

Die Idee des offenen Museums: Geschichte und Problematik

Das offene Museum und der Geist von 1968

Publikationen zur Zukunft der Kunstmuseen hatten schon öfters Konjunktur. Aber sie waren nie so zahlreich wie in den frühen 1970er Jahren. Die durch die 68er-Bewegung entfachte Aufbruchsstimmung provozierte ein Nachdenken gerade auch über die Institutionen, die im Verdacht des Konservativen und Altmodischen standen. So wurde ausgelotet, wie sich Museen verändern und insbesondere ihre gesellschaftspolitischen Wirkungen steigern ließen. Im Rückblick fällt auf, dass die wichtigsten der damals propagierten Ideen mittlerweile Realität geworden sind. Manches, was den Zeitgenossen ehemals als kühn erschienen sein mag, wird heute ganz selbstverständlich und vielleicht sogar noch weitergehend praktiziert. Ob es um Kunstvermittlung oder Angebote für museumsferne Milieus, um die Einbeziehung neuer Medien oder darum geht, den Besuchern zusätzlich zur ständigen Sammlung Wechselausstellungen und besondere Events, aber auch Shops sowie eine niveaувolle Gastronomie zu bieten – um 1970 stand es auf der Agenda vieler Zukunftskonzepte, inzwischen ist es bei zahlreichen Neu- und Erweiterungsbauten, aber auch bei Umstrukturierungen traditionsreicher Häuser verwirklicht worden. Der lange Marsch durch die Institutionen, den sich die 68er vorgenommen hatten, ist im Fall des Kunstmuseums also besonders erfolgreich geglückt.

Die Leitmetapher, unter die sich diverse damals proklamierte und seither sukzessive umgesetzte Veränderungen des Museums fassen lassen, lautet ‚Öffnung‘: Öffnung für neue Besuchergruppen, Öffnung disziplinärer Grenzen im Umgang mit Kunst, Öffnung der angestammten Funktionen hin zu gesamtgesellschaftlichen Anliegen. Der Künstler Günther Uecker wünschte sich das Museum in einem Beitrag in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* im April 1970 als „einen Ort größter Variabilität“, der den Menschen „den größten Spielraum“ lassen solle.¹ Dass das Museum „heraustreten und in die Öffentlichkeit hineinwirken“ solle, forderte im selben Jahr der Sammler Peter Ludwig.² Die „Aufgabe des Museums der Zukunft“ bestehe darin, so der Architekt und Verwaltungsbeamte Paulgerd Jesberg, „sich im Bereich der Freiheit anzusiedeln“.³ Was die Architektur von Museumsneubauten anbelangt, so träumte man (wie Charles C. Cunningham, der Direktor des Art Institute of Chicago) von „einer offenen Plaza für Skulpturen und andere Kunstwerke“ sowie davon, dass möglichst viel „verglast“ ist.⁴

Solche Formulierungen verdanken sich aber nicht nur dem revolutionär-emanzipatorischen Geist von 1968; vielmehr sind sie noch von avantgardesken

¹ Günther Uecker: „Hat das Museum noch eine Bedeutung, und für wen?“, in: *Die soziale Dimension der Museumsarbeit. Bericht über ein internationales Seminar der Deutschen UNESCO-Kommission, veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Museum Folkwang vom 20. bis 23. Mai 1974 in Essen*, Köln, 1976, S. 29–32, hier S. 29f.

² Peter Ludwig: „Das Museum heute und morgen“, in: Gerhard Bott (Hg.): *Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Köln 1970, S. 175–177, hier S. 175.

³ Paulgerd Jesberg: „Das Museum der Zukunft – Aufgabe, Bau, Einrichtung, Betrieb“, in: Ebd., S. 138–156, hier S. 139.

⁴ Charles C. Cunningham: „Das Museum der Zukunft“, in: Ebd., S. 35–38, hier S. 37.

Empfindungen getrieben. In ihnen lebt die berühmte und oft variierte Kritik der Futuristen fort, die Museen in ihrem Manifest aus dem Jahr 1909 mit Friedhöfen verglichen und als Mausoleen – als Lagerstätten toten Kulturguts – beschrieben.⁵ Das Bild vom Museum als einem Ort abgelebter Vergangenheit hatte sich während der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts und trotz einer starken Museumsreformbewegung, die sogar schon im späten 19. Jahrhundert eingesetzt, insbesondere aber in den 1920er Jahren ihrerseits bereits mit Formen der Öffnung experimentiert hatte,⁶ so hartnäckig festgesetzt, dass alle Überlegungen zum künftigen Museumsbau „unvermeidliche Assoziationen zu Gebäudeformen von gestern“ begleiteten, wie der Architekt Harald Deilmann bedauerte. Er berichtet (ebenfalls im Jahr 1970) von Forschungen an der Universität München, durch die in Erfahrung gebracht werden sollte, was genau Menschen mit dem Museum verbinden. Als dessen Hauptfarben wurden dabei „grau, schwarz und violett“ ermittelt; ferner kam man auf folgende Assoziationen: „Ernst, Erhabenheit, Ehrfurcht, Würde – Staub, Lautlosigkeit, schlechte Luft und frostige Atmosphäre – Wärter, Absperrung und vorgeschriebener Rundgang – Eintrittspreise, Garderobenabgabe und Fotografierverbot“.⁷

