eine solche auch jenseits von Museen statt. Spezifisch ist die Weise, wie Identität im Museum repräsentiert wird, aber, insofern hierbei sämtliche Kernaufgaben, die im Museum übernommen werden, in konstitutiver Weise involviert sind: Der Mensch wird hier als geschichtliches, reflektierendes und sinnliches Wesen gleichermaßen angesprochen. Diese Funktion der Selbstvergewisserung wird im Museum der Gegenwart dezidiert als aktiver und unabschließbarer Prozess thematisiert. Es sagt uns zwar nicht, wer wir sind. Aber vom Museum können wir erwarten, dass es uns Motive und Schematisierungspläne an die Hand gibt, die wir bei der Beantwortung dieser Frage in Betracht ziehen können, indem hier alle zentralen Dimensionen, die in der Moderne Identität ausmachen, involviert sind.

II. SOZIALPHILOSOPHISCHE UND ETHISCHE ASPEKTE DES MUSEUMS

Können bzw. sollen Repräsentation und Stiftung gesellschaftlicher und kultureller Identität heute noch Aufgaben von Museen sein? Dient das Museum insbesondere dem kulturellen Gedächtnis einer Gesellschaft? Oder hat das Museum primär den Zweck der kultur- und kunstpädagogischen Vermittlung? Oder ist das Museum vor allem ein Ort der Dokumentation, der Gewinnung und Zirkulation wissenschaftlicher Erkenntnis? Wandelt sich die Erkenntnisfunktion des Museums? Ist die Erkenntnisfunktion gefährdet, wenn Museen zunehmend einem Bedürfnis nach Unterhaltung zu entsprechen suchen? Inwieweit lassen sich kommerzielle Interessen mit den Zwecken der Institution Museum vereinbaren? Gibt es ethisch begründete Grenzen dessen, was zu sammeln und zu zeigen zulässig ist? An welchen Prinzipien könnte sich eine

Ethik des Museums orientieren, die auch darüber nachdenkt, was in einem Museum gesammelt und gezeigt werden darf und wie dies geschehen soll?

Bereits seit den 1970er Jahren macht HERMANN LÜBBE einen Zusammenhang zwischen der fortschreitenden Dynamisierung unserer Lebensverhältnisse einerseits und der Entwicklung des historischen Bewusstseins andererseits zum Gegenstand seiner philosophischen Analysen. Dabei kommt sowohl der Institution Museum als auch einem von Lübke diagnostizierten allgemeinen kulturellen Prozess der ›Musealisierung‹ eine zentrale Rolle zu. Lübke ist damit einer der Philosophen, die das Museum bis *dato* am konsequentesten thematisiert haben.

Nicht allein wächst die Zahl an Museen weltweit, auch der Spartenreichtum der Museen nimmt ständig zu, und das Konzept ›Museum‹ hat die Grenzen des Gebäudes längst hinter sich gelassen: Heute sind ganze Lebensbereiche musealisiert. Dieser Vergangenheitsvergegenwärtigungseifer ist mit einer bloß wohlstandsbedingten Steigerung der alten menschlichen Neigung zum Sammeln und Bewahren nicht hinreichend zu erklären. Vielmehr verringert sich in einer rasant sich verändernden Umwelt die Dauer der Fristen, für die wir mit einiger Konstanz unserer zivilisatorischen Lebensvoraussetzungen und Lebensformen rechnen können.

Dieser ›Gegenwartsschrumpfung‹ korrespondiert eine wachsende Irritation durch das fortschreitende Fremdwerden des Vertrauten. Aus diesem Grund wächst nicht nur die Anzahl aus dem alltäglichen Gebrauch genommener Gegenstände exponentiell, sondern auch das Bewusstsein für den historischen Wert der Relikte, das zugleich die beispiellose Präsenz der Museen in der Gegenwart erklärt: Das Museum als Rettungsanstalt für das Vergangene kompensiert die durch den fortschreitenden technischen Wandel der Lebenswelt bedingte Orientierungslosigkeit, indem es die eigene, aber auch fremde Herkunft dokumentiert. Insofern gilt für Lübke, dass *MODERNISIERUNG VERGANGENHEITSVERGEGENWÄRTIGUNG ERZWINGT*.

Die zentrale kulturelle Funktion des Museums ist damit die der Präsentation von Identität anhand konservierter historisierter Zeugnisse. So ist es auch bereits die entscheidende Leistung von Museumsgründungen des 19. Jahrhunderts wie dem Berliner Alten Museum, dass die Exponate hier nach historischen Gesichtspunkten geordnet und der Öffentlichkeit präsentiert werden.

Als ein solcher Spezialort der Veranschaulichung von Historisierungsprozessen wird das Museum durch analog gewichtige Vergangenheitsvergegenwärtigungspraktiken flankiert. Lübke verweist hier auf die fortschreitende Bedeutung des Archivwesens einerseits und des Denkmalschutzes andererseits. *MUSEEN, ARCHIVE, DENKMÄLER* bilden dementsprechend für Lübke einen Dreiklang von Institutionen, die auf den änderungsbedingten kulturellen Ver-

trautheitsschwund mit der Konservierung von Zeugnissen des Vergangenen antworten.

Längst ist so die von Dehio zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausgegebene Devise ›Konservierung statt Restauration‹ im Zeichen eines postmodernen Historismus geradezu in ihr Gegenteil verkehrt worden – mit breiter Zustimmung der Bevölkerung. Denn der Historismus ist eben nicht, wie Nietzsche kritisiert hatte, das ›chaotische Durcheinander aller Stile‹, sondern vielmehr gerade jene Unterscheidbarkeit stiftende Kraft, die kompensatorisch gegen eine die historischen Differenzen tilgende Gegenwart aufgebracht wird.

Die Dynamisierung der Lebensverhältnisse fördert zwar auf der einen Seite, im Bereich der Kunst, die Bedeutung des Klassischen als einer Sphäre, wo die Wandlungszwänge, denen wir in der dynamischen modernen Zivilisation unterliegen, ausgesetzt sind. Andererseits ist historisches Bewusstsein nicht mit Zukunftsscheu zu verwechseln. Denn es ist gerade unsere Herkunftsprägung, die über unsere Potentiale der Wahrnehmung und produktiven Reaktion auf die Herausforderungen der Zukunft entscheidet. Nur wer von seiner Geschichte weiß, kann auch sagen, wo er hin will. Mit Jean-Paul Sartre: »Je suis mon passé«.

