

Was unterscheidet das Museum vom Bahnhof, wo die Menschen kommen und gehen?

CHRISTINE BREYHAN

Als Ort des Bewahrens von Kulturgütern wie als Ort des Verlustes an Lebendigkeit gilt das Museum zugleich als transitorischer Ort. Insbesondere die sogenannten Sammlermuseen, die zeitgenössische Kunstwerke teilweise nur für kurze Zeitspannen beherbergen, scheinen sich durch häufig wechselnde Inhalte zu Durchgangspassagen, zu noch attraktiveren Ausstellungsmöglichkeiten zu entwickeln. Zudem werden Sammler selbst zunehmend mit kuratorischen Aufgaben betraut. Sei es, dass sie Entscheidungen treffen, was die Hängung ihrer Sammlung betrifft, oder dass wie in der Kunsthalle Kiel siebzehn Sammler eingeladen werden, die Bestände des Hauses neu zu präsentieren und dabei Werke, die in der Versenkung des Depots verschwunden waren, miteinzubeziehen. Die Ausstellung *See History 2005* hat den Untertitel *Der private Blick* und wird ein Jahr lang gezeigt.

Auf der anderen Seite versucht nicht allein das Museum für zeitgenössische Kunst mit einem System überkommener Ausstellungs- und Aufbewahrungstechniken zu brechen. Es aktualisiert den Prozess der Wahrnehmung durch diese Wechsel und durch die Art und Weise, in der Ausstellungsmacher und Künstler ihre Arbeit immer häufiger als Forschungsprojekt anlegen. Exposition und Inszenierung fallen in eins und wollen die Aufmerksamkeit der Betrachtenden gleichermaßen auf den Inhalt wie das Ereignis lenken. Rezeption und Freizeitverhalten, didaktische Konzepte und Unterhaltungsstrategien verschränken sich immer raffinierter, die Scheu der Institutionen vor Popularkultur ist finanziellen Erwägungen gewichen. Modeschauen, Bankette, Musik-, Theater-, Tanzaufführungen, alles ist möglich. Karlheinz Schmid bezeichnet das Museum als Zauberbühne. Künstler und Vermittler wären folg-

lich die Magier, deren Aufgabe es ist, das Publikum durch einen geschickten Mix von Informationen über Kunst und Künstler, Veranstaltungsprogramme und kulturpolitische Ereignisse in Bann zu schlagen.

Als Vorläufer des Museums lässt sich das im dritten Jahrhundert v. Chr. in Alexandria gegründete *mouseion* bezeichnen, welches der Technik, Wissenschaft und Kunst diente. Berühmt war es nicht in erster Linie wegen seiner Sammlung, sondern wegen seiner Bibliothek und der ansässigen Gelehrten. Überhaupt war die Bibliothek Kern der Sammlungen, denn die kostbaren Handschriften bildeten zuerst ein wissenschaftliches Rüstzeug, das im Laufe der Zeit immer mehr als Kunstwerk angesehen wurde. Die Idee des klassischen Museums als einer systematisch geordneten, demokratischen Bildungsanstalt hat also Vorläufer in der antiken Tradition. Schon die Ptolemäer und die Könige vom Pergamon besaßen große Kunstsammlungen, von denen das Publikum nicht gänzlich ausgeschlossen war. Die Werte waren nicht mehr Besitz eines Einzelnen, sondern eines ganzen Volkes. Dass Kunst Allgemeinut darstelle und öffentlich zugänglich sein müsse, wurde also früh erkannt, setzte sich jedoch spät durch. In seinem Buch über die Wunderkammern von 1908 bezeichnete Julius von Schlosser die hellenistischen Tempelschätze als soziale Werte, die nicht mehr Besitz eines Einzelnen, sondern eines ganzen Volkes seien.