So eindeutig dem Museum damit das Image einer Institution zugesprochen wurde, die Unterwürfigkeit verlangt, langweilig und verkommen ist und auch noch Schwellenangst erzeugt, so zwangsläufig war das Gegenbild, das daraus folgte: Um weiter (oder wieder) legitimiert zu sein, musste das Museum sich rundumerneuern und die ihm attestierten Eigenschaften ablegen, bis es möglichst über genau entgegengesetzte Eigenschaften verfügte. Nichts war somit naheliegender als jene vielfältig verwendbare Leitmetapher ‚Öffnung‘.

Die Macht des Feindbilds

Angesichts der seit 1970 in Kunstmuseen vollzogenen Veränderungen überrascht jedoch, dass die Leitmetapher ‚Öffnung‘ in Ausschreibungen und Entwürfen für Museumsneubauten heute nach wie vor dominant ist. Nicht selten wird sie sogar als etwas Neues, zumindest jedoch als etwas geltend gemacht, das einem herkömmlichen Denken erst eigens abgetrotzt werden muss. Allen Reformen zum Trotz geistert durch die Köpfe also weiterhin das Schreckensbild eines Museums, das als abgeschotteter Musentempel sowohl einschüchtert als auch jegliches Leben unterdrückt. Dies verwundert umso mehr, als es – anders als nach 1968 – heute eigentlich keine Idee der Avantgarde mehr gibt, die nicht längst und vielfältig kritisiert, revidiert oder als ideologisch dekuviert wurde. Gerade da aber, wo sie ohnehin beispiellos erfolgreich war, also in der Durchsetzung eines Feindbilds und Vorurteils, gibt die Avantgarde weiterhin den Ton vor, in dem Kunstmuseen geplant werden.

So findet sich im Bewerbungstext von Nicolas Moreau und Hiroko Kusunoki, die 2015 den Architekturwettbewerb für das Guggenheim Museum Helsinki gewonnen haben, einmal mehr die Unterstellung, Museen seien bisher monumental-starre, hierarchisch strukturierte Gebilde gewesen („solid, monolithic and vertical“), während das Museum der Zukunft im Gegensatz dazu durch Offenheit und Beweglichkeit gekennzeichnet sein müsse („tomorrow’s museum has to be thought of in terms of horizontality, openness, flexibility and public

⁵ Vgl. *Manifest des Futurismus* (1909), in: José Pierre: *Futurismus und Dadaismus*, Lausanne 1967, S. 99.

⁶ Vgl. Alexis Joachimides: *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*, Dresden 2001.

⁷ Harald Deilmann: „Zukunft des Museums?“, in: Bott, a.a.O. (Anm. 2), S. 39–51, hier S. 41.

engagement“).⁸ In einem 2014 publizierten Presstext zum Konzept des von Jean Nouvel gebauten Louvre Abu Dhabi wird ebenfalls zuerst das negative Bild traditioneller Museen gezeichnet, die ihre Sammlung streng nach Chronologie oder Werkformen präsentierten und nicht offen und flexibel genug angelegt seien, damit sich wechselseitige Einflüsse zwischen Zeiten, Gattungen und Kulturen erkennen ließen („Les musées présentent traditionnellement leur collection selon un découpage par école, par techniques et par matériaux qui, s’il permet de reconnaître la singularité d’un ensemble, empêche d’y voir les influences, les échanges et la circulation des idées et des savoir-faire“). Dagegen sei das neue Museum einzigartig darin, dass es künstlerische Schöpfung als ein vielfältig vernetztes Ereignis darstelle („Il construira sa singularité sur une vision transversale de la création artistique“).⁹

Solches Selbstlob ist nicht nur fragwürdig, sondern sogar falsch, existieren doch schon lange Museen, die ganz ähnlichen Konzepten folgen. Man denke etwa an die Barnes Foundation in Merion/Pennsylvania, deren Sammlungen seit 1922 interkulturell aufbereitet sind, so dass sich vielfältige Bezüge zwischen Epochen, Werkformen und verschiedenen Kulturen erkennen lassen. Jedes Artefakt wird dabei gleichberechtigt behandelt, es gibt weder Hierarchien noch vorgegebene Führungswege, dafür aber von Anfang an intensive, von dem Philosophen John Dewey konzeptuell begleitete Vermittlungsprogramme gerade für Menschen, die sonst kaum Kontakt zur Hochkultur haben.¹⁰

Dass heutige Museumsplaner sich nicht auf solche Beispiele aus der Institutionsgeschichte berufen, sondern lieber weiterhin mit dem selbst zur Zeit der Avantgarden bereits zu einseitigen Feindbild vom Museum zu punkten versuchen, wirkt nicht nur inhaltlich, sondern auch im Gestus merkwürdig anachronistisch. Oder wie lässt sich das Pathos, mit dem ein Bruch aller Konventionen postuliert und für das eigene Tun Originalität behauptet wird, Jahrzehnte nach Postmoderne und Dekonstruktion sonst bewerten? Zudem ist paradox, dass gerade bei der Planung von Museen, die wie keine andere Institution der Stärkung von Genealogiebewusstsein und Gedächtnis dienen sollen, eine Kenntnis der Diskursgeschichte keine Rolle zu spielen braucht. Vielmehr genügt es, sich von einem längst zum bloßen Klischee gewordenen Negativbild von Museum abzusetzen.

