Zeitschrift: NIKE-Bulletin
Herausgeber: Nationale Informationsstelle für Kulturgüter-Erhaltung
Band: 14 (1999)
Heft: 2

Artikel: Das Museum als Muse
Autor: Boller, Gabrielle
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-726746

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Das Museum als Muse

Während an der New Yorker Columbia Universität die Konferenz «Who owns culture?» stattfand, eröffnete das Museum of Modern Art die Ausstellung «The Museum as Muse». Diese Koinzidenz verlockt zu einigen Betrachtungen, da sowohl an der Konferenz, wie auch in der Ausstellung die Funktion der Institution des Museums kritisch beleuchtet wurde. An der Columbia waren neben Journalisten, Politikern und Juristen auch zahlreiche Museumsleute, Galeristen und Sammler anwesend, denen das Thema begreiflicherweise am Herzen lag, im Museum of Modern Art setzten sich Künstler über ihre Werke mit den Bedingungen des Ausstellungswesens auseinander.

Offenbar unterscheiden sich Kulturgüter derart von gewöhnlichen Handelswaren, dass sich eine internationale Konferenz drei Tage lang mit der abstrakt gestellten Frage «Wem gehört Kultur?» beschäftigen kann. Wer erhebt denn Anspruch auf diese Güter, die sich anscheinend so grundlegend von allen anderen abheben? Diese Frage lässt sich wahrscheinlich nur beantworten, wenn man den Blick zurückwendet und überlegt, worin unsere Haltung gegenüber Kunst und Kultur eigentlich gründet.

«Es ist das Merkmal aller grossen Kunst,» so Heinrich Wölfflin «dass sie in die Sphäre des Allgemein-Menschlichen hineinragt.» Kunst soll über Zeiten und Länder hinweg die gesamte Menschheit ansprechen, nicht nur eine einzelne Nation oder eine bestimmte Gruppe von Menschen. Sie kann dies, indem sie ein ganz bestimtes Vermögen des Menschen anspricht, dasjenige des ästhetischen Urteils. Unter der Voraussetzung, dass alle Menschen ein ästhetisches Urteil fällen und nachvollziehen können und Kulturgüter die bevorzugten Objekte für ästhetische Betrachtungen sind, zeigt sich auch die Bedeutung der Museen als Erziehungsinstrumente: Nach dem Verlust der Autorität der Religion kommt der menschlichen Sinnsuche ein neuer Bereich als Ersatz entgegen, in dem ein subjektives Urteilsvermögen allgemeine Verbindlichkeit erlangen kann. Das Museum als Institution der Aufklärung wird zum säkularisierten Tempel oder zur Herrschaftsarchitektur fürs Volk, es systematisiert und verbreitet Wissen, so dass alle teilhaben können an den Schätzen der Kunst, welche die gesamte Menschheit auf ihr Menschsein stolz machen. (Diese «Menschheit», so wird schnell einmal klar, bevölkerte hauptsächlich Mitteleuropa und Nordamerika.)

Das Museum als Erziehungsinstrument

Das erste «moderne» Museum war das Musée Napoleon (1793). Es sollte die nationale Identität stärken und allen Bürgern zugänglich sein. Das Museum als öffentlicher Raum steht im Gegensatz zu den Wunderkammern der Renaissance und des Barock, wo die Mannigfaltikeit der Welt aus purer Lust am Erstaunen gesammelt wurde und die kuriosenTrophäen einigen wenigen Priviligierten vorbehalten waren. Erst die Aufklärung fand einen gemeinsamen Nenner und und eine anspruchsvolle Aufgabe für die im Museum versammelten Kostbarkeiten: die Erziehung des Menschen zum sittlich Guten durch das Schöne tritt an die Stelle des privaten Genusses. Man bewunderte die Objekte aus den verschiedensten Kulturen also nicht wegen ihrer regionalen Eigenarten, sondern wegen ihrer ästhetischen Qualitäten, wegen ihrer Fähigkeit, das überzeitlich Schöne, Gute und Wahre darzustellen – ein «Mehrwert», der natürlich auch zur nationalen Machtdemonstration genutzt wurde.