Erst durch die Französische Revolution wurden die feudalen Kunstsammlungen öffentlich zugänglich. Dass sie zum Ziel von Reisenden wurden, ist literarisch und bildnerisch belegt. Das heißt, die ‚berühmten‘ Reisenden hatten schon immer Zutritt zu den großen Bibliotheken und den fürstlichen Kunst- und Wunderkammern, deren Besuch nutzten ihre Besitzer zugleich zur Demonstration von Kultur und Machtanspruch, von Prunksucht und Lust auf Erhöhung. Die temporäre Öffnung für einige Auserwählte galt als Auszeichnung und Belehrung der Gäste, auch als unterhaltendes Spektakel. Spätestens seit den Medici war es zur Pflicht jedes Kulturstaates geworden, Kunst zu sammeln und zu fördern. Nach Lothar Brieger galt diese Verpflichtung schon wesentlich früher und nicht nur für diejenigen, die eine führende Rolle an der Spitze eines Staatswesens einnehmen wollten, sondern es gehörte einfach zur Bestätigung eines kultivierten Lebensstils. Jeder vornehme Römer ist zur Zeit des Kaiserreichs pflichtgemäß ein Kunstsammler, um die Erbschaft der antiken Kunst für die Zukunft zu retten. Aber auch schon damals wurde die Verbannung der Kunstwerke in Privatvillen beklagt, und es gab Vorschläge – z.B. von Marcus Vipsanius Agrippa –, den privaten Kunstbesitz zu verstaatlichen und zusammenzuführen. Die gemeinsame öffentliche Ausstellung dieser Kunstwerke scheiterte jedoch am Widerstand ihrer Sammler. Die Kultur des Sammelns führte nicht zwangsläufig zur Kultur der Vermittlung.

Das Privat-Museum von Ingild Goetz liegt in ihrem Garten in München und war ursprünglich für sie allein gedacht. Schon längst öffnet es seine Pfor-

ten nicht nur für ausgewählte, sondern für jegliche Reisende, die aus aller Welt kommen. Das Privathaus sollte keinen Museumscharakter haben. Die Baseler Architekten Jacques Herzog und Pierre de Meuron schufen für die riesige Arte-povera-Sammlung sowie für die konzeptuell-abstrakten Werke einen Bau der Abgeschiedenheit und Stille, in dem die Atmosphäre eines ‚avantgardistischen Zen-Klosters‘ geschaffen wurde. Die Gäste legen ihre Mäntel allerdings nicht vor Kounellis goldener Wand ab, vor der ein einfacher Kleiderständer mit dunkler Herrengarderobe steht. Sie betreten die Sammlung durch die Bibliothek. Ihre Füße brauchen nicht gezählt zu werden, es besteht kein Rechtfertigungszwang, denn der private Museumsbetrieb ist unabhängig von der öffentlichen Hand. Es bleibt offen, ob das Kunstwerk von Jannis Kounellis, der am 23. März 2006 siebzig Jahre alt wurde, Ankunft oder Abreise signalisierte, könnte es im Entree der Sammlerin seinen Aufforderungscharakter entfalten.

Das Museum ist eine europäische Erfindung. Es musste sich seit seinem Bestehen zahlreiche Vergleiche gefallen lassen. Unterschiedlich von Befürwortern und Gegnern dieser Einrichtung gibt es eine breite Skala von Äußerungen. Paul Valéry z.B. behauptete, seine Seele auf alle Martern einzurichten, ehe er es beträte. Für ihn verbreite das Museum Trübsinn und Langeweile, es habe etwas von einem Tempel, Salon, Friedhof und vom Schulraum an sich, Ermüdung und Barbarei fänden sich zusammen, konstatierte er. Keine Kultur der Wollust und keine der Vernunft hätten ein derartiges Haus des Unzusammenhängenden, in dem tote Visionen aufgebahrt seien, errichten können.

Auch Joseph Roth war nicht gut auf das Museum zu sprechen, die Begegnung mit dem Kunstwerk ließ ihn gleichgültig, das von seinem Entstehungsort abgeschnittene Werk empfand auch er – im Gegensatz zu Proust – als tot. Mit einem gewissen Schauer betrachtete er die nummerierten bunten Leichen, die man aus den Ateliers exhumierte und an die Wände gehängt hatte. Vergeblich suchte er nach einem Aschenbecher, er mußte die Zigarette am Absatz auslöschten und den Stummel in die Tasche legen.

