

Museen bringen grundsätzlich eine andere Realität zur Anschauung als die, der sie selbst angehören.¹ Betrachtet man Museen als Systeme, liegt es nahe, die beiden Elemente zu unterscheiden, die diese besondere Struktur konstituieren. Es sind dies einerseits die «Sammlung», das heißt, eine kritische Masse, die zumindest ein Merkmal erkennen lässt, das alle sie konstituierenden Einzelemente gemeinsam haben; und andererseits das «Museumsgehäuse», worunter ich nicht nur ein Gebäude, sondern den gesamten technisch-wissenschaftlich-institutionellen Apparat «Museum» verstehe. Museale Sammlungen und Gehäuse sind aber nicht nur nicht identisch, sondern lassen sich auch nicht wechselseitig ersetzen. Denn sie werden aufgrund unterschiedlicher Denkfiguren konstruiert und haben unterschiedliche Bezugssysteme: im Fall der Sammlung ist dies die Realität, die im Museum thematisch ist, im Fall des Museumsgehäuses diejenige, der das Museum als Institution angehört. Aus ihrem jeweils individuellen Zusammenspiel ergeben sich unterschiedliche Erscheinungsformen, die für die Museen charakteristisch sind.

Mit der Unterscheidung zwischen Sammlung und Gehäuse wird die Grundoperation des Museums erkennbar, die ich als «Musealisierung» bezeichne. Ihre wesentliche Leistung besteht darin, Sammlung und Museumsgehäuse aufeinander zu beziehen und als Museum in Einklang zu bringen. Denn Sammlungen können unabhängig von Museen aufgebaut werden und bestehen, wie andererseits Museen ohne Sammlungen gegründet werden können und erst im zweiten Zug Sammlungen aufbauen oder in sich aufnehmen können. Eine aufgeklärte Musealisierung wird daher Sammlungen und Museumsgehäuse als jeweils eigenständige, doch aufeinander angewiesene Elemente des Museums miteinander zu vermitteln versuchen und nicht – wie so häufig zu beobachten – voneinander zehren zu lassen oder zu einer bloßen Sehenswürdigkeit zu verbacken.

Das Sammeln geht, darin der künstlerischen und naturwissenschaftlichen Arbeit vergleichbar, vom Konkreten, vom Einzelnen und Besonderen aus und lässt sich in verschiedene Einzeloperationen differenzieren. Deren notwendige Voraussetzung ist die Wahrnehmung der Wirklichkeit als eine Ansammlung von Dingen, die sich voneinander unterscheiden und separieren lassen. Ihr folgt als nächste Operation deren Selektion, bei der Merkmale, die für bestimmte Dinge identisch erscheinen, wahrgenommen oder ihnen solche aufgrund eines bestimmten Verfahrens zugewiesen werden. Diese Auslese, also das Erkennen von möglichen Gemeinsamkeiten und Verwandtschaften, wird mit der nächsten Operation, der De-Kontextualisierung der entsprechenden Gegenstände zunächst konzeptionell und schließlich durch ihr physisches Herausnehmen aus ihrer Umwelt vollzogen. Die Formen dieser Aneignung der Wirklichkeit sind bekannt: sie

reichen vom Auflesen und Finden über das buchstäbliche Aufspießen und den käuflichen Erwerb bis zum Raub und sind fast immer ein Akt zumindest symbolischer Gewalt. Die auf diese oder jene Weise zusammengestellten Sammlungen unterscheiden sich von der Wirklichkeit durch einen willkürlich gesetzten, inneren Zusammenhang, der, wenn er als Erkenntnisinteresse reflektiert wird, gezielt erweitert werden kann oder Differenzierungen innerhalb der gesammelten Bestände ermöglicht.