Das Museum widerspiegelte das institutionalisierte Verhältnis zur Kunst: Die erlesensten Schätze der Welt an einem Ort zu versammeln war eine Lieblingsvorstellung des Bildungsbürgertums, die bis heute wenig an Gültigkeit verloren hat. Auch heute erwartet man im Museum eine Versammlung von Spitzenstücken, und falls diese Erwartung nicht erfüllt wird, wie etwa im Musée d'Orsay, das mit seinem etwas anderen Konzept Meisterwerke unter angewandte Kunst

Résumé

Pendant que la conférence «Who owns culture?» se déroulait à la Columbia University, le Museum of Modern Art inaugurait l'exposition «The Museum as Muse». Cette coïncidence invite à quelques remarques car la conférence tout comme l'exposition ont projeté sur la fonction du musée une lumière critique. La conférence de la Columbia University a réuni à côté des journalistes, des hommes politiques et de juristes, de nombreux collaborateurs de musées, directeurs de galeries et collectionneurs pour qui – on le comprend aisément – le thème avait un intérêt tout particulier. Le Museum of Modern Art quant à lui a permis aux artistes de réfléchir à travers leurs oeuvres au sens et à la fonction des expositions. Les biens culturels se différencient des biens de commerce ordinaires parce qu'on exige d'eux qu'ils n'appartiennent pas à un certain pays ou à un certain groupe mais à l'ensemble de l'humanité. Les musées ont profité de cet aspect pour présenter à leurs visiteurs les trésors collectionnés et les guider à travers le beau et moralement bon conformément à l'esprit du Siècle des Lumières. Les collections des musées disposent aujourd'hui de biens culturels de différents pays et de différentes constellations, un aspect problématique qui a été discuté au cours de la

conférence. L'exposition «The Museum as Muse» donne l'occasion aux artistes de réfléchir à travers leurs oeuvres aux différentes fonctions que remplissent les musées et les expositions.

und weniger bedeutende Werke mischt, lässt Kritik nicht lange auf sich warten. Das Museum als Ort des Exklusiven sichert den dort versammelten Objekten eine Art zweites Leben, nachdem sie aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst wurden.

Wenn heute Besucher ins Museum strömen, suchen diese längst nicht mehr Belehrung, die das Museum mit autoritärem Anspruch vertritt, sondern versprechen sich von einem Museumsbesuch die Steigerung emotionalen und physischen Wohlbefindens, suchen spirituelle und intellektuelle Anregung in raffiniert gestalteten architektonischen Umgebungen. Nicht mehr das zeitlos Schöne ist gefragt, sondern das hier und jetzt Gültige, die persönliche Betroffenheit. Diese Sinnsuche in der Kunst bewirkt heute eine Spaltung des Publikums in verschiedene Interessengruppen. Doch obwohl Museen sich öffnen und dem Individuellen mehr Raum schenken, ist es doch der idealistische Kunstbegriff, der immer wieder Ausstellungkonzepte und Sammlungen bestimmt. Eine Ausstellung wie «Les magiciens de la terre» (Paris 1989), die Kunst aus aller Welt versammelte, konnte deutlich zeigen, wie sehr das Bemühen nach Öffnung doch wieder nur einen alten Gedanken hat aufleben lassen. Die als Paradigmenwechsel angekündigte Abkehr von der Anonymität bei den Autoren der «exotischen» Werke änderte nicht viel am gewohnten Umgang mit fremdem Kulturgut in europäischen Ausstellungen: Alle Künstler waren zwar mit ihrem Namen aufgeführt, doch wurden tibetanische Mandalas, afrikanische Masken und andere einem Kult gewidmete Objekte mit westlicher Kunst vermischt, so dass die kulturelle Zweckbestimmung der Dinge verloren ging zugunsten einer rein ästhetischen Betrachtung. (Anstatt also die Eingeladenen tatsächlich aus ihrer eigenen Geschichte heraus zu begreifen, wird erneut kolonialisiert, diesmal im Namen eines Konzepts von Kunst, das man schon mit der bürgerlichen Gesellschaft untergegangen wähnte.)

