

Zur Lage des Museums

Die prächtigen Gebäude, ob umgewidmete Schlösser oder als Kunsttempel errichtet, täuschen darüber hinweg, dass das Museum jünger ist als Bibliothek und Theater. Was es zu tun hat, war jetzt die Frage zweier Tagungen.



Geschenke für die Ewigkeit: Die Heiligen Drei Könige der Krippe des Metropolitan Museum of Art. Die Figuren aus Neapel wurden von der Malerin Loretta Hines Howard gesammelt und gestiftet. Foto Metropolitan Museum of Art

Asylrecht für die Dinge

Berlin: Ansätze einer Museumsphilosophie vor dem Horizont des Humboldtforums

Glant ein Objekt ins Museum, findet eine Verwandlung statt. Auf diesen Vorgang spielt der 2013 verstorbene Philosoph Arthur C. Danto mit dem Titel seiner 1981 im englischen Original und 1984 in deutscher Übersetzung erschienenen „Philosophie der Kunst“ an: „Die Verklärung des Gewöhnlichen“. Etwas scheint dem, was vorher bloß Ding gewesen ist, Würde zu verleihen. Aber was ist das genau? Danto sagt: Sobald wir uns auf einen Gegenstand beziehen und über ihn sprechen, ist er kein bloßes Objekt mehr. Das Museum ist gefüllt mit Dingen, die zur Kommunikation auffordern. Auf welche Weise das geschieht, hängt nicht zuletzt vom Zuschnitt der Säle und vom Arrangement der Exponate ab. Ausstellungskonzepte werden so gut wie nie öffentlich diskutiert. Umso mehr weckte eine Berliner Tagung Neugier, die im Gobelinsaal des Bodemuseums stattfand und die „Philosophie des Museums“ zu erörtern versprach.

Was war mit dem Tagungstitel gemeint? Sollen sich die Museen „Philosophien“ der Art zulegen, wie sie inzwischen fast jede Firma hat? Wohl nicht. Schon eher soll ein weiterer philosophischer Zweig etabliert werden – neben Rechtsphilosophie, Naturphilosophie, politischer Philosophie, Technikphilosophie, Kulturphilosophie, Geschichtsphilosophie, Kunstphilosophie jetzt noch Museumsphilosophie. Bernadette Collenberg-Plotnikov (Hagen/Münster), die in Kunstgeschichte promoviert und in Philosophie habilitierte Initiatorin der gut besuchten Tagung, formulierte es ein wenig bescheidener: Es gehe darum, einen „philosophischen Diskussionszusammenhang“ für das Museum zu schaffen, der in der Gegenwart fehle.

Die Philosophie des Museums ist eigentlich nichts Neues. André Malraux betrieb sie mit seinem „musée imaginaire“. Auch Michel Foucault war auf seine Weise ein Museumsphilosoph, mit seiner Theorie der Heterotopien, der Enklaven des Anderen in der Gesellschaft, in der eigene Gesetzmäßigkeiten herrschen. Das Museum hat ein Monopol auf etwas, was nicht so leicht zu ersetzen ist: das Zeigen von authentischen Dingen im Raum. Diese einmalige Eigenschaft sorgt dafür, dass das Museum der digitalen Revolution deutlich größere Widerstände entgegenzusetzen kann als zum Beispiel ehrwürdige Lexika, die inzwischen alle von Wikipedia ausgebootet worden sind.

Viel wurde über Funktionen des Museums diskutiert. Der Philosoph Reinold Schmücker (Münster) sprach in seiner typologischen Annäherung von der „Dingasyfunktion“ des Museums: Dinge werden vor Zerstörung geschützt, sie werden gehegt und gepflegt. Geschultes Aufsichtspersonal sorgt für respektvollen Abstand zum Objekt. In der Tat stel-

len Dinge im Museum so etwas wie Lebewesen dar. Dinge schlüpfen in die Rolle von Zeugen, die bei bestimmten Ereignissen der Vergangenheit nicht nur dabei waren, sondern auch von diesen Ereignissen Kunde geben. Die Aura der Dinge, die Verwandlung des Exponats in einen Fetisch – früher oft als Vehikel des Irrationalismus gebrandmarkt – scheint nun zum Bedürfnis jeder Ausstellung zu werden. Die offene Gesellschaft kann nach Schmücker mit der Fetischproduktion gut leben und soll sie sogar noch verstärken: Er sagte voraus, dass die Vielfalt der Museumseinrichtungen zwangsläufig für eine Relativierung sorgen werde.