Im Gegensatz zu Lübke, der die Archivfunktion des Museums hervorhebt, es also als Ort der Bewahrung bestimmt, ist das Museum für WOLFGANG ULLRICH maßgeblich ein Ort der Verwandlung. Diese Logik der Verwandlung betrifft dabei zwar das Museum im Allgemeinen; sie wird aber besonders virulent hinsichtlich des Kunstmuseums. So wird die Verwandlung, die die aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissenen Objekte im Museum erfahren, gerade bezüglich des Kunstmuseums von den Besuchern in der Anfangszeit um 1800 mit Irritation zur Kenntnis genommen.

Auf eben diese Verwandlungserfahrung ist auch der Topos vom Museum als Friedhof oder Mausoleum gemünzt: Die Gegenstände, die ursprünglich jeweils bestimmten lebensweltlichen Zwecken dienten, werden im Museum in ›Kunst‹ verwandelt. Auf diese Weise werden sie einerseits unendlich reduziert: Ihre ursprünglichen außerkünstlerischen Funktionen sind dahin, sie illustrieren nun bloß noch als Untote eine akademisch generierte Idee von Kunstgeschichte. Andererseits werden sie aber zugleich unendlich überhöht: Im Sinne einer Kunstreligion dienen sie nun gerade dank ihrer Zweckfreiheit der Erbauung, Läuterung, Welterkenntnis, Sinnstiftung.

In der Anfangsphase des Museums im 19. Jahrhundert wird die Kunst so als autonome Instanz bestimmt, die dem Individuum wie der Gesellschaft spirituelle Kräfte zuführen soll. Dieser Anspruch züchtet einen Rezipientenkreis von Eingeweihten, die sich ganz der sakralen Wirkung der Kunst verschreiben. Allerdings ist eine solche Eingeweihtheit am besten spürbar, wenn die Werke auf irgendeine Weise geheimnisvoll sind, wenn sie die adventistische

Hoffnung schüren, die eigentliche Offenbarung ihrer Wahrheit liege noch vor uns. Dieser hermetische Zug ist daher auch in der ›Museumskunst‹, die nun entsteht, verbreitet. Und so sieht sich das Museum im 20. Jahrhundert dem Vorwurf ausgesetzt, die breite Besucherschaft zu entfremden und allein ein bildungsbürgerlich-kunstreligiöses Spartenpublikum zufriedenzustellen.

Im Gefolge von 1968 wird daher versucht, das Museum konsequent als Institution zu denken, in der jegliche Entfremdungserfahrung *für alle* aufgehoben wird. Das Instrument der Wahl ist die ›Vermittlung‹ von Kunst: *VERWANDELN UND VERMITTELN* sollen nun im Zeichen von *SOZIALPOLITIK IM MUSEUM* stehen.

Im Zuge der Entfaltung dieses Vermittlungspathos tritt das Bewahren als Funktion des Museums immer weiter in den Hintergrund und es wird nun als ein offener, flexibler, dynamischer Ort gedacht, an dem das Publikum selbst zum Schöpfer werden kann. Die Verwandlungsfunktion, die das Museum seit seinen Anfängen übernimmt, kommt so in der Gegenwart, im Zeichen einer kunstreligiös-sozialdemokratisch motivierten Vermittlungsarbeit, zu ihrer maximalen Entfaltung. Die Kunstvermittlung wird total – durchaus auch auf Kosten der Werke.

Im Gegenzug dazu entsteht nun allerdings zunehmend Kunst, die nicht mehr genuin für das Museum bestimmt ist, sondern sich wieder an private Sammler richtet. Diese Kunst dient hier erneut als Mittel statussymbolischer Distanzierung und ist so in aller Regel extrem hermetisch. Wo sie ins Museum gelangt, ist sie daher umso mehr auf Vermittlung angewiesen. Das Museum leistet diese nun in doppelter Weise. Es reißt die Kunst nicht mehr nur, wie früher, aus ihren ursprünglichen Kontexten. Vielmehr stiftet es durch die geballten Vermittlungsbemühungen auch neue Kontexte, indem es Wege findet, auf denen die Verlierer der Gesellschaft sich an solcher ›Siegerkunst‹ ein wenig aufbauen und in ihrem Selbstvertrauen gestärkt fühlen können. Damit entsteht die historisch neue Situation, dass ein und dieselben Werke exklusive Statussymbole und integrative Motivationsbilder gleichermaßen sein können. Paradoxerweise dient so eine Kunst, mit denen die Sieger der Gesellschaft ihre Macht demonstrieren, zugleich – im Museum – als Instrument einer befriedenden Sozialpolitik.

JULIA VOSS bestimmt die Frage nach dem Verhältnis von *GEMEINSINN UND EIGENNUTZ* als Grundfrage einer *PHILOSOPHIE DES ÖFFENTLICHEN MUSEUMS* in der Gegenwart. Denn sowohl private als auch öffentliche Museen befinden sich heute in einem Kräftefeld, in dem Eigennutz und Gemeinsinn so heftig wie nie zuvor in der Geschichte aufeinandertreffen können.

Bei einer näheren Bestimmung des aktuellen Museumsbegriffs sind insbesondere zwei große Entwicklungen zu berücksichtigen, die nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzen und sich exemplarisch an zwei Ereignissen erzählen lassen.

So steht die Münchner Blaue-Reiter-Schau von 1949, die mit überwältigender Resonanz die von den Nationalsozialisten verfemte Moderne feiert, exemplarisch für die politische Heilserwartung, die in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg an das Museum geknüpft wird: Das öffentliche Museum wird nun als zentraler Ort der Gegenkultur verstanden, als eine Institution, die Totalitarismen trotzt und zur Offenheit, Toleranz und Neugier anleiten soll, indem sie vor allem auf Bildungsarbeit und Kulturaustausch setzt.