Das Museum als Ort des Exklusiven sichert den dort versammelten Objekten eine Art zweites Leben, nachdem sie aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst wurden.

Kontextverschiebung als Schicksal von Kulturgut?

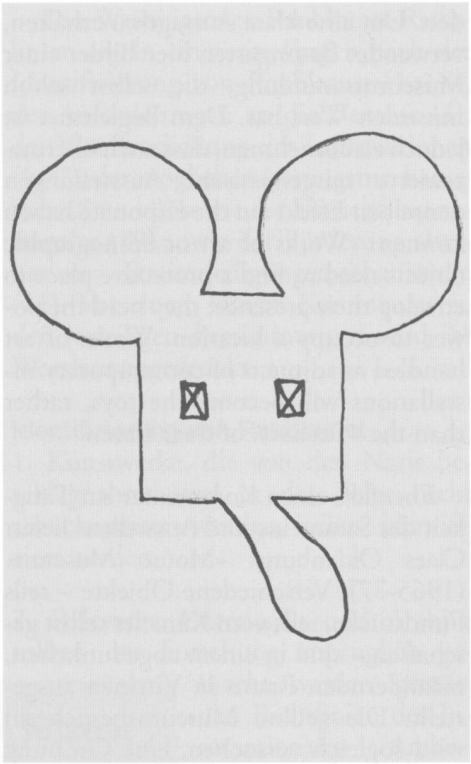
In der Konferenz «Who owns Culture?» kamen in Bezug auf die Rolle, die das Museum im Bereich des Kulturgüterschutzes spielt oder spielen sollte, die verschiedensten Auffassungen zur Sprache. Eine Vorstellung bezieht sich auf das Museum als Begegnungsstätte: Im Museum, so Arielle Kozloff, Vizedirektorin der Merrin Gallery New York, schlüpften die Kulturgüter in die Rolle der Botschafter ihres Landes, die eine Begegnung mit fremden Kulturen ermöglichen sollen. Die Kulturgüter würden dann gleichsam den Blick auf die Ursprungsländer zurückleiten und Interesse und Verständnis für diese fördern. Dieser Austausch könnte nur dann funktionieren, lautete ein relativierendes Argument Gerald Stiebels, Präsident der Galerie Rosenberg & Stiebel, wenn ein Verständnis für eine fremde Kultur vorausgesetzt werden könne, also im Grunde genommen nur Objekte in einem Museum gezeigt würden, die auch bereits für einen Markt produziert worden seien.

Einen ähnlichen Gedanken äusserte Souren Melikian, Kulturredaktor des International Herald Tribune, der meinte, Kunstwerke, die in verschiedenen Kontexten hergestellt worden seien, also beispielsweise einem kultischen oder höfischen Umfeld entstammen oder für eine Ausstellung in einer Galerie geschaffen wurden, müssten auch unterschiedlich behandelt werden. Er erklärte, dass Museen ohnehin nur in Europa und in den USA die ausgewählten Orte der Kunstbetrachtung seien, in anderen Ländern Kunst jedoch noch in den Alltag eingebunden sei und nicht nur kontemplativ betrachtet werde. Überhaupt seien Kulturgüter im Museum nicht wirklich optimal zu betrachten, verschiedene Störfaktoren, wie etwa andere Besucher etc. verhinderten dies. Sammlungen und Museen seien deshalb nur bedingt geeignet, das Verständnis für Kunst und Kultur zu fördern.