Tatsächlich dürfte nur für wenige andere Bauaufgaben so wie für den modernen und zeitgenössischen Museumsbau gelten, dass ihre Umsetzung vor allem von einem Negativbild geleitet ist: Wer eine Kirche, ein Bürohaus, eine Schule oder eine Einkaufsmall zu planen hat, denkt sicher nicht zuerst daran, wie das Gebäude auf keinen Fall aussehen soll, sondern lässt sich viel eher von Vorbildern leiten. Diese zu aktualisieren, zu perfektionieren oder zu variieren, ist dann die Herausforderung.

⁸ Nicolas Moreau/ Hiroko Kosunoki: *Art in the City* (2015), auf: https://issuu.com/srgf/docs/gh-04380895_a3_booklet_sanitised_-_/1?e=15988582/12215631, S. 3 (zuletzt abgerufen am 31.7.2016).

⁹ Louvre Abu Dhabi: *Dossier de presse* (2014), auf: <http://www.louvre.fr/sites/default/files/presse/fichiers/pdf/louvre-contexte-enjeux-louvre-abu.pdf>, S. 3 (zuletzt abgerufen am 31.7.2016).

¹⁰ Vgl. z.B. John Dewey et al. (Hgg.): *Art and Education. A Collection of Essays* (1954), Collingdale 1978. – Wolfgang Ullrich: „Der Unternehmer als Erzieher. Ein amerikanisches Märchen über den Einsatz von Kunst als Dienstleistung“, in: Marc Markowski/ Hergen Wöbken (Hgg.): *Oeconomenta. Wechselspiele zwischen Kunst und Wirtschaft*, Berlin 2007, S. 123–130.

Ein Widerspruch im Paradigma des offenen Museums

Da die in Reaktion auf jenes Negativbild forcierte Leitmetapher ‚Öffnung‘ breit anwendbar ist, gilt aber nicht nur für Architekten, sondern genauso für andere Museumsverantwortliche – Kuratoren, Pädagogen und Marketing-Leute –, dass sie vor allem darum bemüht sind, sich von dem abzustößeln, was sie für böse am Museum und seiner Geschichte halten. Sie alle suggerieren gerne, einen Neuanfang zu starten und das Museum endlich – nach mehr als zwei Jahrhunderten Geschichte – zu einem hinreichend legitimierten Ort zu machen. So variiert der (schon erwähnte) Bewerbungstext für das Guggenheim Museum Helsinki – wie zahlreiche vergleichbare Texte – die Idee der Öffnung in all ihren Dimensionen wieder und wieder, beschwört Mehrzweckräume, partizipatorische Konzepte, heterogene Besucherschaft und offene Diskussionen („The multipurpose space with mobile divisions offers manifold opportunities for interactions with and between visitors. It has been developed with the museum team on the basis of a participatory concept opening the museum for a wide and differentiated public, with activities ranging from lunch lectures to discussion of current urban and social debates“).¹¹

Doch wiederum entdeckt man nichts Neues gegenüber dem Stand der Debatte in den frühen 1970er Jahren. Auch damals hieß es, „monofunktionale Gebäude sind in zunehmendem Maße ungeeignet“, gerade im Fall von Kunstmuseen, „die nur als integrale Bestandteile vielschichtiger Zusammenhänge Zukunftschancen haben“.¹² Vom Museum wurde gefordert, „die Teilhabe (Partizipation) der einzelnen zu motivieren und zu organisieren“.¹³ Und man postulierte, „die Bevölkerung einer ganzen Stadt oder eines ganzen Landes sollte in den Museen zu Hause sein“.¹⁴ Zugleich sollte das Kunstmuseum „anlässlich seiner Aktivitäten die Einsprache und Aussprache des Publikums aktivieren. Austausch der Gedanken und Einsichten anlässlich des in Ausstellungen usw. Vorgeführten sollten stimuliert werden. Dies ist dadurch zu realisieren, indem dem Publikum die Möglichkeit geboten wird, seinerseits dem Vorgeführten neue Information hinzuzufügen, Kritik zu äußern und diese in öffentlichen Diskussionen zu verantworten.“¹⁵

Die zuletzt zitierten Sätze stammen von Jean Leering, der 1964, gerade 30-jährig, Direktor des Van-Abbe-Museums in Eindhoven geworden war. Sein 1970 publizierter Text mit dem Titel „Die künftige Funktion der Kunst“ geht insofern über das meiste dessen hinaus, was heute an Programmatischem zum Kunstmuseum zu vernehmen ist, als Leering historische und soziologische Gesichtspunkte ins Spiel bringt, durch die es ihm gelingt, das neue Paradigma des offenen Museums komplexer zu fassen und auch als etwas in sich Widersprüchliches zu analysieren.