Nach einer Äußerung von Joseph Beuys sollte das Museum im Bahnhof stattfinden. Adorno weist auf Analogien zwischen Bahnhof und Museum hin, die Proust in seiner *Recherche du temps perdu* aufzeigt, und fügt hinzu: beide sind Träger einer Todessymbolik, der Bahnhof der uralten des Reisens, das Museum jener, die sich auf das Werk bezieht. Zwar sieht auch Proust im Museum den Ort des Verlustes an Lebendigkeit, aber es sei zugleich der Ort, an dem der Tod der Werke diese zum Leben erwecke. Dennoch sind für ihn beide Orte auf ihre Art wunderbare Stätten. Am Museumssaal schätzte er, dass die nüchterne Enthaltung von allen Details die inneren Räume symbolisiere und das Meisterwerk besser zur Geltung bringe, indem sie – im Gegensatz zum Privathaus – das Wesentliche nicht unterschlagen, nämlich den geistigen

Vorgang ihrer Entstehung, der die Werke aus der Privatsphäre heraus-hebe. Den Schauplätzen der Bahnhöfe dagegen haften das geheimnisvolle Wesen jener besonderen Orte an, die nicht eigentlich einen Teil der Stadt bilden, sondern ihre Wesen nur noch insofern enthielten, als sie auf einer Signaltafel die Essenz ihrer Namen trügen. Proust benennt eine jener großen, glasverkleideten Werkstätten, wie der Bahnhof Saint-Lazare eine ist. Dabei stand ihm das Bild *Gare Lazare* von Monet, den er sehr verehrte, vor Augen. Über diesen Hallen lässt der Schriftsteller einen ungeheuren rohen und von dramatischen Drohungen trächtigen Himmel aufrollen. Die Inszenierung bezeichnet er als so modern und so pariserisch wie manche Himmel von Mantegna oder Veronese; und er fährt fort, dass sich unter solcher Wölbung nur etwas Furchtbares und Feierliches vollziehen könne, eine Abfahrt auf der Eisenbahn oder die Kreuzerhöhung.

Proust lässt den Schriftsteller Bergotte im Museum sterben. Noch in der Ausstellung, nachdem er eine meisterhaft gemalte Stelle des Bildes *Ansicht von Delft* von Vermeer betrachtet hat, die er vorher nie in dieser Intensität wahrgenommen hatte, ereilt ihn der Tod.

Lampedusa bestimmt den Bahnhof von Catania zum Ort, an dem sein Protagonist im Roman *Der Leopard* dem Tod in Gestalt einer jungen Frau im Reisekleid begegnet. Wenig später, als Don Fabrizio auf dem Bett eines Albergo im Todeskampf liegt, nähert sich ihm die ersehnte Gestalt im braunen Reisekostüm wieder, und er weiß, dass sie es ist, die ihn holen kommt, und dass die Stunde der Abfahrt nahe sein muss. Der Bahnhof als Träger einer Todessymbolik, der das Ende einer Lebensreise markiert, das Museum als Ort, an dem sich die bekannte existenzielle Verbindung von Vergänglichkeit und Kunst, Traumhaus (Benjamin) und Totenhaus manifestiert.

Ob es Grab sei oder Schatzhaus, hinterfragt Günter Busch das Museum als den Ort, an dem Kunstwerke um ihrer selbst willen und auf die Dauer veröffentlicht werden. In zahlreichen Vanitasstillleben sowie Ruinen-, Friedhofs- und Grabesdarstellungen wurden Friedhofsbilder überhöht in Gestalt „arkadisch-elyseischer Gärten“ behandelt. Busch beschreibt, wie der französische Maler und Museumsdirektor Alexandre Lenoir nach der Revolution und Schließung seines Museums der französischen Monumente in Paris nebenan auf dem Gelände des Klostersgartens der Kleinen Augustiner 1815 den *Garten der Monumente* anlegte. Hier wurden die sterblichen Überreste – *les illustres restes* – von Descartes, Molière, Lafontaine, Boileau etc. ausgestellt. Ganz real als Museum und Friedhof, gleichsam als Skulpturenpark wurden Statuen, Bildwerke, Sarkophage, Urnen, Grabestabernakel und Masken als wahre Reliquien-Sammlung präsentiert. In diesen stillen und aus diesem friedlichen Garten kommen und gehen die Besucher als Erholungssuchende. Die Realität des Friedhofs fällt mit der des Museums zusammen, wo die Reliquie keine Attrappe, sondern Mumie ist, wo der Tod durch verbrämende Inszenierung in

der Natur verharmlost wird und auf den gleichen Sockeln und Piedestalen ausgestellt wird wie im Museum. Der Friedhof wird Ort der Kultur und leugnet die Todesgegenwart; aus dem Ort der Sammlung, dem Museum, wird ein Ort der Zerstreung, ohne lästige Todesmahnung.