Michael Fehr (Berlin), der frühere Direktor des Karl-Ernst-Osthaus-Museums in Hagen, trug eine Liebeserklärung an das Utopische im Museum vor, worunter er die Entlarvung des falschen Scheins der Eindeutigkeit der Dinge versteht. Allzu naiv werde aus der physischen Faktizität des Exponats auf historische Wahrheit geschlossen. Objekte würden trivialisiert, wenn man sie in Chronologien und Taxonomien einfriere. Denn sie seien per se mehrdeutig; diese Polyvalenz gelte es auszuhalten. Überhaupt, so fasste Fehr seine Erfahrungen als Museumsbesucher zusammen, vermisse er bei den Erläuterungen zu den Exponaten Konjunktive und Fragezeichen. Kann es sein, dass Fehr mit seinem Appell an permanente Selbstreflexion das Museumspublikum überfordert?

Sammeln als Basishandlung von Mensch und Tier war Thema des Vortrags des Berliner Kunsthistorikers Horst Bredekamp, der mit Hermann Parzinger, dem Prähistoriker und Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, und der Neil MacGregor, dem früheren Direktor des Britischen Museums und der Londoner National Gallery, die „Gründungsintendanz“ des Humboldtforums bildet. Von Steinen, die Schimpansen in Baumstümpfen hinterlegen, über Faustkeilsammlungen des Homo erectus und die Kammer der Philosophen Gottfried Wilhelm Leibniz bis zur Raumschiffausstattung im Science-Fiction-Film „Solaris“ geht es in Bredekamps schöpfungsgeschichtlicher Vision stets darum, am Artefakt den Geist zu bilden. Bredekamp beklagte, dass die Perspektive einer auf eine gemeinsame „animalitas“ zurückgehenden Gestaltungspraxis des Sammelns, einer Dinggewalt, die das Denken der Menschen anstoße, in der zeitgenössischen Philosophie kaum aufgegriffen werde. Stattdessen würden immer noch unbegründete Denkverbote die Debatte einschränken.

Oft wurden Hegel und die Humboldt-Brüder und damit die „Freiheit“ bemüht. Ganz hegelianisch setzte man Philosophie mit Freiheitsbewusstsein gleich und sah in Museen geschützte Refugien der

Selbst- und Dingentfaltung. In der Tat kann sich das Publikum im Museum frei bewegen. Den Besuchern bleibt es überlassen, in welcher Reihenfolge sie die Exponate betrachten, im Unterschied zu Theater, Konzert und Kino, wo sie an ihre Stühle gefesselt sind und das verarbeiten müssen, was ihnen vorgesetzt wird. Dieses museale Prinzip ist übrigens nicht an die Institution eines Museums gebunden, es greift auch beim Flanieren in der Stadt oder beim Wandern in der Natur. Die Exponate können sich in Museumsräumen – zumindest in ihrer visuellen Anmutung – freier öffnen als in den Verstelltheiten des Alltags. Allerdings könnte die Freiheit der Dinge noch spürbarer ausgedehnt werden, wenn viele Kuratoren nicht wie Glucken auf ihren Sammlungen hockten, sondern bereit wären, einen intensiven Tausch zu pflegen. In der Neukombination der Objekte steckt noch ein unentdeckter Deutungsschatz. So können, wenn man sich ausschließlich aus den Beständen der Staatlichen Museen zu Berlin bedient, eine Siegesteile der Assyrer, eine Bronzefigur eines Bewaffneten aus Benin, eine Collage von Hannah Höch sowie ein verruftes Madonnenbild aus der Renaissance die Menschheitsgeschichte der Gewalt plastisch hervortreten lassen.

Tenor der Tagung blieb ein abendländisches Verständnis von Museum. Der Blick in andere Kulturen, die nicht in diesem Maße vom technologischen Fortschrittsparadigma geprägt sind, fehlte. Gewisse mit Wirkmacht aufgeladene Dinge, wie die Masken der Kogi-Indianer aus Kolumbien, empfinden ihr Dasein in den Beständen der Staatlichen Museen Berlin keineswegs als befreiend, sondern als Kerker, so die Überzeugung von heute lebenden Angehörigen dieser Ethnie. Die Rückgabe der Masken verweigert die Stiftung Preußischer Kulturbesitz auf Grundlage eines allenfalls formal korrekten Kaufvertrags. Glücklicherweise besitzen, die „shared heritage“ nennen können, was sie behalten.