Demgegenüber ist das Museumsgehäuse von einem Repräsentationsinteresse bestimmt. Ihm liegt in der Regel eine bestimmte «Museumsidee» zugrunde, die, wenn sie explizit gemacht wird, als mehr oder weniger ausgearbeitetes *Mission-Statement* formuliert werden kann. Mit der explizit formulierten Museumsidee nimmt das Museumsgehäuse aber, wie auch Niklas Luhmann formuliert, die Position eines Beobachters zweiter Ordnung ein.²

Die Museumsidee findet im Museumsgehäuse als einer Entität ihre konzeptionelle Entsprechung. Doch stehen Museumsidee und Museumsgehäuse praktisch fast immer in einem Spannungsverhältnis, weil mit jedem Museumsgehäuse ein grundsätzlich begrenzter Rahmen vorgegeben ist, während Museumsideen sich auf die ganze Welt beziehen können. Die Entscheidungen, die in einem Museum getroffen werden, sind daher immer von der generellen Bedingung bestimmt, die Museumsidee mit begrenzten Mitteln realisieren zu müssen, also eine Auswahl von Gegenständen zu treffen, die geeignet sind, die Museumsidee zu repräsentieren. Das bedeutet, dass das Museumsgehäuse nicht, wie die Sammlung, über wissenschaftliche Methoden, sondern über Formen der Repräsentation in Beziehung zu seiner Umwelt tritt.

Die Musealisierung hat daher zwischen wissenschaftlichem Anspruch, repräsentiert durch die Sammlungen, und plausiblen Deutungen, repräsentiert durch das Museumsgehäuse, zu vermitteln. Darüber hinaus hat sie dem Umstand Rechnung zu tragen, dass sich – ganz entgegen dem architektonisch soliden Anschein – die Bedingungen, unter denen die Museen stehen, verändern können und, wie ein Blick auf die Geschichte einzelner Häuser zeigt, sich tatsächlich überraschend oft und zuweilen drastisch verändern. In ihrer Folge verschieben sich aber fast immer auch die Zielsetzungen der Museumsidee und müssen Sammlung und Museumsgehäuse in eine neue Balance gebracht werden.³ Aus dieser Aufgabe resultieren nicht nur die spezifischen Operationen der Musealisierung, sondern im Übrigen auch der Anstaltscharakter, der für die Museen des 20. Jahrhunderts charakteristisch ist.

Vom wissenschaftlichen, künstlerischen und praktischen Arbeiten unterscheidet sich die Musealisierung wie auch immer erworbener Gegenstände vor allem dadurch, dass sie als Fragmente aus der Wirklichkeit erhalten und weitere physische Operationen an ihnen ausgeschlossen werden. Dazu werden sie zunächst magaziniert, konserviert und inventarisiert, also aus dem lebensweltlichen Kontext wie dem Wirtschaftskreislauf im Prinzip ein für alle Mal herausgenommen und als Gemeingüter bewahrt.⁴ Im nächsten Schritt werden die Dinge ästhetisiert, was hier nichts anderes bedeutet, als dass sie ohne lebensweltlichen Bezug (so zum Beispiel auch nicht als Waren) betrachtet und auf Dauer in diesem Status gehalten werden. Diese Ästhetisierung oder, in den Termini des historischen Materialismus ausgedrückt: diese Verdinglichung der Dinge bewirkt ihre konzeptionelle Konservierung als Objekte. Und diese wiederum ist die Vorausset-

zung für den nächsten Schritt der Musealisierung: die Möglichkeit ihrer Reflexion im Sinne eines *sapere aude*, in der an ihnen nicht zuletzt die Urteilskraft selbst erprobt werden kann. In jedem Fall ist eine solche (theoretisch mehrdimensionale) Reflexion die Grundlage für die letzte Operation der Musealisierung, bei der mit den Objekten neue und immer wieder andere Zusammenhänge konstruiert werden können, da sie dabei nicht physisch verändert, sondern nur symbolisch bearbeitet werden. In diesen Konstruktionen erscheinen die Objekte nun, um es mit einem Begriff von Krzysztof Pomian zu sagen, als ‚Semiophoren‘, also als Dinge, die etwas bedeuten: ein spezifisches Wissen in sich speichern und im Kontext mit anderen eine eigene Realität zu konstituieren vermögen.