Demgegenüber kann von der Biennale in Venedig her rekonstruiert werden, welche Verwertungsstrategien sich aus der politischen Heilserwartung, die nach dem Zweiten Weltkrieg an das Museum geknüpft worden ist, entwickelt haben. Zentrale Bedeutung kommt dabei der Tatsache zu, dass viele der hier ausgestellten Werke als Serien auftreten. Die Serialität ist aber ebenso ein Charakteristikum der Werke, mit denen das Ausstellungssystem der öffentlichen Museen in den vergangenen Jahren geradezu überrollt worden sind. Dieses Moment der Serialität ist nun von erstrangiger ökonomischer Relevanz. Serien erzeugen auf dem Kunstmarkt nämlich den Effekt, dass der einzelne Verkauf sich auf die Preisentwicklung der gesamten Serie auswirkt und zwar, im Zuge eines globalisierten Kunsthandels, gleich weltweit. Die Serienproduktion sichert so die internationale Vergleichbarkeit der Werke und Preise. Sie schafft damit die Grundlage für Spekulation und Investition, für die Verwandlung von Kunstwerken in Wertpapiere. Im Gegensatz zu früheren Praktiken in der Kunstgeschichte übernimmt die Serialität bei der Mehrzahl zeitgenössischer Werke, so Voss, also keinerlei künstlerische, sondern nur noch ökonomische Funktion, und je größer der Markt ist, auf dem die Werke zirkulieren sollen, desto weniger darf sich die Kunst festlegen, um goutierbar zu sein. Wenn so, im Zuge der weltweiten digitalen Vernetzung, diese mehr oder weniger beliebigen, unverbindlichen seriellen Kunstwerke vom Handel nun auch durch die öffentlichen Museen gespült werden, handelt es sich hierbei weniger um eine gemeinnützige Maßnahme als um dem festen Bestandteil einer Anlagestrategie.

Zwar beginnt die Geschichte der Kunstspekulation nicht mit serieller Kunst und Digitalisierung. Sie gewinnt aber eine neue Qualität durch die zahlreichen steuerlichen Vorzüge, mit denen der Erwerb, Besitz, Verkauf und das Schenken von Kunst staatlich gefördert wird. Hier erweisen sich vor allem die absetzbaren Schenkungen an Museen als kapitalbildendes Prinzip sondergleichen, wobei wiederum die Serie Vorteile anbietet: Ein hoher Auktionspreis kann als Richtwert für alle Glieder der Kette gelten und bei Schenkungen, vor allem an gemeinnützige Stiftungen, dem Stifter angesichts der hohen Steuervorteile sogar Gewinne bescheren. Im formalen Gewand der Moderne beerbt diese Kunst so gesellschaftlich und ökonomisch den Feudalstil.

Aus der Perspektive einer kritischen Kunstgeschichte, die die Philosophie des öffentlichen Museums ebenso vehement verteidigt wie einst die moderne

Kunst, stellen solche Praktiken eben diese Philosophie auf den Kopf: Private Reichtümer werden hier nicht mehr in öffentliche verwandelt, sondern die Kunst und das Museum dienen inzwischen immer mehr dazu, aus öffentlichen Geldern private zu machen.

Zwar ist die Auseinandersetzung mit den ethisch-moralischen Dimensionen der Museums- und Ausstellungsarbeit inzwischen längst auch in den Kunstmuseen angekommen. In ihrem Beitrag geht ROSMARIE BEIER-DE HAAN aber der Frage nach, was diese Dimensionen für jenen Museumstypus sind bzw. sein könnten und sollten, von dem diese Entwicklung ihren Ausgangspunkt genommen hat: das Geschichtsmuseum.

Der moralische Anspruch und Selbst-Anspruch an die Museen ist seit den 1980er/1990er Jahren immens gestiegen. Hatte Schiller das Theater als eine ›moralische Anstalt‹ bestimmt, die den Menschen durch die Einübung richtiger Verhaltensweisen transformiert, so kann daher nun auch das *MUSEUM ALS EINE »MORALISCHE ANSTALT«* verstanden werden, wo die Prinzipien *VIELFALT – GLEICHHEIT – INDIVIDUALITÄT* zur Grundlage für Bewusstseins- und Veränderungsprozesse werden können.

Ein zentrales Merkmal dieser ›verstärkten moralischen Kraft‹ des Museums ist die Forderung, im Museum gerade nicht nur das Eindeutige, den Erfolg, das Gelungene darzustellen, sondern auch die dunklen Seiten etwa einer Nation, die Schuld, die belastete Vergangenheit. Über das häufig propagierte *empowerment* benachteiligter Gruppen hinaus übernimmt das Museum damit therapeutische Funktion, wird zu einem Instrument der Rehabilitation und Wiedergutmachung.

Eine wichtige Rolle kommt hierbei nicht allein der im öffentlichen Raum vorgenommenen Valorisierung des ehemals Unterdrückten und Verachteten durch spezielle Ausstellungen und vor allem auch spezielle Museumsgründungen zu. Vielmehr spielt ebenfalls die Architektursprache, die bei diesen Museumsgründungen zu Einsatz kommt, auch in symbolpolitischem Sinne eine überaus wichtige Rolle.

Das Museum genießt grundsätzlich überdurchschnittlich hohe Glaubwürdigkeit und Akzeptanz seitens der Öffentlichkeit. Dies hat maßgeblich damit zu tun, dass diese Institution vor dem Hintergrund massiv gewachsener Unsicherheiten und Ungewissheiten im Zuge der radikalen Transformationen der Gegenwart eine wichtige Funktion als Ort der Erinnerung und Besinnung übernimmt. Dabei wird das Museum – ebenso wie das Theater – insbesondere auch als Ort geschätzt, wo Eindrücke und Erfahrungen nicht oder nicht überwiegend medial und virtuell vermittelt sind, sondern an denen die Besucher die Objekte und thematischen Arrangements physisch erleben können. Es antwortet damit auf das nachdrückliche Bedürfnis, Erinnerung individuell und ganzheitlich – und dies heißt insbesondere auch: emotional – zu vollziehen.

Dieses Bedürfnis nach individueller emotionaler Ansprache im Museum gilt es, mit dem Auftrag der sachlichen Information und Vertiefung von Erkenntnis zu vermitteln.