Deutschland gehört zu den wenigen Ländern, in denen jährlich mehr Museumsbesucher gezählt werden, als Menschen wohnen, so dass es fahrlässig wäre, diese kulturelle Einrichtung den Museologen allein zu überlassen. Aber was bietet eine Philosophie des Museums zusätzlich zu den Erkenntnissen, die Historiographie, Soziologie und Szenographie des Museums hervorgebracht haben? Wäre es nicht zeitgemäßer, in Richtung einer Ethnologie oder Kulturanthropologie des Museums zu denken?

Es bleibt zu hoffen, dass der abstrakte Zugang „approbierter Philosophen“ – so die Selbstbezeichnung mancher Redner – umstrittene Sachverhalte in der Museumsdiskussion auf eine Ebene hievt, die nicht nur Begriffe klärt, sondern auch Pragmatismus und Handlungsfähigkeit befördert.

STEFAN LAUBE

Pflicht zum Aussortieren

New York: Rückbesinnung auf die Museumsidee

Im vergangenen Jahr lud der Direktor des Indianapolis Museum of Art das Publikum zur Teilnahme an einer Online-Umfrage ein. Sechs Ausstellungsprojekte wurden vorgestellt, von „Japanischen Bildern“ über den „Aufstieg der Robotik“ bis zu einer Schau über Autos und Mode. Bei jeder Ausstellung sollte man angeben, wie wahrscheinlich es wäre, dass man ihretwegen das Museum besuchen würde. Kulturbürgerbeteiligung durch Marktforschung: Für James Panero, den geschäftsführenden Redakteur des „New Criterion“, ist die Aktion symptomatisch für die Krise des Museums, der die vor 25 Jahren gegründete Zeitschrift jetzt in New York ein Symposium widmete. Im Dezemberheft kann man die Vorträge nachlesen. Chefredakteur Roger Kimball und mehrere seiner festen Mitarbeiter malten das Bild einer Organisation, die sich dem „neoliberalen“ Götzen der Besucherzahlenmaximierung unterworfen hat. Um niemanden abzuschrecken, habe das Museum seine Mission verraten: das Wertvolle aufzuheben und vom Wertlosen zu sondern.

Als Modell einer Institution gewordenen Urteilskraft, die ihre ein für alle Mal getroffenen Unterscheidungen durch eine Universalgeschichte der Künste beglaubigt, rühmten mehrere Redner die Gründungen der preußischen und bayerischen Könige: Altes Museum, Glyptothek und Alte Pinakothek. Laut Kimball waren diese Häuser für jedermann offen, aber nicht für jedermann zugänglich. Sozusagen als immaterielles Eintrittsgeld hatte der Besucher sein durch Wissen erzeugtes Interesse mitzubringen. Kimball führte einen Essay von Hannah Arendt über die „Krise in der Kultur“ an, in dem die Philosophie die Objektivität kultureller Wertungen mit der Objektivität des als wertvoll Ausgewiesenen verknüpft. Die Beständigkeit, die Fähigkeit, Jahrhunderte zu überdauern, soll hier das einzige „nichtsoziale“, dem Wechsel gesellschaftlicher Meinungen entzogene Kriterium sein.

Die in die Gegenwart hineinragende Macht der erhabenen Zeugen unserer Vergangenheit ist den Museen unheimlich geworden. Auch dafür liefert das Indianapolis Museum of Art ein Beispiel. Wie Panero berichtete, ist dort ein Office for Art Grievances eingerichtet worden, eine Dienststelle zur Entgegennahme von Beschwerden über Kunst, über Kunst im Allgemeinen wie über besondere Kunstwerke. Die Eingaben werden einem Office of Art Resolutions zugeleitet, dessen Name Panero an Orwell erinnert. Ein Lieblingsthema der Kulturkämpfer vom „New Criterion“ sind Gefährdungen der akademischen Freiheit, in jüngster Zeit die angebliche Ausbreitung von Warnhinweisen auf Pflichtlektüren, die Angehörige von Minderheiten verletzen könnten. In dieses Bild passt

die Nachricht aus Indianapolis. Soll auch das Museum zum „sicheren Raum“ werden, in dem man vor der Begegnung mit Erschütterndem verschont wird? Politisch deuteten die Museumskritiker die Redner, die ein Bündnis von neoliberaler Management und egalitärem Zeitgeist beklagten. Die Entgrenzung des Kunstbegriffs, die einerseits die professionellen Künstler von der Erfüllung handwerklicher Standards entlastet und andererseits zu einer Welle von Mitmach-Ausstellungen geführt hat, überträgt nach Kimball das Prinzip der „affirmative action“ in die Sphäre der Künste: die Förderung ohne Ansehung der Fähigkeiten.