Leering weist darauf hin, dass das Museum sich ursprünglich „aus Privatinitiativen [...] der obersten Schichten der früheren Gesellschaft“ entwickelt habe, welche sich für eine Kunst interessierten, die ihrerseits „einen elitär-urbanen Charakter“ hatte. Einem „breiten Publikum“ war das Museum hingegen „kaum Verantwortung schuldig“. Sobald sich das

¹¹ Moreau/Kosunoki, a.a.O. (Anm. 8), S. 18.

¹² Deilmann, a.a.O. (Anm. 7), S. 48.

¹³ Konrad Pfaff: „Das Museum in soziologischer und pädagogischer Sicht“, in: *Die soziale Dimension der Museumsarbeit*, a.a.O. (Anm. 1), S. 21–24, hier S. 21.

¹⁴ Dieter Honisch: „Kunst, Museum, Öffentlichkeit“, in: ebd., S. 13–20, hier S. 20.

¹⁵ Jean Leering: „Die künftige Funktion der Kunst“, in: Bott (Hg.), a.a.O. (Anm. 2), S. 157–170, hier S. 165.

jedoch ändert, das Museum also ausdrücklich für die gesamte Gesellschaft geöffnet werden soll, „stellen sich Probleme“: Hat die Kunst auf einmal viele – idealerweise alle – Milieus der Gesellschaft zu bedienen, identifiziert sich gerade jene Elite nicht mehr mit ihr. Sobald die Kunst damit einen verbindlichen Gesellschaftsbezug verliert, emanzipieren sich aber auch die Künstler. Da sie nicht vielen oder allen Milieus gleichzeitig dienen können, fühlen sie sich nur noch sich selbst gegenüber verantwortlich; ihr individuelles Bewusstsein wird zum Maßstab. Infolgedessen aber wird die Kunst umso weniger allgemein vermittelbar. Gerade das aber sollte sie mehr denn je sein, da doch nun vom Museum gefordert wird, „dass es wirklich öffentlich sei, das heißt, dass im Prinzip jeder Schicht, jedem Mitglied der Gesellschaft Zugang geboten wird zu dem, was als Kunst im Museum gezeigt wird“.

In dem Maße, in dem das Museum seinen elitären Status aufgegeben hat, hat sich also die Kunst – so Leerings Diagnose – jeglicher gesellschaftlichen Rolle entzogen; sie ist einer öffentlichen Aufgabe „nicht gewachsen (oder lässt sich diese Aufgabe nicht aufdrängen)“. Damit vergrößert sich eine Kluft zwischen der Kunst und ihrem Publikum, so Leering weiter, und „die edukativen Aktivitäten, die das Museum einsetzt, um diese Kluft zu überbrücken, [müssen] meistens scheitern.“¹⁶

Der Widerspruch, den Leering im Paradigma eines rundum offenen Museums erblickt, lässt sich noch differenzieren und zuspitzen. So muss man unterscheiden, ob in einem Museum alte Kunst gezeigt und vermittelt wird oder ob moderne und zeitgenössische Kunst im Zentrum steht. Geht es im einen Fall darum, Werke, die einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht vorbehalten waren und die deren Lebenshaltung und Werte zum Ausdruck bringen, so aufzubereiten, dass sie auch ganz anderen Milieus, zudem Menschen eines späteren Jahrhunderts verständlich werden können, ist im anderen Fall auf die Eigenwilligkeit des jeweiligen Künstlers zu reagieren. Waren die älteren Werke zu ihrer Zeit verständlich, so dass ihre Vermittlung vor allem eine Übersetzungsleistung darstellt, besitzen viele Arbeiten aus Moderne und Gegenwart einen hermetischen, privatmythologischen oder verweigernden Charakter, sind also von vornherein nicht auf Verständlichkeit angelegt. Sie zu vermitteln, stellt daher weniger eine Übersetzung als eine Transformation dar. Jeder Versuch, dem Publikum Teilhabe an derartigen Werken zu bieten, verlangt, ihren Charakter zu verändern. Hermetisches einer Allgemeinheit zu öffnen, heißt, es im Gegensatz zu seiner Bestimmung zu behandeln. Damit tut eine Kunstvermittlung und, generell, ein sich an alle gesellschaftlichen Milieus adressierendes Museum zumindest einzelnen Formen von Kunst Gewalt an; statt ihr einen Resonanzraum zu verschaffen, wird sie in etwas verwandelt, das sie nie sein wollte.

Zugleich wird mithilfe dieser soziohistorischen Analyse besser nachvollziehbar, warum sich das Paradigma des offenen Museums auch mehrere Jahrzehnte nach seiner Durchsetzung noch so gut als große Neuigkeit darstellen lässt und warum zudem das Negativbild des Museums als einem starren, leblosen Ort nach wie vor so dominant ist. Tatsächlich verlangt der Anspruch, Kunst allgemein zugänglich zu machen, so viel an Übersetzungs- und Transformationsarbeit, dass selbst die vielen Bemühungen der letzten Jahrzehnte bloß als erste Schritte und unbeholfener Anfang erscheinen müssen. Da nach wie vor nur eine Minderheit aller Menschen überhaupt in Museen geht und da in diesen so viel den meisten Besuchern Unverständliches gezeigt wird, bräuchte die Umsetzung des Imperativs „Kultur für alle“ selbst bei einer Intensivierung der Anstrengungen noch etliche Generationen.