Vom 29. April bis 21. Mai 2006 stellte Jochen Gerz die Zehn Gebote auf einem LED Display im Duisburger Hauptbahnhof aus. Während des Festivals *29. Duisburger Akzente* mit dem Motto *Woran glauben? Kunst im Zeichen des Wertewandels* erschien die Schrift an der Wand zwischen kommerziellen Werbebotschaften. Sie zeigte sich in normaler Bildschärfe, ohne künstlerische Bearbeitung wie Montage, Zeitlupe oder Bildstörung. Nur durch Zufall wurden die Lesenden, soweit sie sich darauf einließen, mit dem ersten Gebot konfrontiert. Vielleicht platzten sie mitten in die Präsentation des vierten oder neunten Gebots. Lasen sie sie als Botschaft? Oder dachten sie mit Beckett: Wehe dem, der Symbole sieht? Auf der elektronischen Anzeigetafel gespeichert, leuchteten die Buchstaben auf und verschwanden wieder. Es handelte sich nicht um bloße Leerformeln, jeder Reisende, der sich auf der Anzeigetafel informieren wollte, galt als Adressat, der die Worte schwerlich als reine Textur ansehen würde. Kann die Exposition des elektronischen Schriftbandes zur Religiosität oder zum Kunstverständnis beitragen? Die Zehn Gebote werden abgelöst, vom Gebot zu konsumieren, dem bunten Strom der Chiffren, Logos und Werbeversprechen, und diese wiederum von der Mahnung, sich an die Zehn Gebote zu halten. Topographisch setzt Gerz an der Stelle an, an der Reisende Medienpräsenz erwarten. Die Konfrontation von Nutzform und zeitgenössischem Kunstwerk, das auf einem Bibeltext basiert, wirkt an dieser Stelle doppelt irritierend. Auf der anderen Seite ist man an keinem Ort außerhalb des Museums mehr wirklich erstaunt, auf ein Kunstwerk zu treffen. Kunst wird überall zelebriert, wenn auch nicht überall als Kunst erkannt, und manchmal besteht die Gefahr, dass sie sich damit inflationiert.

Christian Boltanski nutzte diesen aktiven Raum, wo die Menschen kommen und gehen, für die Theatralisierung eines Auftritts am Kölner Hauptbahnhof. Während seiner Ausstellung *Diese Kinder suchen ihre Eltern*, die vom 28. November 1993 bis zum 28. Januar 1994 im Museum Ludwig gezeigt wurde, verteilte der Künstler an mehreren Tagen Flugblätter am Bahnhof, die neben einem kurzen Suchtext die Fotografie eines verlorenen Kindes enthielten. Nach dem Krieg druckte das Rote Kreuz Plakate mit Abbildungen von elternlos umherirrenden Kindern und mit den spärlichen Angaben, die diese zu ihrer Person machen konnten. Die meisten Fotografien hatte Hilmar Pabel 1946 und 1947 aufgenommen. Unter dem Bild eines Jungen steht z.B.: „0151. Name: unbekannt, Vorname: unbekannt, geb. 30. 4. 1943 (geschätzt). Augen: blau-grau; Haar: blond. Der Junge wurde im Februar 1945 in einem Kinderwagen auf dem Hauptbahnhof Stettin/Pommern aufgefunden. Er reagierte damals auf den Namen ‚Hansi‘.“

Nach 50 Jahren fragt sich ein französischer Künstler, was aus diesen Kindern, die jetzt etwa in seinem Alter sind, geworden ist. Er würde sie gerne finden und fährt fort: Ihre Geschichte ist auch ein wenig die meinige, die unsrige, auch wir suchen unsere Eltern.

Ich habe Passanten, die solch eine Suchanzeige am Bahnhof angeboten bekamen, auf einem Video-Film gesehen. Einige warfen die Blätter sofort auf die Erde oder in den nächsten Papierkorb, andere lächelten ungläubig, irritiert, scheinbar, ohne einen Sinnzusammenhang zum Inhalt herstellen zu können; die meisten fühlten sich gestört und wollten die Information schnell wieder loswerden, als wollten sie nicht mit den Zeugnissen der Nachkriegsgeschichte konfrontiert werden. Ob die wenigen, die einen Handzettel eingesteckt hatten, sich noch einmal in Ruhe zuhause damit auseinandergesetzt haben?