Wie die Objekte reflektiert werden, welche konkrete Bedeutung ihnen zugewiesen wird und wie sie von den Museumsbesuchern wahrgenommen werden sollen, gibt das Museumsgehäuse vor. Der Ort, an dem die entsprechenden Deutungen und Realitätskonstruktionen in Erscheinung treten, ist aber die ‚Schausammlung‘ des Museums, also der Bereich innerhalb des Museumsgehäuses, in dem eine Auswahl aus der magazinierten Sammlung auf Dauer präsentiert wird. Dabei wird der Schausammlung der Status einer eigenen Realität verschafft, indem die magazinierte Sammlung als eine mehr oder weniger kontingente Ansammlung von Dingen betrachtet wird, die im Lichte der Museumsidee erst gedeutet werden müssen. Das heißt, die Musealisierung bezieht sich nicht auf die Wirklichkeit, aus der die Objekte der Sammlung stammen, sondern nimmt sie als eine eigene Wirklichkeit wahr, aus der eine Realität konstruiert werden kann. Die Kriterien für diese Auswahl aus einer Auswahl werden jedoch nicht der Sammlung, sondern dem universalistisch angelegten, idealiter machtfreien und objektiven, vom Museum unabhängigen Wissenschaftssystem entnommen.⁵ Mit der Folge, dass die ausgewählten Objekte in einer Doppelfunktion, als Repräsentanten der Sammlung wie als materielle Belege für einen bestimmten Wissenskanon in der Schausammlung auftreten. Dabei ist festzuhalten, dass die Auswahl der Objekte für die Schausammlung weder in der einen noch in der anderen Funktion auf einem wissenschaftlich-rationalen Kalkül, sondern auf rhetorisch begründeten Argumentationen beruht, und zwar für das Verhältnis zwischen Schausammlung und Sammlung auf der Figur des Pars pro Toto, für das Verhältnis zwischen Schausammlung und Wissenskanon dagegen auf der Figur der Synekdoche.

Könnte das System Museum auf diese Weise die Redundanzen, die aus Sicht der Museumsidee mit den meisten Sammlungen gegeben sind, überspielen, und sich, dem eigenen Selbstverständnis nach, als objektiver Beobachter von Beobachtern positionieren, so doch nur um den Preis beständiger Expansion. Denn auf die Erweiterung des Wissenskanons kann das System Museum in seiner gegenwärtigen Verfassung nur mit seiner eigenen Expansion reagieren, die allerdings in Bedingungen des Museumsgehäuses immer eine Grenze findet. Aus diesem Strukturproblem erklärt sich das aktuelle, dazu anscheinend widersprüchliche Phänomen, dass Schausammlungen einerseits zunehmend in Konkurrenz zu temporären Ausstellungsformen gebracht und andererseits immer mehr Objekte aus ihnen entfernt und in die Magazine verwiesen werden. Doch stärkt die Verflüssigung der Schausammlung wie ihre Reduktion auf so genannte Highlights das Museumsgehäuse. Allerdings nimmt es dabei medialen Charakter an, und ist diese Flucht in den Apparat, wie auch bei anderen Institutionen zu beobachten, ein Anzeichen dafür, dass die Museen in einer tiefen Krise stecken.

Der Weg aus diesem Strukturproblem führt über die Einsicht, dass den Museen eine wissenschaftlich fundierte Dokumentation der Wirklichkeit grundsätzlich verwehrt ist und sie als strukturelle Alternative zu einerseits den Wissenschaften und andererseits den Medien rekonstruiert werden müssen. Diese Einsicht schließt ein anzuerkennen, dass Museen autopoietische Systeme, das heißt Systeme sind, die ihre Geschichte und Verbindlichkeit selbst erschaffen, und sie ihren Charakter als individuelle soziale Organismen nicht aufheben können, sondern aktiv entwickeln müssen, wenn sie eine gesellschaftlich relevante Rolle spielen wollen.

Anmerkungen

1 Dieser Artikel ist eine Zusammenfassung und Revision meiner früheren Beiträge zum Thema. Siehe dazu: <http://www.aesthetische-praxis.de>.

2 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1997, S. 212. Im Unterschied zu Luhmann verstehe ich das Museum nicht als ‹Form›, sondern als System.

3 Nur ein Beispiel von vielen ist die Geschichte des Wallraf-Richartz-Ludwig-Courboud-Museum in Köln.

4 Letzteres trifft natürlich nur auf die öffentlichen Museen zu.

5 Die Rahmung der Schatz- und Wunderkammern etc. durch ‹Wissenschaft› markiert den Paradigmenwechsel zum modernen Museum.