¹⁶ Ebd., S. 158

Das Museum als Ort der Transformation

Als Hilmar Hoffmann die Losung „Kultur für alle“ in seiner Funktion als Kulturreferent der Stadt Frankfurt/Main ab 1970 in Umlauf brachte und damit die These verknüpfte, das Museum sei erst dann demokratisch und werde seiner sozialen „Vermittlerrolle“ gerecht, „wenn es durch entsprechendes Angebot die Nicht-Kunstbeflissenen, die für die Kunst Nicht-Motivierten zum Besuch motivieren hilft“, konnte er wohl noch nicht absehen, welche tiefgreifenden Folgen dies für die gesamte Institution, aber auch für die Kunst haben würde.¹⁷ Bei genauer Betrachtung hat er damit die Funktionen des Museums nämlich weniger erweitert als neu definiert. So lässt sich für ein offenes Museum, das zumindest einiges seiner Bestände durch Vermittlungsaktivitäten in seinem (hermetischen) Charakter transformiert, nur noch bedingt davon sprechen, es diene der Bewahrung. Vielmehr wird es als Ort unabschließbar vieler Metamorphosen gedacht und in Szene gesetzt. Ausdrücklich formulierte dies nur wenige Jahre später Pontus Hultén in seiner Eigenschaft als Gründungsdirektor des Pariser Centre Pompidou, als er 1977 davon sprach, das Museum sei „kein Ort mehr, an dem Kunstwerke konserviert werden“, sondern „ein Ort, an dem das Publikum selbst zum Schöpfer wird“.¹⁸

Auch in neuen Texten zu Museumsbauten wird der Funktionswandel manchmal direkt angesprochen. So betonen die Architekten des spanischen Büros Herreros, das mit dem Neubau für das (bis 2017 fertigzustellende) Munch Museum in Oslo beauftragt wurde, in einem Dossier zwar die konservatorischen Vorzüge ihrer Bauweise („The collection is protected from direct sunlight, moisture, and art robbers between concrete walls of bunker-like thickness“), doch wird die Flexibilität des Gebäudes zum Hauptmerkmal des Museums erklärt („flexibility is key in the new Munch Museum“). Immerhin würden sich kuratorische Konzepte und Ausstellungsprojekte fortwährend ändern, außerdem kämen wieder und wieder neue Leute ins Museum; daher dürfe die Raumaufteilung oder die Orientierung an Funktionen in keiner Weise etwas Bestimmtes vorgeben, vielmehr müsse grundsätzlich jederzeit alles möglich sein („to customize space by favouring long-term flexibility over the fixed, the universal over the bespoke, and the multi-functional over the mono-functional“).¹⁹

Der ideale Museumsbau ist somit in hohem Maß indeterminiert, stimuliert aber zugleich immer wieder neue Experimente und Umwandlungsprozesse. Insbesondere erlaubt er einem heterogenen Publikum unterschiedlichste Formen der Aneignung der Kunstwerke. Seit Kunstvermittlung bei weitem nicht mehr nur bedeutet, Besucher vor den Werken mit Information zu versorgen, sondern seit es üblich geworden ist, sie in Workshops dazu zu bringen, sich selbst in den jeweiligen Werktechniken auszuprobieren und vom Gesehenen inspirieren zu lassen (eben zu Schöpfern zu werden), wird viel mehr Raum für die Vermittlungsarbeit beansprucht: Man braucht Werkstätten, Freiflächen für performative Aktionen, Räume zur Präsentation der von den Besuchern in Workshops gefertigten Artefakte, ferner vielleicht sogar Lager- und Vorratsräume für Materialien, die in der Kunstvermittlung zum Einsatz kommen.

Gerade gegenüber Werken, die sich einem intellektuellen Verstehen entziehen, sowie gegenüber Besuchern, die sozialen Randgruppen angehören oder, wie Kinder und Jugendliche, erst am Beginn eines Bildungswegs stehen, sind solche Methoden praktischer

¹⁷ Hilmar Hoffmann: „Das Museum in kulturpolitischer Sicht“, in: *Die soziale Dimension der Museumsarbeit*, a.a.O. (Anm. 1), S. 25–28, hier S. 26.

¹⁸ Pontus Hultén: *Le centre national d'art et de culture Georges Pompidou*, Paris 1977, S. 52.

¹⁹ Estudio Herreros: *The New Munch Museum*, Madrid 2012, S. 5f.