Dabei liegt die kuratorische Verantwortung in moralischer Hinsicht maßgeblich darin, jeweils zu entscheiden, wer bei der Erinnerungskultur einer Ausstellung eingeschlossen, wer ausgeschlossen wird und welche Kriterien dabei zum Tragen kommen. Auch im Sinne einer solchen kuratorischen Reflexion der Grundlagen von Partizipation und Teilhabe ist das Museum eine ›moralische Anstalt‹. Es ist damit Teil und Ausdruck umfassenderer Entwicklungen. Denn selbst wo sich – etwa auf der Basis der neuen Medien – alternative Wissensgemeinschaften konstituieren, die ohne kuratorische Instanz auskommen, lässt sich das Dilemma, auf welcher Legitimationsgrundlage die Personen eigentlich sprechen, nicht überwinden. Grund dafür ist die Tatsache, dass Repräsentation als stellvertretende Vergegenwärtigung zwangsläufig eine Verletzung der demokratischen Gebote der Gleichheit bildet und insofern ein Quantum an Ungerechtigkeit, des Nichteinlösens des demokratischen Gleichheitsgebots, in sich trägt. Auch insofern kann man das Museum, hierin immer noch Schillers Uridee folgend, als eine Einübung in die richtige Verhaltensweise und Aufklärung darüber, was es mit unserer Welt und unserer Zukunft auf sich hat, verstehen.

III. PRÄSENTIEREN UND REPRÄSENTIEREN. BEDEUTUNG UND STATUS DER DINGE IM MUSEUM

In welchem Verhältnis stehen die musealen Aufgaben ›Sammeln‹, ›Zeigen‹ und ›Bewahren‹ zueinander? In welchem Verhältnis stehen öffentliche und private Interessen in Bezug auf Museumsobjekte und wie sind diese Interessen zu gewichten? Hat das Museum Bedeutung für eine spezifisch sinnliche Erkenntnis und wie kann diese Bedeutung bestimmt werden? Welche Bedeutung hat dabei das Museum als physischer Ort bzw. Raum? Welchen Status hat ein Museumsobjekt? Ist es Repräsentant eines Typus oder Gegenstand *sui generis*? In welchem Verhältnis stehen ästhetische Valenz und historische Relevanz von Museumsstücken zueinander?

Für ANDREAS URS SOMMER ist es die Sammlung als Sammlung physisch verfügbarer Dinge, die den einzig wirklich harten Kern des Museums bildet. Eine Philosophie des Museums muss daher im Wesentlichen eine *PHILOSOPHIE MUSEALEN SAMMELNS* sein. Anders als für Lübke steht für Sommer dabei aber nicht das konservatorische Moment des Sammelns, die Bewahrungskultur und das kollektive Identitätsinteresse, im Mittelpunkt. Vielmehr geht es beim Sammeln, so Sommer, maßgeblich darum, Dinge in die Hand zu bekommen

und durch die eigentümliche Zusammenstellung dieser Dinge neue Welten zu erzeugen, in denen wir uns selbst wiederfinden – uns selbst sammeln – können.

Jahrtausende lang bestand menschliche Entwicklung vor allem darin, die Dinge mit eigener Hand zu gestalten. Komplizierte Apparaturen, wie sie uns allseits umgeben, bilden eine Hochstilisierung dieses anthropologischen Spezifikums. Allerdings nimmt der Mensch, wo er sich solcher Prothesen bedient, um seine Welt optimaler in den Griff zu bekommen, zugleich in Kauf, dass sie sich seinem unmittelbaren, direkten Zugriff immer mehr entzieht. Dem In-die-Hand-bekommen-Wollen haftet daher das Paradox an, dass der Mensch, je mehr er in die Hand bekommen wollte, umso mehr er aus der Hand geben musste. So identifiziert Sommer eine große Sehnsucht nach dem In-der-Hand-Behalten, einen ›Unmittelbarkeitsfetischismus‹, als den Hintergrund der allgegenwärtigen Klage über die ›Entfremdung‹ in der gegenwärtigen Kultur.

Diese Geschichte vom Menschen und seinem Bedürfnis, die Dinge in den Griff zu bekommen, und von der Unvermeidlichkeit, zu diesem Zweck die Dinge wieder aus der Hand zu geben, hängt nun für Sommer unmittelbar mit der Frage zusammen, warum es Sammlungen, und näherhin Museums-sammlungen, noch gibt oder auch noch geben soll: Museen sind das große Versprechen auf Realpräsenz, auf physische Gegenwärtigkeit jener Dinge, die sich uns gemeinhin entziehen. Die Tatsache, dass die Dinge im Museum nach wie vor in der Regel gerade nicht in die Hand genommen werden dürfen, unterstreicht durch die museal inszenierte Griffnähe dieses Versprechen nur umso nachdrücklicher. Aus diesem Grund können auch technische Reproduktionen, etwa digitaler Art, nicht an die Stelle des Museums treten. Und aus diesem Grund es ist des Weiteren ein verbreitetes Missverständnis, die museal gesammelten Gegenstände mit Pomian primär als ›Semiophoren‹ zu verstehen, die auf Unsichtbares verweisen. Denn die gesammelten Dinge stehen zunächst ganz für sich und für nichts anderes. Museen sind also die Orte, die im Zeitalter der Ding-Verflüchtigung nicht nur den Dingen ein Asyl bieten, sich nicht in funktionalen Zusammenhängen – im Gebrauch – verschleifen zu müssen, sondern auch den Menschen, die den Dingen wieder näherkommen wollen.

Eine zentrale Rolle kommt dabei dem Verhältnis von privatem und musealem Sammeln zu: Historisch aus den privaten Sammlungen erwachsen, können Museen heute die Kreativität und Selbstbestimmung der Menschen fördern, nicht indem sie sich anschicken – im Sinne des von Ullrich diskutierten Vermittlungspathos – alle zu kleinen Schöpfern zu machen, sondern indem sie alle dazu einladen, selbst Sammler zu sein. Was im Museum in aller Regel nicht möglich ist, nämlich die physisch anwesenden Dinge in die Hand zu nehmen und zusammenzustellen, erlaubt das private Sammeln: Privates Sammeln ist, so Sommer, individuell in die Hand genommene Identi-

tätskonstitution. Denn die Sammlung hilft mir, ich selbst zu werden, indem ich die Dinge in die Hand nehme und in Zusammenhang setze. Sammeln ist eine Kunst, Dinge in die Hand zu nehmen. Dabei beugt die Sammlung *per se* Monopolisierungs- und Endgültigkeitsansprüchen vor, indem sie das Einzigartig-Auratische des einzelnen Objekts ins Verhältnis zu variierenden anderen Objekten setzt. Sammelnde Museen sind daher ideale Sachwalter einer Relativierungskultur.