Erkündigt man sich in Indianapolis nach dem Büro für Kunstbeschwerden, erfährt man, dass es seine Dienstleistungen zweimal für wenige Tage angeboten hat, bei Festivals, auf denen sich das Museum als ein Agentur der Kommunikation und des Austauschs mit der Gesellschaft darstellte. Man wird die Maßnahme, die auf dem Symposium als Fanal bürokratischer Domestizierung der Kunst präsentiert wurde, selbst als Kunst einstufen. Kuratoren spielten Aktionskünstler. Genauer: Die für Öffentlichkeitsarbeit zuständigen Museumsangestellten durften auch einmal die Kuratoren spielen, die den Künstlern Konkurrenz machen. Das Versprechen fristgerechter Abhilfe für die von Kunstwerken ausgehenden Verstörungseffekte ist als Parodie der administrativen Bewirtschaftung des Sublimen zu deuten. Nach Fristablauf werden die Vorgänge „dauerhaft zu den Akten gelegt“: Mit diesem Scherz gibt das hypermoderne Museum zu verstehen, dass es sich der Produktion von Ewigkeitswerten nicht entzieht.

Aus mehreren Vorträgen ergaben sich Indizien dafür, dass sich nicht alle Schwierigkeiten des Museums mit einer Dekadenzerzählung erklären lassen, die den Wendepunkt in die sechziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts datiert. Verschieft didaktischer Übereifer im Zeitalter des Audioguides die Zugänge zur Erfahrung der Werke? Eric Gibson, der Kunstredakteur des „Wall Street Journal“, charakterisierte schon das klassische Museum als eine Anstalt, die es auf Aktivierung abgesehen hatte, auf Erziehung des Besuchers, der auf dem universalhistorischen Parcours à la Berlin und München Schritt für Schritt gesteuert wurde. Auch die Überschätzung der Gegenwartskunst ist, wie der Kunsthistoriker Michael J. Lewis vom Williams College in Massachusetts zu bedenken gab, von Anfang an angelegt, weil der Parcours die Vervollkommnung der Künste illustriert. So führte die kulturkonservative Rückbesinnung auf die Museumsidee in die Nähe des von Walter Grasskamp unlängst in einem Traktat (F.A.Z. vom 12. März 2016) dargelegten Gedankens, das Konzept des Museums sei an seinem Erfolg gescheitert. PATRICK BAHNERS

Dialektik der Kanonbildung

Britten zum Beispiel

Das ästhetische Terrain der Musikmoderne ist so unübersichtlich geworden wie alle Künste. Abgesehen von den Allianzen zwischen E-, U- und Weltmusik, scheinen alle Kanons der westlichen Kunstmusik erledigt. „Schönberg ist tot“, verkündete der vor einem Jahr verstorbene Pierre Boulez schon 1952. Der komponierende Musikintellektuelle Claus-Steffen Mahnkopf proklamierte in der Dezemberausgabe der „Neuen Musik-Zeitung“, dass der Begriff Neue Musik ein „Armutzeugnis“ sei. Als Ersatz schlägt er die Bezeichnung „Gegenwartsmusik“ vor. Für den musikalischen Gourmet ist die pluralistische Fülle reizvoll, aber die Musikgeschichtsschreibung tut sich schwer damit. Als Wissenschaft sieht sie sich aufgefordert, die Ambivalenzen auf Begriffe zu bringen, sich nicht mit der affirmativen Beschwörung produktiver Spannungen zu begnügen. In ihrem naturgemäß kritischen Nachdenken über die Ausbildung von Kanons sieht sie sich sozusagen vom musikkritischen Diskurs überholt. Dass gar nichts mehr verbindlich sein soll, kann ihr auch nicht recht sein.