Auseinandersetzung von Vorteil. An ihnen wird zugleich noch deutlicher, dass und in welcher Weise das offene Museum ein Ort der Transformation ist. Während es im alten, exklusiven Museum darum ging, sich auf Meisterwerke zu konzentrieren und sich von ihnen prägen zu lassen, und während man dort auf einen identitätsstiftenden Kanon eingeschworen wurde, alles also auf Fortschreibung einer Tradition und damit auf Bewahrung ausgerichtet war, dient ein Museumsbesuch mittlerweile viel eher einer Stärkung der Individualität des Besuchers, wobei die Werke als Anregung dienen, sich selbst als kreativ zu erfahren und mehr Selbstbewusstsein auszubilden.²⁰ Mancher, etwa der Museologe Kenneth Hudson, plädiert daher sogar dafür, die Besucher lieber als Benutzer – also als aktive Akteure – zu begreifen.²¹

Anstatt seine Aufgabe darin zu sehen, dass die Gesellschaft möglichst stabil bleibt, damit die einmal musealisierten Werke in ihrer Bedeutung auch weiterhin gesichert sind, begreift das Museum es mittlerweile als seine Pflicht, diese immer wieder anzupassen und so differenziert zu übersetzen und so gezielt zu transformieren, dass jeder etwas damit anfangen kann. So reduziert die Kunstvermittlung einen künstlerischen Ansatz auf eine Werktechnik, die in praktischen Übungen erlernt wird, in einem anderen Vermittlungsformat werden Werke wegen eines bestimmten Sujets ausgewählt, bei wieder anderer Gelegenheit bilden sie den Ausgangspunkt für eine gesellschaftskritische Debatte oder eine psychologische Gruppentherapiesitzung. Der Paradigmenwechsel hin zum offenen Museum heißt also nicht weniger, als dass die erste und letzte Verantwortlichkeit nicht mehr den Werken, sondern einer heterogenen Öffentlichkeit gilt.

Wie ernst es den Museen ist, wirklich allen Menschen einen Zugang zu den Werken zu eröffnen, wird am besten an den Bemühungen um Inklusion deutlich. Längst gibt es beinahe standardmäßig etwa Veranstaltungen für Demenzzranke oder eigene Führungen und Workshops für Blinde. Hierbei werden Skulpturen und Plastiken ertastet, für Gemälde erstellt man 3D-Modelle, so dass die auf ihnen dargestellten Gegenstände erfühlt werden können. Gerade das aber offenbart, wie sehr die Besucher und nicht die Werke im Zentrum der Arbeit des Museums stehen, werden doch die Entscheidungen, die der jeweilige Künstler getroffen hat, nicht mehr respektiert: Dass für ein Werk ein bestimmtes Material ausgewählt und ein spezifischer Stil entwickelt wurde, dass bestimmte Farben und Fakturen zum Einsatz kamen, ja dass es vor allem als visuelles Erlebnis zur Geltung kommen sollte, wird zugunsten des Wunsches ignoriert, Menschen zu erreichen, die bisher für Museen unerreichbar waren. Für den Imperativ „Kultur für alle“ werden also keine Ausnahmen zugelassen; Kunstvermittlung kennt keine Behinderung, sondern nur mangelhaft transformierte Werke.

Dass das Museum sich nicht mehr in der Rolle eines Anwalts der Werke begreift, wird noch offenkundiger, wenn Blindenführungen, wie es mancherorts mittlerweile der Fall ist, genauso Sehenden angeboten werden. Sie bekommen eine Verdunkelungsbrille und können sich Kunstwerke damit einmal ganz anders als sonst nahebringen. Gewiss kann nur im Einzelfall beurteilt werden, wann eine Vermittlungsarbeit eine Manipulation darstellt, die ein Werk bis zur Unkenntlichkeit verfremdet, und wann es sich um dessen Interpretation handelt, der eine Intensivierung einzelner seiner Dimensionen gelingt. Hier stellen sich ähnliche Fragen wie schon öfters in der Geschichte der Kunst, etwa im Fall von Reproduktionsgrafik, die einerseits – aufgrund des Verzichts auf Farbe – eine Simplifizierung

²⁰ Vgl. Wolfgang Ullrich: *Der kreative Mensch. Streit um eine Idee*, Salzburg 2016, S. 94–103.

²¹ Vgl. Kenneth Hudson: „Perspektiven für ein Museum des nächsten Jahrhunderts“, in: Annette Noschka-Roos (Hg.): *Museen und ihre Besucher. Herausforderungen in der Zukunft*, Berlin 1996, S. 263–269.

originalen Gemälden bedeutete, andererseits aber manche Intentionen des Künstlers prägnanter zum Ausdruck bringen konnte oder das Vorbild so geschickt übersetzte, dass auf einmal zusätzliche Erkenntnisse möglich wurden und sich ein neuer Rezipientenkreis erschließen ließ. Doch fällt auf, dass Fragen nach Möglichkeiten und Grenzen der Kunstvermittlung eigentlich nie erörtert werden, die Prämisse, wonach jedes Werk grundsätzlich jedem Menschen zugänglich zu sein hat, also nicht zur Disposition steht. Kaum jemand wäre bereit, in Anerkennung der spezifischen Qualität eines Werkes zu akzeptieren, dass es bestimmten Zielgruppen nicht vermittelbar ist. Und völlig abwegig scheint der Gedanke, dass gerade als herausragend gewürdigte Werke nicht in andere Typen von Sinnesreizen oder Zeichen übersetzbar sind, ohne damit etwas zu zerstören, ja die ästhetische Erfahrung erheblich zu schmälern.