Warum hat Christian Boltanski keine belebte Kölner Einkaufsstraße oder den prominenten Domplatz für seine Aktion gewählt? Auch am Bahnhof ist seine Arbeit vor dem Hintergrund des Museums zu sehen. Wie im geschlossenen Raum, in dem Boltanski seine Ausstellung inszeniert hat, geht es nicht nur um die topographische Bedeutung von Raum, sondern um seine Erscheinungsform in jeglicher Hinsicht, um den spirituellen, den sozialen und den politischen Raum. Der wechselnde Rahmen, in welchem die Erinnerungsarbeit angeboten wird, soll die Rezeption beeinflussen. Handlungsorte, an denen eine Performance stattfinden kann, sind sowohl der Bahnhof als auch das Museum. An beiden Orten bestimmt der Zufall die Zahl der Teilnehmenden. Ihr Alter, ihr Geschlecht, ihre soziale Zugehörigkeit oder ihr Beruf spielen keine Rolle, aber die Intentionen der Personen sind jeweils völlig andere.

Im Museum benutzt Boltanski die Macht des Ortes, an dem sich Geschichte ablagert, dort schafft ein Netz von Verweisen die Voraussetzung, die innere Situation des Betrachters mit der Geschichte und seinen persönlichen Geschichten zu verknüpfen. Am Bahnhof dagegen scheint sich für Boltanski die Durchlässigkeit, die Atmosphäre von Eile und Hektik als Macht des Ortes zu erweisen, an dem sich Erinnern und Vergessen, Verweilen und Rastlosigkeit in ständiger Ablösung befinden. Zum geschäftigen Treiben passt die Erinnerung an Krieg und Trauer schlecht. Zwar könnte man annehmen, dass Boltanski mit seinen Handzetteln wenigstens an das kollektive Gedächtnis älterer Passanten, die die Geschichte miterlebt haben, hätte appellieren können. Maurice Halbwachs weist darauf hin, dass auch das kollektive Gedächtnis nicht mit Geschichte zu verwechseln sei. Die Geschichte setze an dem Punkt an, an dem die Tradition aufhöre, in einem Augenblick, in dem das Gedächtnis erlösche und sich zersetze.

Boltanski verschränkt eine Anzahl von Beziehungen und Bedeutungsdimensionen miteinander: ikonografische, historische und allegorische. Im Museum konstituiert sich die Geschichte der Objekte; dort werden sie topisch modelliert und durch ihre Repräsentation beziehen sie sich direkt auf die Ge-

schichte der Gegenwart. Obwohl auch der Bahnhof ein geschichtsträchtiger Ort ist, ist er ein vergleichsweise ungünstiger Ort, um auf Geschichte aufmerksam zu machen. Besitzt er heute noch die Tradition der Erinnerung und trifft diese dort noch auf die jeweilige Erinnerung der Durchreisenden? Boltanski organisiert seine Arbeit an einem Ort, von dem er weiß, dass das, was er zeigt, dort keinen Marktwert hat, dass sein Material weder künstlerisch ist noch materiellen Wert hat, um sich bewusst vom Raum der Repräsentation, des Wissens, der gespeicherten Kulturgüter abzusetzen.

Er weiß, auf dem Bahnhof funktioniert die Überinszenierung des Beiläufigen nicht. Dass das Austeilen der Zettel an Vorübergehende ein performativer Akt sein könnte, geht im hastigen Kommen und Gehen unter. Die Bedeutsamkeit unbedeutsamer, endlos reproduzierbarer Dinge, die zudem ihre Aktualität verloren haben, wirkt im Museum durch ihren Kontext auffällig; am Bahnhof wird sie vollkommen übersehen. Wen interessiert die Geschichte dieser Kinder heute noch, zudem am ‚falschen‘ Ort? „E il ricordante e il ricordato, ambedue han ! a vita di un giorno“, schrieb Marco Aurelio in seinen *Ricordi*. Wozu braucht es Museen als Gedächtnis der Menschheit, wenn sowohl der Erinnernde als auch der oder das Erinnernte nur Dauer für einen Tag haben? Gerade aus der kurzen Zeit der Erinnerung und der langen Zeit des Vergessens ziehen Institutionen ihre Legitimation, Produkte von Künstlern aufzunehmen, sie zu inszenieren und für Denk- und Rezeptionsprozesse zu präsentieren.