Der Streit um den Kanon führt zu Lagerbildungen. Besonders das Musikland Deutschland war Schlachtfeld im Kampf um die Diskurshegemonie: Strawinsky gegen die Schönberg-Schule bis Stockhausen oder die Material- und Geräuschiomatiker gegen „Hypercomplexity“. Die englischsprachige Welt geht pragmatischer mit Kanonfragen um. Dort haben sich Gustav Holst, Ralph Vaughan Williams, Arnold Bax, William Walton oder Benjamin Britten immer als „Minors“ gegen die „Majors“ des herrschenden Kanons behauptet. Deshalb kommt von dort jetzt auch eine pragmatische Reflexion über eine andere Sicht auf diese Polarisierungen. Schon Musikgelehrte wie Oxford-Professor Peter Franklin oder Susan McClary, Wortführerin der amerikanischen „New Musicology“, haben kritisiert, dass im Falle von Schönberg und der Zweiten Wiener Schule mehr Polemik als objektive Historiographie betrieben wurde. Durch Kanonisierung einer esoterischen Gruppe musikalischer Pioniere entstand eine Mythengeschichte, die alle anderen, die nicht in diesen Kanon passten, marginalisierte. Christopher Chworimootoo's Fallstudie über Britten zeigt nun, dass die musikalische Realität nicht aus heiligen Egos als Protagonisten von Kanons besteht („Britten Minor“: Constructing the Modernist Canon“, in: Twentieth-Century Music, Band 13, 2016/Cambridge University Press).

Britten erläuterte sein musikalisches Denken 1964 in seiner Dankesrede als erster Empfänger des Aspen-Preises: „Ich schreibe für die Menschen, direkt und bewusst, nicht für die Geschichte und die Zukunft. Ich möchte die Gesellschaft erfreuen und bereichern.“ Er warnte bei dieser Gelegenheit vor Kritikern, die versuchten, schon im Heute das Morgen zu bestimmen. Sein Ideal der Zugänglichkeit versuchte er durch die Disposition seiner Werke zu verwirklichen, durch die Form der Miniatur nicht nur in den Kinderstücken: von den Cello-Suiten über die „Simple Symphony“ und „Let's Make an Opera“ bis zum „Children's Crusade“ und „Ballade“ für Kinderstimmen und kleineres Orchester. Hier erweist sich bescheidene „Minority“ als eine Pädagogik, die Strawinsky oder Schönberg nicht leisten können, die aber etwas von deren Errungenschaften transportieren kann. Denn auch in der kleinen Form verwendet Britten avancierte Techniken, etwa im spielerischen Umgang mit dem Serialismus.

Wie innovativ er alte Mittel einsetzt, zeigt er im „Te Deum“ mit dem C-Dur Akkord. Aber er verfährt auch eklektisch wie in den Variationen über ein Thema von Frank Bridge op. 10, die von einer Introduction im Stil von Schönbergs Sinfonietta op. 1, mit Bitonalität, Metrumwechsel und falschen Medianten, über einen Prokofjew-Marsch, ein Scherzo à la Mahler, Rossini-Bravour und Straußsche Walzer bis zum Neobarock führen. Auch im „War Requiem“ kann man Mozart, Verdi, Fauré und sogar Strawinsky heraushören. Aber was auf der Seite der Kritiker sogar den Vorwurf einer parasitären Neigung der englischen Musik hervorrief, kann auch als Kulturbewusstsein verstanden werden, das aus der Summe historischen Materials Übersummatives entstehen lässt.

„Ich denke, ich wäre ein Narr, wenn ich nicht beachten würde, wie Mozart, Verdi oder Dvořák ihre Messen komponiert haben“, bemerkte Britten zum „War Requiem“. Durch solche Studien fand er auch zum großen Format der 1941 aufgeführten „Sinfonia da Requiem“ und seiner siebzehn Opern. Sie sind für viele verständlich, weil ihr Stil vieles umfasst. Daran knüpft Chworimootoo die Einsicht, dass zwar die Minors die Majors brauchen, dass diese Benutzung aber kein Wildern oder Plündern ist, sondern ein Nehmen und Geben: Die Minors sind nicht nur Transmissionsmedium für Konzepte der Ikonen, sondern auch ein Prüfstein, ja, ein kritisches Korrektiv in der Topographie der jeweiligen Musiklandschaft. So bleiben sie „part of the show“, wie das viele Beispiele aus der neueren Musikgeschichte zeigen: Manuel de Falla in Spanien, Francis Poulenc in Frankreich, Paul Hindemith in Deutschland.

Benjamin Brittens Musik kann nicht alles erklären. Aber an ihr lässt sich zeigen, dass eine realistische Konstruktion von Musikgeschichte nicht über ein antagonisches Verständnis zustande kommt, sondern mit dem Blick auf dialektische Relationen. KLAUS PETER RICHTER