Natürlich gibt es Kulturgüter, die bereits im Hinblick darauf produziert wurden, später in einer Ausstellung gezeigt zu werden. Diese machen jedoch nur einen kleinen Teil der Exponate in einem Museum vom Typus des Louvre in Paris oder des Metropolitan Museum New York aus. Die übrigen Objekte wurden aus den verschiedensten Kontexten herausgelöst, was oft kaum mehr wahrgenommen wird, so sehr hat sie das Museum vereinnahmt. Ein Argument lautete demnach, dass es geradezu eine Bedingung des Wesens von Kulturgütern sei, von einem Kontext in den anderen zu reisen, und dass gerade diese Kontextverschiebung – mithin auch die Musealisierung – ein wichtiger Aspekt in der Geschichte von Kulturgut sei. Jedes Kulturgut ist zuerst in einen Gegenwartskontext eingebunden, und vielleicht lautet die Frage, wie Glenn Lowry, Direktor des Museums of Modern Art, New York, in Anlehnung an den amerikanischen Philosophen Nelson Goodman vorschlägt, nicht «was» ist ein Kunstwerk, sondern «wann» ist ein Kunstwerk; d. h. dann etwa, wenn ein Objekt aus dem kultisch-rituellen Bereich als Kunstwerk betrachtet wird.

Zeitgenössische Kunst und Ausstellungspraxis

Wenn Kulturgüter aus fremden Ursprungsländern ihre Kontextverschiebungen sozusagen erleiden, dann benutzt die europäische und amerikanische zeitgenössische Kunst den Museumskontext, um auf einer Meta-Ebene die eigene Bedingtheit als Ausstellungsstück in einem Museum ins Werk zu setzen und zu thematisieren. Die selbstreflexiven Arbeiten machen exemplarisch wahr, was oben formuliert wurde, dass nämlich die ganzen Kontextverschiebungen zu nicht mehr vernachlässigbaren Aspekten eines Werks werden können. So zeigt die Ausstellung «The Museum as a Muse» etwa eine Arbeit des deutschen Künstlers Hans Haacke, der für das Gemälde «Les Poseuses» von Seurat die Geschichte der An- und Verkäufe von 1888-1975 lückenlos dokumentiert hat. Haacke rückt damit einen Aspekt von Kunst in den Vordergrund, der sich natürlich nicht für eine ästhetische Kontemplation anbietet, der aber den heutigen Ort, Zustand und Wert des Kunstwerks wesentlich mitbestimmt hat. Diese «verborgene» Geschichte zeigt das überzeitliche Werk in dieser nüchternen Auflistung reduziert auf ein profanes Handelsgut. Eine ähnliche Absicht lässt sich hinter Michael Ashers Arbeit sehen: Er liess den Besuchern eine Broschüre verteilen, in der alle Verkäufe von Werken aus den Beständen des Museums of Modern Art von seiner Gründung bis heute aufgelistet sind. Anhand dieser Liste wird ersichtlich, dass Werke in Museen keine unantastbaren, geradezu heiliggesprochenen und der Zeit entrückten Schätze sind, und dass das Museum selbst keine unfehlbare, statisch verharrende Institution ist.



Zeichnung: GB nach einer Abbildung aus dem Katalog «The Museum as Muse»

Umriss des Mouse Museums von Claes Oldenburg

Nicht der kommerzielle Hintergrund des Museums, sondern die Ausstellungspraxis analysiert Lothar Baumgarten in seiner Arbeit «Unsettled Objects». Fotos aus der Sammlung des Pitt Rivers Museums in Oxford GB, einem verstaubt wirkenden viktorianischen Naturhistorischen Museum, unterlegt er mit Wortpaaren aus der museologischen Praxis (wie etwa «ausgewählt / fetischisiert). Er verweist damit auf die Tatsache, dass die Objekte im Museum, ästhetisiert und gleichzeitig anästhesiert, wohl überlebt haben, aber damit auch von ihrem ehemals vitalen Leben abgeschnitten wur-

den. Um eine klare Aussage zu erhalten, verwendet Baumgarten hier Bilder einer Museumssammlung, die selbst schon musealen Wert hat. Dem Begleittext ist jedoch zu entnehmen, dass auch überinszenierte zeitgenössische Ausstellungen denselben Effekt auf die Exponate haben können: «Works of art or ethnographic objects need to find a protective place to envelop their presence; they need the power to occupy a location. Works of art handled as adjuncts of contemporary installations will become the toys, rather than the witnesses, of their time.»