Boltanski benutzt das Museum, imitiert und entlarvt zugleich seine Erinnerungsarbeit und Ausstellungstechnik – sowie den Versuch, die Objekte zu auratisieren. Und dort, wo auch Museumsleitende diese Versuche unterwandern möchten, sind es vielleicht Sponsoren aus der Wirtschaft und Politik, denen auch aus Legitimationsgründen daran liegt, sowohl das Kunstwerk als auch das Museum zu re-auratisieren.

Selbst wenn sich das Museum dagegen wehrt, wird sein Erfolg offiziell am Medienecho und an den gezählten Füßen gemessen. Obwohl immer geringer werdende Mittel für Kultur zur Verfügung gestellt werden, erhoffen sich Politiker eine ständige kulturelle Wachstumsrate. Besucherzahlen sind mehr als numerische Größen; sie werden zu magischen Formeln, die Konzept und Marketing bestätigen. Wodurch entsteht der Eindruck schwindender Besucherzahlen und warum wird er verallgemeinert? Laut Statistik entstanden in den letzten 30 Jahren 4.500 neue Museen in Deutschland, angeblich so viele wie in keinem anderen Land. Der Besuch der zahlreichen Ausstellungsstätten soll mit 110 Millionen Besuchern den Erfolg der Kinobesuche übertreffen.

Ähnlich wie den Museen ergeht es den kleinen Provinzbahnhöfen, haben sie nicht genügend Passagiere, werden sie kurzerhand geschlossen, selbst wenn sie einen wichtigen Knotenpunkt für die Bevölkerung darstellen. Dass sich einer dieser verlassenen Bahnhöfe in ein Museum verwandelt, ist eher

selten. Dagegen werden Umbauten von Bahnhöfen der Kulturindustrie zur Nutzung zur Verfügung gestellt, wenn ihre Architektur Symbolcharakter hat und das Gebäude in einer Großstadt liegt. Um nur ein Beispiel zu nennen, der Pariser Gründerzeitbahnhof Gare d'Orsay (sicherlich aus technischen Gründen stillgelegt) mutierte zum Musée d'Orsay. Der Bahnhof liegt direkt gegenüber dem Louvre. 1900 schrieb der Maler Edouard Detaille in sein Tagebuch, dass der wunderschöne Bahnhof wie ein Kunstmuseum aussehe und das echte Kunstmuseum wie ein Bahnhof wirke; und er machte dem Architekten Laloux den Vorschlag, falls das noch möglich wäre, sie gegeneinander auszutauschen. Zum Glück fand kein Tausch statt, aber die spätere Musealisierung des Bahnhofs und seine Besucherströme hätten Detaille gewiß gefreut.

Nicht allein die Bildungsreisenden z.B. des 18. Jahrhunderts legten (bevor es Bahnhöfe gab) beeindruckende Wegstrecken zurück, um die renommierten Pflichtstationen der Kunst und Kultur zu absolvieren, zunehmend gingen auch die Ausstellungsobjekte auf Reisen. Doch aus konservatorischen Gesichtspunkten wird es immer schwieriger und kostspieliger, z.B. Kunstwerke der historischen „Spitzenklasse“ auszuleihen. Museumsleiter weisen zu Recht darauf hin, dass nicht mehr das Kunstwerk wandern soll, sondern die Betrachtenden zum Ort des Kunstwerks reisen mögen. Nur ganz am Rande seien die „Reisen“ der Kunstwerke durch die großen Beutezüge erwähnt; Kunsträuber haben berühmte Vorbilder, die bis in die Antike reichen. Zu den leidenschaftlichsten gehörten die römischen Feldherren und Politiker Sulla, Scaurus, Murena und Verres; sie schickten ihre erbeuteten Kunstwerke von Griechenland nach Italien auf die Reise. Während Napoleon Bonaparte den französischen Museen durch seinen Feldzug auf dem klassischen Boden Italiens die meisten Kunstwerke zuführte. Ein großer Teil der in ganz Europa geraubten Meisterwerke ging nach dem Wiener Kongress allerdings auf die Rückreise.