Ein Museumsbesuch mit Verdunklungsbrille ist aber nicht nur Nebeneffekt von Inklusionsbemühungen, sondern erst recht eine Spielart der vielen Versuche, den Besuchern neue, starke, unverwechselbare Erlebnisse und Abenteuer zu bieten. Anders als über die Rolle der Kunstvermittlung gibt es über die Eventisierung des Museums auch lebhaftere Debatten; es ist sogar das einzige Thema, bei dem die Idee des offenen Museums Widerstand erfährt.²² Allerdings ist er folgenlos, da die Umorientierung des Kunstmuseums hin zu den Besuchern – oder Benutzern – auch bedeutet, dass das einzige Kriterium seines Erfolgs – und damit zugleich das Maß seiner Legitimation – in den Besucherzahlen besteht. So wie es früher darum ging, eine Sammlung möglichst zu erweitern oder noch bedeutendere Werke zu erwerben, sind nun Besucherzahlen zu steigern und vor allem noch mehr Erstbesucher ins Museum zu locken. Und das ist nur möglich, wenn das Museum, beginnend mit seiner Architektur – Materialerfahrungen, Aussichtspunkten, Erhabenheitseffekten – und bis hin zu innovativen Veranstaltungen und ‚special events‘ eine Vielfalt immer wieder anderer Erlebnisformen zu produzieren vermag.

Bildende Kunst als Sonderfall

Die Durchsetzung der Idee vom offenen Museum, das dem Publikum viel mehr als nur Sammlungsräume zu bieten hat und ein öffentlicher Ort, ja eine genuin demokratische Institution ist, hat in den letzten Jahrzehnten zu einem einmaligen Bauboom geführt. Dies wird umso sichtbarer, wenn man auf andere Institutionen der Hochkultur blickt. Theater, Opernhäuser, Konzertsäle, Bibliotheken haben in Anzahl und Größe nicht annähernd so bedeutende Zuwächse erzielt wie Kunstmuseen. Sie haben aber auch keinen entsprechenden Paradigmenwechsel erlebt. Vom offenen Konzertsaal oder einer Oper für alle ist nicht die Rede, auch Vermittlungsbemühungen finden nur in geringerem Ausmaß statt. So kommen in Theatern so gut wie nie Gebärdendolmetscher zum Einsatz, um Taubstummen die Teilnahme an einer Vorstellung zu ermöglichen, und Konzertabende für Gehörlose, denen das Aufgeführte in Farbklänge übersetzt wird, stehen gar nicht erst zur Diskussion.

Wie aber ist dieser Unterschied zwischen den bildenden Künsten und den anderen Sparten der Hochkultur zu erklären? Er ergibt sich daraus, dass letztere schon immer allgemein zugänglicher waren, da es in ihnen nicht um Unikate geht, die von einzelnen besessen werden, sondern um Werke, die grundsätzlich beliebig vervielfältigbar sind. An sie heranzukommen, war im Allgemeinen weder allzu schwierig noch allzu teuer. Umgekehrt

²² Vgl. z.B. Uwe M. Schneede (Hg.): *Museum 2000. Erlebnispark oder Bildungsstätte?*, Köln 2000.

lebten Schriftsteller und Komponisten umso besser, je mehr Auflagen und Aufführungen ihre Werke erzielten; zur Sicherung ihres Auskommens mussten sie etwas bieten, das auch ohne zusätzliche Vermittlung genügend Resonanz findet.

Waren Literatur oder Musik also nie so exklusiv, dass ihre Öffnung eigens hätte gefordert werden oder die Dimension eines Paradigmenwechsels annehmen können, relativierte sich der exklusive Status bildender Kunst erst mit Gründung von Museen. Waren diese schon lange vor der Leitmetapher ‚Öffnung‘ insofern anti-elitär, als sie der erste Ort waren, an dem Kunst unabhängig von Besitz allgemein zugänglich wurde, so genügte das jedoch – wie sich gezeigt hat – nicht, um auch kunst- und bildungsferne Milieus zu interessieren. Das aber hat wiederum damit zu tun, dass ihre Transferierung in Museen viele ältere Werke in einem intellektuellen oder emotionalen Sinne oft schwerer zugänglich werden ließ, als sie es an den (exklusiven) Orten waren, für die sie in Auftrag gegeben oder an denen sie besessen und mit ihnen gelebt wurden. Sie im Museum öffentlich zu präsentieren, war damit erkaufte, sie ihrer angestammten Funktionen – als Altarbilder, Repräsentationsgemälde, Statussymbole, Erbstücke – zu entfremden und auf diese Weise in ihrem Charakter zu transformieren. Eben dies ließ sie oft unverständlich und vermittlungsbedürftig werden.