BRIGITTE HILMER geht in ihrem Beitrag über *WELTBILDENDE DINGE UND DIE PHILOSOPHISCHE KRITIK DES FETISCHISMUS* einer der Wurzeln des Vorwurfs der ›Musealisierung‹ und der Kritik am Museum als Ort des Todes und Bedrohung des Lebens nach: der Verdinglichungskritik der Lebensphilosophie. Hilmer vertritt die These, dass die Argumente, die hier *gegen* das Museum ins Feld geführt werden, treffender *für* das Museum geltend gemacht werden können: Die von Georg Simmel diagnostizierte ›Tragödie der Kultur‹ – das kulturelle Leben, das Dinge hervorbringt, untergräbt genau durch diese Produktion auf tragische Weise sich selbst – ist in der Tat von zentraler Bedeutung für das Verständnis des Museums. Dass Dinge in einer Weise das Leben überwältigen, wie die lebensphilosophische Musealisierungskritik sie in den Blick nimmt, erfordert aber letztlich eine Erklärung, die einsichtig macht, was den Dingen denn eigentlich eine solche Macht über unser Leben verleiht. Dies leisten, so Hilmer, Theorien des Fetischismus, die allerdings zugleich zeigen, dass das Museum den Fetischismus gewissermaßen von innen zu durchbrechen vermag. Was dies für das Verständnis von Zeitlichkeit und Räumlichkeit der Museumserfahrung bedeutet, weist sie anhand einiger Motive der Philosophie und Dichtung des 20. Jahrhunderts – *KNOCHEN, KRUG UND KÄFERSTEIN* – auf.

Neuere religionswissenschaftliche und ethnologische Studien, insbesondere von Karl-Heinz Kohl, sind zu dem Ergebnis gekommen, dass es sich bei den fetischistischen Praktiken der ›Naturvölker‹ um Adaptionen des Reliquienkults der Kolonisatoren handelt. Bei dieser Verehrung von Dingen scheint die Einrichtung des Museums in der Moderne nahtlos anzuschließen. Der Gegensatz heilig/profan setzt sich fort in der Unterscheidung museal/alltäglich. Der angesichts dieser Genealogie in der Tat naheliegende Fetischismuskritik kann daher sinnvollerweise nur entkräftet werden, wenn man das Museum als Ort des Gedenkens an die Opfer der Vergangenheit und als Ort des solidarischen Protestes gegen die Vergänglichkeit begreift.

Der fossile Status der Museumsdinge, ihre Erinnerungs- und Abschiedsfunktion, die die Verbindung des Museums zu Orten des Gedächtnisses durch Bestattung verdeutlicht, weist auf die dem Museum eigene Zeitlichkeit und Räumlichkeit hin. Hartmut Böhme erkennt dementsprechend die Leistung der Museen darin, einen Raum der Ruhe und Zeitlosigkeit zu bieten. Diese Stille geht aber nicht von leeren Räumen aus, sondern von Dingen, die nicht

nur Raum einnehmen, sondern ihn auch in sich aufnehmen bzw. ihn auf sich ausrichten und insofern Orte bilden. Eine solche Transformation der Dinge zu Orten kann insbesondere am Krug als dem literarischen und philosophischen Topos des kulturellen Dinges im frühen 20. Jahrhundert dargestellt werden. Anhand von Rilkes Gedicht über den ›Käferstein‹, einen musealisierten ägyptischen Skarabäus also, kann das Museum als Realisierung des Parsifal-Prinzips gelesen werden: Die Zeit wird an ihm – mit Rilke – zum Raum.

Das Museum bietet also keinesfalls eine Auflösung der Tragik der Verdinglichung, und es sollte diese auch nicht leisten. Denn im Museum unterbrechen die Dinge nicht mehr die Zeiten und Räume, um einen Handlungszusammenhang einzurichten und zu begründen, sondern es zeigt sich vielmehr gerade, dass sie dem Vergessenwerden und Veralten ausgesetzt sind und davor mit ungewisser Frist geschützt werden. Dieses Ausgesetztsein können wir aufsuchen und für eine Weile teilen, darin besteht die intime Erfahrung der Ruhe und der ›Zeitstille‹ des Museums. Diese Erfahrung hat eine gewisse Verwandtschaft mit der von Orten, an denen wir der Toten gedenken, aber sie unterscheidet sich auch grundlegend davon. Vielleicht erlernen wir im Museum, so Hilmer, den Abschied von einer menschlichen Behaustheit bei den Dingen, und es sind die Dinge selbst, die uns diesen Abschied ermöglichen und erleichtern.

Für KARL-HEINZ LEMBECK ist ein Museum weniger ein Ort der Sammlungen als ein Ort des Zeigens. Dabei geht es nicht nur um das wiederholte Zeigen des längst Bekanntesten oder des ästhetisch Vertrauten, sondern es geht vielmehr um das Zeigen von Welt in ihrer dinglichen Gestalt. Thema seiner Ausführungen ist näherhin die *SELBSTDARSTELLUNG DER DINGE IM MUSEUM*.

Während man von einem ›Gegenstand‹ spricht, wenn ein benennbares Etwas als Gegenüber erscheint, wird als ›Ding‹ etwas bezeichnet, das man noch nicht kennt. Aus diesem Grund kann man auch nicht sagen, was ein Ding ist. Allerdings kann man es, so Lembeck, zeigen. Genauer gesagt: Man kann es so einrichten, dass sich das Ding selber zeigt. Und das Museum ist, so Lembecks Ausgangshypothese, ein Ort für solche Einrichtung.

Damit stellt er sich allerdings gegen die verbreitete Auffassung, dass die Dinge durch ihre distanzierende museale Präsentation zu Gegenständen mit objektivem Anspruch geädelt werden. Auf diesem Umweg ihrer Vergegenständlichung erschlossen sich dann auch die Dinge neu.

Dieses Modell mag zwar auf den ersten Blick überzeugen, es widerspricht aber zugleich dem selbst fokussierten Dingbegriff. Die Leistung des Museums besteht in diesem Verständnis nämlich darin, aus Dingen durch Neu-Arrangements Gegenstände theoretischen Interesses zu machen. Eine solche Theoretisierung der Welt wird für gewöhnlich allerdings nicht als originäres Anliegen der Museen angesehen, sondern der Wissenschaften. Zudem werden die Dinge hier ein weiteres Mal funktional. Denn ihre vermeintliche Entfunktionali-

sierung verschafft ihnen in Wahrheit nur eine neue Funktion: die Funktion von Erkenntnis- und Erinnerungsveranlassungsdingen. Als sie selbst werden die Dinge jedoch gerade nicht gezeigt. Dieses Modell verfehlt aber nicht allein den Dingbegriff, sondern zugleich die eigentliche Leistung des Museums.