Hanno Rauterberg berichtet am 23. März 2006 in *DIE ZEIT* über „die Ausstellung des Jahres“. Über dreißig Bilder von Antonello da Messina wurden bis zum 25. Juni in der Scuderia del Quirinale in Rom ausgestellt. Viele Exponate seien brüchig und spröde und würden dennoch auf die Reise aus Wien, London, Paris, Washington nach Rom geschickt. Das würde mancher für restauratorischen Frevel halten und es sei dennoch ein großes Glück, schreibt Rauterberg. Doch dann fügt er an, es sei zugleich eine fürchterliche Enttäuschung, da die kleinformatigen Bilder – oft nicht größer als ein Blatt Papier – unter dem Ansturm eines großen Publikums untergingen. Die Ausstellung fordere Abstand, Fernblick, während der Betrachter die Bilder ganz für sich allein brauche, um sie sich in der Zwiesprache, im privaten Blick zu erschließen. Für dieses Paradox gibt es keine Lösung. Auf die hohe Einnahme und auf das kulturpolitische Prestige, welches solche Massenbesuche einbringen, kann kein Museum verzichten. Waren es bei einer vorherigen erfolgreichen Ausstellung 300.000 Besucher, müssen es bei der nächsten wenigstens

350.000 sein. Dabei lockt nur das Einmalige, die ständige Sammlung und sei sie noch so erstklassig, schafft solche Besucherzahlen nicht, um in die ‚Gewinnzone‘ zu kommen. Sobald kultureller Tradition keine substanzielle Kraft mehr innewohne und sie herbeizitiert würde, löse sie als Mittel zum Zweck auf, was von ihr noch übrig sei. Wollte man aber auf die Möglichkeit, das Traditionelle zu erfahren, radikal verzichten, so überliefern man sich aus lauter Kulturtreue der Barbarei, folgert Adorno und weiter, dass man es falsch mache, wie man es mache.

Nur in der langen Nacht der Museen bieten diese das, was der Bahnhof täglich bietet, die Möglichkeit des Kommens und Gehens auch nachts, Treffpunkt zu sein für Menschen mit vielfältigen Interessen und Magnet zu sein für ein gemischteres Publikum. Endlich darf es auch im Museum Unübersichtlichkeit, Gedrängel, Schieben und Stoßen geben. Zum Entsetzen der Restauratoren wird der Sicherheitsabstand zu den Ausstellungsobjekten häufig missachtet, oder Weingläser und Teller werden auf Vitrinen, sogar auf Kunstgegenständen abgestellt. Mitunter herrscht ein Geräuschpegel wie auf dem Bahnhof. Diesen glücklichen Umstand nutzten Diebe, die während der langen Nacht am 19. März 2006 aus der Kunsthalle Mannheim ein Spitzweg-Gemälde stahlen. *Friedenszeit* mag etwa die Größe Antonello da Messinas Bilder haben, war aber schlechter bewacht als diese und wegen seines Formates zu klein, um an die Alarmanlage angeschlossen werden zu können. Im Trubel und in der Feierstimmung gelangten die Diebe unbemerkt in einen für eine neue Ausstellung ‚geschlossenen‘ Raum; und sie ‚bespielten‘ diesen Nebenschauplatz, indem sie das Bild gewaltsam aus dem Rahmen entfernten. Seit über hundert Jahren hatte der Spitzweg in der Kunsthalle gehangen. Vielleicht war er seit über hundert Jahren von zahlreichen Besuchern übersehen worden, vielleicht würde sein Verschwinden während der nächsten hundert Jahre nur einer kleinen Zahl von Besuchern auffallen.

Parallel zur Ausstellung Antonello da Messinas findet die Berliner Biennale statt. Bis Ende Mai 2006 ist die Auguststraße Ausstellungsmeile, sie ist eine der Berliner Kulissen, in und vor der Kunst Lebensnähe sucht. Die ganze Straße wird zur Blickachse, Säle, Wohnungen, Kirchen, Schulen öffnen sich für die Dauer der Biennale und treten in Wettstreit mit etablierten Ausstellungsorten. Nicht nur die herausgehobenen, auch die wunderbaren Stätten des Alltäglichen haben sich Ausstellungsinszenierungen längst erschlossen. Wie zahlreiche zeitgenössische Künstler verwandelte Boltanski z.B. Schulen, Kirchen, Kaufhäuser, Parks, Garagen, Unterführungen temporär in Museen, dagegen funktionierte er Museen durch seine Anhäufungen in Archive, Magazine und Rumpelkammern um.