Ebenfalls einen Kommentar zur Tätigkeit des Sammelns und Ausstellens liefert Claes Oldenburgs «Mouse Museum» (1965-77). Verschiedene Objekte – teils Fundstücke, teils vom Künstler selbst geschaffen – sind in einem abgedunkelten, mäandernden Raum in Vitrinen ausgestellt. Die geübte Museumsbesucherin wird sogleich versuchen, eine Ordnung in dieser Ansammlung von Dingen zu suchen. Dies wird nicht gelingen, denn Ansätze zu einer Systematik und willkürliche Anhäufungen von Objekten überlagern und durchdringen sich. Eine Ordnung, die hinter den Dingen zu finden wäre, bleibt dem Besucher listigerweise verborgen: Die Vitrinen sind in einer freistehenden Struktur untergebracht, welche die Form des Kopfes von Micky Mouse hat – doch wer in den grossen Ohren herumschlendert, kann diese Form nicht erkennen; es fehlt schlicht der Überblick.

Trotz Museumsshop, Cafébar und museumspädagogischer Abteilung scheinen Museen immer noch schwer am Erbe der Aufklärung zu tragen. Zwar will kein Museum heute noch durch die Schönheit der kostbarsten Kunstwerke der Welt die Bürger zum sittlich Guten erziehen und gleichzeitig die nationale Identität stärken, doch fördert das Museum immer noch eine bestimmte Sichtweise auf Kulturgüter, nämlich eine ästhetische, isolierende. Jedes ausgestellte Objekt ist einem Zusammenhang entrissen und in einen neuen Kontext eingefügt worden, wobei das Museum heute zwar auf Tempelarchitektur verzichtet, mit spektakulären architektonischen Inszenierungen jedoch keinen «neutralen» Hintergrund bietet. Druck durch die Konkurrenz fördert gegenwärtig das Interesse am einzigartigen Spitzenstück und an der publikumswirksamen Ausstellung, so dass sich die Museen nur am Rande Experimente leisten können. Vielleicht gilt es, die an der Konferenz «Who owns culture?» geäusserten Voten ernst zu nehmen und das Museum als eine Station innerhalb der Geschichte der Kulturgüter zu begreifen.

Gabrielle Boller

Der Geist ist aus der Flasche – Die Washingtoner Richtlinien im Umgang mit Raubkunst

Résumé

Pas une semaine ne se passe sans qu'on ne lise des articles sur des confiscations, des demandes de restitution ou des restitutions de biens culturels volés. Des personnes privées et des chercheurs du monde entier examinent les stocks des archives et des musées à la recherche d'oeuvres d'art confis-

Es vergeht keine Woche, ohne dass man nicht von Beschlagnahmungen, Rückgabeforderungen oder Rückgaben von Raubkunst (siehe Kasten) liest. Das in den letzten Jahren international aufgeflammte Interesse an der Raubkunst zeigt uns deutlich, wie problematisch der Besitz und Erwerb von Kulturgütern dubioser Provenienz auch noch nach mehr als einem halben Jahrhundert ist. Privatleute und Forscher aus aller Welt durchforsten die Bestände der Archive und Museen auf der Suche nach Kunstwerken, die unter der nationalsozialistischen Herrschaft konfisziert wurden, verschwanden und bis heute als vermisst gelten. Auch öffentliche und private Museen in Europa und den USA haben inzwischen, zum Teil in koordinierten Aktionen, mit der Untersuchung der eigenen Bestände begonnen. Das Feld, auf dem sich diese Vielzahl von Aktivitäten abspielt, ist bisher noch kaum durch eingespielte Abläufe, Regeln oder Abkommen erschlossen. Schwer zugängliche oder verschlossene Archive, unterschiedliche Forschungsmethoden und -standards und ein mehr oder weniger