Der Topos vom Museum als Mausoleum – als einem toten Ort –, den die Avantgarde so erfolgreich zu prägen vermochte, wäre ohne jene Entfremdungserfahrung gar nicht möglich gewesen. Tatsächlich finden sich schon im 19. Jahrhundert wiederholt Klagen darüber, dass das Museum – so sehr es zugleich als Befreiung der Kunst aus Privatbesitz gepriesen wurde – letztlich einen „Vandalismus“, ja „Barbarei“ betreibe, da doch alle Kunst ursprünglich „für eine gewisse Umgebung, eine gegebene Beleuchtung und Architektur, zu einem bestimmten Zwecke, oder doch wenigstens in Voraussetzung gewisser Stimmungen“ entstanden sei. So lamentierte 1874 der Kulturwissenschaftler Karl Hillebrand, für den die „armen Bilder“ im Museum „frieren“ und „um ihre Jugendfrische gebracht“ werden.²³ Zwei Generationen später formulierte Martin Heidegger das berühmte Verdikt, im Museum seien die Werke „aus ihrem eigenen Wesensraum herausgerissen“, sie begegneten daher nur noch als „die Gewesenen“.²⁴

Damit wird erkennbar, dass das Feindbild des Museums, auf das mit der Idee des offenen Museums reagiert wurde, Folge einer Verlusterfahrung war. Die Transformation, die Werken durch ihren Transfer ins Museum widerfuhr, kam für viele einer Entstellung gleich. Die ursprünglichen Kontexte der Werke mussten von Wissenschaft und Pädagogik daher erst wieder rekonstruiert werden; es entstand ein Bedarf an Kunstvermittlung, die in dieser Phase darin bestand, Unverständliches zu erklären und die transformationsbedingten Zugänglichkeitshindernisse zu kompensieren. Sofern aber auch für neuere Werke, die vielleicht sogar eigens für Museen angefertigt oder zumindest unter dem Einfluss ihrer Präsentationsformen geschaffen sind, oft erst ein Zugang gebahnt werden muss, da sie – wie Jean Leering analysierte – den mehr oder weniger hermetischen Interessen des jeweiligen Künstlers entspringen, ist bildende Kunst im Museum sogar in zwiefacher Weise dazu disponiert, elitär zu sein und zu bleiben.

Daher ist naheliegend, dass im Bereich bildender Kunst viel größere Vermittlungsanstrengungen entwickelt wurden als in anderen Sparten der Hochkultur.

²³ Karl Hillebrand: *Zwölf Briefe eines ästhetischen Ketzers*, Berlin 1874, S. 28f., 8.

²⁴ Martin Heidegger: „Der Ursprung des Kunstwerkes“ (1936), in: ders.: *Holzwege* (1950), Frankfurt/Main 1980, S. 25f.

Schließlich mündete, wie ähnlich auch anderswo zu beobachten ist,²⁵ die Kompensation des Defizits in einer Hyperkompensation, womit der Anspruch, einen elitär-exklusiven Habitus zu überwinden, bezogen auf bildende Kunst mittlerweile viel ernster genommen wird als bei den von vornherein zugänglicheren Sparten der Hochkultur. Die Idee des offenen Museums ist Ausdruck dieser Überkompensation. Zugleich ist diese Idee aber schon im Ursprungskonzept des Museums angelegt. Denn von dem Moment an, in dem die Kunst von Privatbesitz in öffentlichen Besitz überging und in einem materiellen Sinne allen Menschen zugänglich wurde, war auch der Gedanke möglich, sie müsse von jedem Menschen ebenso mit Kopf und Herz angeeignet werden – und vielleicht sogar gerade von den Menschen, die unterprivilegiert sind. Je mehr sozial Schwache, Minderheiten und bildungsferne Milieus die Museen besuchen und Werke vermittelt bekommen, desto stärker manifestiert sich der historische Erfolg, den es darstellte, bildende Kunst aus dem Privatbesitz einiger weniger zu befreien. Eine Transformation, die in den anderen Sparten der Hochkultur nie in vergleichbarem Umfang nötig und möglich war, erlebt hier ihre Vollendung.

So sehr das Museum von Anfang an Werke in ihrem Charakter veränderte und damit eine Vermittlung überhaupt erst erforderlich werden ließ, so sehr hat es jetzt – als offenes Museum – seinerseits Transformationen zum Programm erhoben: Die hehren Ziele einer alle Menschen umfassenden Vermittlung und Inklusion sind nur erreichbar, wenn die Werke immer wieder anders aufbereitet, wenn sie unterschiedlich rekonstruiert, nachgebildet und verwendet werden. Das offene Museum ist daher ebenso ein Ort der Bewegung wie eine Adresse für Sozialpolitik, in ihm haben die Werke neue Funktionen erhalten, die den Verlust ursprünglicher Zwecke und Intentionen durchaus wettmachen können. Daher ist das offene Museum auch kein Friedhof für Gewesenes, sondern eine Institution, in der die Kunst sich fast beliebig anpasst und verändert – in der sie nicht bewahrt wird, sondern fortwährend Metamorphosen erlebt.

²⁵²⁵ Vgl. Wolfgang Ullrich: *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust*, Berlin 2016, S. 25f.