Demgegenüber wird die Frage, was es denn eigentlich ist, das sich im Museum zeigt, nach Lembeck also die Frage nach dem Ding, vor allem in der Philosophie hermeneutisch-phänomenologischer Provenienz unter dem Aspekt einer Selbstdarstellung der Dinge in einer der Sache angemessenen Weise diskutiert. Lembeck geht hier insbesondere auf zwei Positionen vom Anfang des 20. Jahrhunderts ein: Wilhelm Schapps These, dass man das, was etwas an sich selbst ist, nicht wissen, sondern nur sehen kann, und Hans Lipps' These, dass die Frage nach dem, was etwas eigentlich ist, erst im Hantieren mit ihm entstehen kann, wobei das Sehen als die elementarste Form solchen Hantierens verstanden wird.

Zwar beziehen beide Autoren diese Thesen selbst nicht auf das Museum, sondern allgemeiner auf eine Einstellungsveränderung des Subjekts, die es erlauben soll, das Ding vorurteilslos so zu sehen, wie es an ihm selber ist. Allerdings kann, so Lembeck, das von Schapp empfohlene ungewohnte Arrangement der Dinge, das den Blick für diese selbst öffnet, ohne dass unser Vorwissen um sie dabei zu Hilfe genommen wird, ebenso auf die Ausstellungssituation im Museum bezogen werden, wie Lipps' Aufforderung, die Dinge so zu arrangieren, dass sie, in Ruhe gelassen, als sie selbst erscheinen können, indem man ihnen sehend gegenübertritt. Denn auch im Museum geht es nicht um einen zufälligen Aufmerksamkeitswechsel, sondern dieser wird gezielt provoziert durch den Verzicht auf den theoretischen Zugriff.

Dabei findet eine Darstellung der Dinge statt, insofern ein Ding darstellen heißt, es sowohl aus seinem pragmatischen Wozu herauszulösen, als auch den theoretischen Zugriff auf es als einen Gegenstand, mit dem es etwas auf sich hat, zu inhibieren. Und es handelt sich näherhin zugleich um eine Selbstdarstellung, weil Darstellung nicht Abbildung meint: Das in der Darstellung, im musealen Arrangement gegebene Ding steht nicht wie ein Abbild neben sich selbst als wirklichem Ding, sondern es ist genau dieses selbst in vollendeter Präsenz.

Auch KATHARINA HOINS und FELICITAS VON MALLINCKRODT gehen von der These aus, dass die Dinge erst dann als das, was sie wirklich für uns sind, gesehen werden können, wenn sie nicht mehr in ihrer alltäglichen Nutzung aufgehen und somit quasi widerständig werden. Mit ihrer philosophischen Ausdeutung dieser These knüpfen sie allerdings nicht bei der hermeneutisch-phänomenologischen Tradition, sondern bei dem Neuen Materialismus an. Ausgangspunkt der Beiträge des Neuen Materialismus ist – bei aller Heterogenität der Positionen im Einzelnen – stets die Feststellung, dass linguistische

und (sozial-)konstruktivistische Ansätze nicht ausreichen, um die Wirklichkeit adäquat zu beschreiben. An der Materialität der Dinge lassen sich nämlich Bedeutungszusammenhänge ausmachen, die in den gewöhnlichen lebensweltlichen Zusammenhängen und störungsfreien Abläufen in der Regel übersehen werden, die aber nichtsdestoweniger Einfluss auf unser Leben nehmen. Es gilt daher im Sinne eines umfassenderen Verständnisses des Potenzials der Realität, Unterstützung bei der Identifikation dieser Potenz des Materiellen als Träger von Bedeutungen zu leisten.

Die bereits seit geraumer Zeit auf zahlreichen Forschungsfeldern erprobte Fruchtbarkeit dieses Ansatzes kann nun auch hinsichtlich des Museums geltend gemacht werden. So bildet die im Sinne des Neuen Materialismus fällige Unterstützung bei der Identifikation der Potenz des Materiellen geradezu den Kern der Institution Museum: Es bietet seit jeher einen Raum für die bewusste Erfahrung jener Wirksamkeit der Dinge, die im Alltag unreflektiert bleibt, sofern sie nicht durch unvorhergesehene Störungen und Fehlfunktionen evoziert wird. Denn im Museum kann das Ding durch seine spezielle Präsentation, die seine Widerständigkeit gegenüber alltäglichem Gebrauch und einseitigen Indienstnahmen demonstriert, neu wahrgenommen werden – als Zusammenspiel von materieller Präsenz und einem historische oder sonstige Fixierungen radikal sprengenden Spektrum von Bedeutungen. Das Museum agiert damit immer schon im Spannungsfeld zwischen den spezifischen (z.B. historischen) Sinnfeldern der Dinge und ihrem Eigensinn. Dies qualifiziert das Museum als neumaterialistische ›Leitinstitution *avant la lettre*‹.

Den zentralen argumentativen Bezugspunkt bilden dabei für Hoins und von Mallinckrodt die Ausführungen von Graham Harman, der die neumaterialistische Annahme einer im Alltag übersehenen Wirkmacht der Dinge exemplarisch an den verschiedenen möglichen Aspekten eines Tisches erläutert: Zwischen dem Tisch in seiner evidenten physischen Materialität und seiner ebenso evidenten alltäglichen Funktionalität existiert demnach noch ein anderer, dritter Tisch, der weder eindeutig der einen noch der anderen Seite zugeordnet werden kann. Dieser ›dritte Tisch‹ steht bei Harman für die unbewusst wirksamen Ambivalenzen und Beziehungsgeflechte, die im scheinbar Selbstverständlichen schlummern und sich weder allein durch die Untersuchung seiner materiellen Beschaffenheit noch rein durch die Interpretation seiner kulturellen Bedeutungen erfassen lassen. Der Titel des Beitrags – *DER DRITTE ORT. NEUER MATERIALISMUS UND MUSEUM* – greift so auf Harmans Bild auf und überträgt es auf den Museumskontext. Denn das Museum tut nach Auffassung der Autorinnen ganz selbstverständlich, was durch die Neuen Materialisten stärker auch für andere Institutionen gefordert wird: Es macht sich zum Forum, auf dem die Dinge ihre verborgene ›dritte‹ Bedeutungsdimension dezidiert zur Wirkung bringen können, indem ihre Materialität in neuer, gegenüber dem Alltagsgebrauch verfremdender Weise inszeniert wird. Diesen

Leistungssinn der Institution Museum gilt es, durch theoretische wie museumspraktische Arbeit, die den Zwischenraum zwischen materiellem Ding und Bedeutungszuschreibung auslotet, gezielt weiter zu erschließen.

ANGELA RAPP greift in ihrem Beitrag *THE ZEBRA IS PRESENT* einen Aspekt eines solchen Objektverständnisses auf, der in der Neuen Museologie zentral wird: Die Vorstellung von einer eigenen Handlungsmacht der Exponate, ihrer ›agency‹. Der Titel des Beitrags spielt vor diesem Hintergrund auf die Performance von Marina Abramović *The Artist is Present* an, in der die lebendige Künstlerin sich selbst zum Kunstobjekt machte, zugleich aber dezidiert als Subjekt agierte, indem sie den Blick der sie Betrachtenden offensiv erwiderte: Ist das ausgestopfte Zebra im Naturkundemuseum, das Museumsexponat, tatsächlich in gleicher Weise präsent und aktiv wie die performende Künstlerin?

Der Begriff des musealen ›Exponats‹ weist darauf hin, dass Museen weder (reine) Archive noch (rein) wissenschaftlich forschende Institutionen sind: Sie sammeln, erforschen und bewahren Dinge nämlich, um sie irgendwann physisch wahrnehmbar zu präsentieren. Der einflussreichen Definition von Pomian entsprechend sind diese musealen Exponate ›Semiophoren‹, d.h. Zeichenträger, die eine materielle Seite und einen semiotischen Gehalt haben. In der Alltagswelt werden die Dinge abgenutzt, verbraucht oder irgendwann als Abfall weggeworfen. Wo man dieselben Dinge dagegen in eine museale Sammlung überführt, wird dieser ›natürliche‹ Kreislauf unterbrochen, indem sie eine Bedeutung erhalten und so ›das Unsichtbare‹ präsentieren: Als Semiophor hat ein Ding die Aufgabe, die sichtbare materielle Welt der Gegenwart mit der unsichtbaren immateriellen Welt der Vergangenheit zu verbinden; es ermöglicht eine Kommunikation zwischen beiden Welten.

Der Neue Materialismus, dem in der aktuellen Museologie eine bestimmende Rolle zukommt, knüpft bei dieser Vorstellung einer Kommunikation zwischen Materiellem und Immateriellem an. Entscheidend ist allerdings, dass die Materie – im Museumskontext also: das physische Exponat – nun eben dezidiert als Akteur bzw. ›Aktant‹ verstanden wird, der von seinen immanenten selbstorganisierenden Potenzialen her gedacht werden muss. Das Museum belebt die Dinge demnach nicht etwa dadurch, dass es neue Zusammenhänge, ›neue Körper‹, schafft. Es sind vielmehr die Museumsdinge selbst, die jetzt die Rolle der ›belebten‹ Objekte übernehmen sollen und zwar nicht, weil sie ursprünglich – wie das ausgestopfte Zebra – einst lebendig waren, sondern weil sie das sind, was sie sind: Dinge. Aber auch bereits ein Semiophor ist nicht lediglich ein symbolischer Stellvertreter des Unsichtbaren; als ›Träger‹ enthält es vielmehr einen Teil desselben. Bei Semiophoren handelt es sich daher, ebenso wie bei den als Akteuren verstandenen Exponaten im Sinne des Neuen Materialismus, um eine Art moderner Reliquien bzw. Fetische, in denen Immaterielles ›präsent‹ ist. Ein solches Verständnis der Exponate als quasi-sakralen,

selbsttätigen Objekten ist mit dem Verständnis des Museums als einem Raum, der einen offenen Gedankenaustausch aus Anlass der Exponate bietet, allerdings nicht zu vermitteln.

Die Diskussion des Neuen Materialismus kann jedoch den Blick für ein in der Tat zentrales Charakteristikum eines Museumsgegenstandes schärfen: seinen Status als ›Zeugnis‹. Dieser Begriff zeigt nämlich an, dass es hier um Dinge geht, die das Museum nicht herstellt, sondern vorgefunden hat, die also immer schon Bedeutung haben, die sie ›bezeugen‹: Denn Zeugnisse, wie sie etwa vor Gericht abgelegt werden, dienen der Erforschung dessen, was tatsächlich geschehen ist, und zwar in einem Verfahren, in dem ein Sachverhalt relevant ist, an dem die Personen, die darüber zu urteilen haben, selbst nicht beteiligt waren, sondern den sie vorgefunden haben. Die Museumsexponate sind daher weder autonome Akteure noch reine Projektionsflächen. Im Museum werden nicht nur Welten konstruiert, sondern es werden dort zugleich die Grenzen jeglicher Konstruktion anhand vorgefundener Dinge deutlich.

Auch im Beitrag von CONSTANZE PERES, der aus analytischer Perspektive argumentiert, kommt der erwähnten Performance von Abramović eine zentrale Rolle zu, nun allerdings – in einem allgemeineren und zugleich spezielleren Sinn – bezüglich der *ROLLE DES MUSEUMS IN DER ONTOLOGIE DES KUNSTWERKS*: Hat das Museum eine konstitutive Funktion für den ontologischen Status des Kunstwerks oder bildet es lediglich dessen äußeren Wirkungsrahmen?

Peres vertritt keinen essentiellen, sondern einen funktionalen Begriff des Kunstwerks. Demnach können von künstlerischen Subjekten erzeugte Dinge, Ereignisse und Prozesse unter bestimmten Umständen als Kunstwerke fungieren oder auch nicht. Sie bestimmt das Kunstwerk daher als eine relationale Entität, und zwar mit drei Relata: erstens der erzeugenden oder konstitutiven Instanz, d.h. dem künstlerischen Subjekt; zweitens der erzeugten oder konstituierten Instanz, d.h. dem Werk, das auch als Kunstwerk-Kandidat oder Kunstwerk-Schema X bezeichnet werden kann, insofern es unvollständig bestimmt ist und dies so lange bleibt, wie es nicht von einer ästhetisch perzipierenden Instanz als Kunstwerk realisiert wird; und drittens also der mit-erzeugenden oder ko-konstitutiven Instanz, dem ästhetischen Subjekt, durch dessen perzipierend-interpretierende Akte das erzeugte Werk zum Kunstwerk X_{in} wird.

Kunstmuseen schaffen nun spezifische Kontexte, die für die ontologische Verfasstheit des Kunstwerks existentiell sind, z.B. ein konservatorisch einwandfreies Umfeld, das Voraussetzung für eine adäquate Hängung ist etc. Hierbei handelt es sich indes um zwar notwendige, aber keinesfalls hinreichende Bedingungen dafür, dass etwas als Kunstwerk realisiert werden kann. In Bezug auf die existentiellen Voraussetzungen des Kunstwerks spielt das Museum daher eine nur extrinsisch-circumstantive Rolle.

Das Kunstmuseum übernimmt aber zudem intrinsische Funktionen für das Kunstwerk-Sein, bei denen die allgemeine ontologische Bestimmung des Kunstwerk-Schemas als ein seiendes ›Ding‹ eine spezifische, nämlich statusverändernde semantische Dimension hinzugewinnt. Dabei wird etwa eine mit Farben bedeckte Leinwand zu Fragonards *Schaukel* oder ein Flaschentrockner aus dem Kaufhaus zu Duchamps *Porte-bouteilles*, d.h. der materielle Kunstwerk-Kandidat wird als Kunstwerk – als etwas, das auf etwas referiert – realisiert.

Diese ›ontosemantische‹ Struktur kann Kunstwerken zwar grundsätzlich auch unabhängig von ihrer Musealisierung zukommen. Allerdings ist die Weise, wie Kunstmuseen ihre Kernaufgaben wahrnehmen, nicht nur generell förderlich für die rezeptive Realisierung von etwas als Kunstwerk, sondern sie wirken etwa durch bestimmte Sammlungsschwerpunkte oder Hängungen zudem perzeptionslenkend. Außerdem bergen große Sammlungsbestände die Möglichkeit, historische Entwicklungslinien formaler oder thematischer Art vor Augen zu führen oder mit immer wieder neuen Kombinationen anderer Werke (aus ihren Depots) neue Sichtweisen zu schaffen und zu evozieren.

Es ist müßig, zu spekulieren, ob Abramovičs Performance auch außerhalb eines Kunstmuseums funktioniert hätte. Es steht aber außer Zweifel, dass die Performance dadurch, dass in einem Kunstmuseum stattfand, anders zur Existenz kam und auf andere Weise als bedeutsam vorgeführt wurde als etwa in einem naturkundlichen Museum. Das Kunstmuseum schuf nicht nur die institutionellen und extrinsisch-circumstantiven Bedingungen, ohne die das Kunstwerk nicht stattgefunden hätte. Vielmehr wurden einfache Lebensphänomene wie Sitzen-an-einem-Tisch und Blickkontakt dadurch, dass sie ›während der Öffnungszeiten‹ in diesem Museum stattfanden, mit einer neuen, ästhetischen Bedeutsamkeit aufgeladen, die dazu aufrief, ihre semantische Dimension wahrzunehmen. Dies bestätigt Peres' These, dass das Museum auch eine intrinsisch-konstitutive Rolle für den ontosemantischen Status von Kunstwerken übernimmt.

Die Beiträge des Bandes decken zwar ein breites Spektrum an Fragen der Museumsphilosophie ab. Die Antworten, die sie auf diese Fragen geben, erfüllen aber erst dann die ihnen zuge dachte Funktion, wenn sie nicht als Schlussworte, sondern als Diskussionsbeiträge verstanden werden. Und wichtige Aspekte einer aktuellen Museumsphilosophie werden hier nur am Rande erwähnt – etwa: Welche Bedeutung hat das Original im Museumskontext und welche Bedeutung kann substitutionellen Kopien wie Repliken und Simulationen hier zukommen? Ist das Museum maßgeblich als europäisches Phänomen zu verstehen und (wie) ist ein Museum im globalen Kontext denkbar? Kann bzw. soll es heute noch einen Museumsbegriff geben, der sich nicht auf die Institution

Museum bezieht? – Es geht um nicht mehr, aber auch nicht um weniger als die Eröffnung des Diskussionszusammenhangs einer ›Museumphilosophie‹.

LITERATUR

Aagaard-Mogensen, Lars (Hg.): *The Idea of the Museum. Philosophical, Artistic and Political Questions*, Lewinston/Queenston/Lampeter 1988 (Problems in Contemporary Philosophy 6).

Baur, Joachim: »Museumsanalyse. Zur Einführung«, in: ders. (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, S. 7-14.

Foucault, Michel: »Andere Räume« [=»Des espaces autres«, 1967], übers. von Walter Seitter, in: Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris et al. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1991, S. 34-46.

Gaskell, Ivan: »Museums and Philosophy. Of Art, and Many Other Things«, 2 Teile, in: *Philosophy Compass* 7/2 (2012), S. 74-84 und S. 85-102.

Harrison, Victoria S./Bergqvist, Anna/Kemp, Gary: *Philosophy and Museums. Essays on the Philosophy of Museums*, Cambridge 2016 (Royal Institute of Philosophy Supplement 79).

—: »Introduction«, in: dies. (Hg.): *Philosophy and Museums*, S. 1-12.

Hein, Hilde S.: *The Museum in Transition. A Philosophical Perspective*, Washington/London 2000.

—: »Institutional Blessing: The Museum as Canon-Maker«, in: *The Monist* 96/4 (1993): *Canons*, S. 556-573.

Lord, Beth/Jarron, Matthew (Hg.): *Thinking about Museums. Philosophical Perspectives*, in: *Museum Management and Curatorship*, special issue 21/2 (2006), S. 79-170.

Lord, Beth: »Philosophy and the Museum: An Introduction to the Special Issue«, in: dies./Matthew Jarron (Hg.): *Thinking about Museums*, S. 79-87.

te Heesen, Anke: *Theorien des Museums zur Einführung*, Hamburg 2012.