Die sogenannten ‚Kulturmeilen‘, die in vielen Städten entstanden sind, führen die ‚Kulturreisenden‘ oft direkt vom Bahnhof zu den einzelnen ‚Kulturereignissen‘, wobei sich die Verweildauer in den unterschiedlichen Institu-

tionen mit der in Geschäften, Cafés und Restaurants der Städte verschränkt. Der Gang durch die Stadt führt gleichsam durch die Kulturstätten hindurch. Eine geheime Choreografie scheint die Schritte der Kulturbeflissenen anhand eines roten Fadens durch die Stadt zu lenken: Die Reise setzt sich fort als Erlebnis sukzessiver Transition. Erlebt wird der Wechsel von musealem Blick zu ephemerer Ereigniskultur, von Bewahrungsstrategie zu Veränderungswillen. Jeder Ort kann zur Bühne werden. Der alltägliche Raum als Parcours, der aus verschiedener Perspektive unterschiedliche Bedeutungsbeilegungen erfährt, bleibt bei diesem Nebeneinander dennoch ein real definierter Raum. Beginnt schon auf dem Bahnhof die Einstimmung auf aktuelle Kultur-Angebote auf Plakatwänden, mit Filmausschnitten und Leuchtschriftbändern, setzt sie sich mit jedem weiteren Schritt fort und fordert Reaktionen, Entscheidungen, Mitgestaltung: Die Erkundung der Stadt als geplantes Regietheater und schon ein performativer Akt? Jeder Flaneur schon ein Akteur, jeder Passant gleichzeitig ein Zuschauer?

Noch 1919 wurde es als Unverfrorenheit ausgelegt, als der Konservator des Museums von Grenoble als erste Amtshandlung in der Nähe des Bahnhofs ein Werbeschild aufstellen ließ, um Touristen anzulocken: „Stay in Grenoble one day more and visit the museum Art Gallery, one of the most beautiful in France“. Heute gilt es als Manko, wenn ein Kulturinstitut nicht in der Lage ist, genügend auf sich aufmerksam zu machen. Museen benötigten schon immer Geld und werden besonders heute aufgefordert, tätig zu werden. Die Mittel müssen nicht unbedingt originell sein, sie müssen sich rechnen. Jean-Christoph Amman z.B. scheute sich nicht, zugunsten des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt einen überdimensionalen Sahnebecher als Fassaden-Werbung anbringen zu lassen; die Kunst hat dadurch keinen Schaden genommen.

Im Dezember 1994 vermietete der Museumsmann ‚sein‘ Museum kurzerhand für eine Chanel-Modenschau. Das Kommen und Gehen der Gäste wurde durch hundert Aufseher, die zum Schutz der Kunst bereitgestellt wurden, beobachtet (Fundraising machte es möglich). Solche Sonderrechte können nur denen gewährt werden, die bereit und in der Lage sind, diese auch angemessen zu vergüten. So führt die unbefriedigende finanzielle Situation des Museums dazu, dass die Strukturen des demokratischen Zugangs für jedermann zeitweise in Exklusivrechte für wenige zurückverwandelt werden. So pendelt die Strategie des Museums, die einem breiten Publikum, Wirtschafts- und Kulturpolitikern gerecht werden möchte, zwischen populistischen und elitären Programmen hin und her.

Museumsleiter Amman und Modemacher Karl Lagerfeld eröffneten eine Show, in der die Fetische der Mode auf die Kunst trafen und für wenige Stunden eine Allianz bildeten. An diesem Abend wurde die „Komplizität mit dem Profitsystem“, Mode als einträgliches Geschäft heranzuziehen, um ihren An-

tipoden, die Kunst, finanziell zu unterstützen, fast spielerisch bewältigt. Die zuschauerhafte Zurkenntnisnahme einer Modenschau im Museum als gesellschaftliches Ereignis thematisiert zugleich die Affinität (für Adorno gehören die Begriffe Mode und Moderne zusammen) wie auch die alte Feindschaft zwischen Kunst und Mode. So können gerade Veranstaltungen, die auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun zu haben scheinen, erhellende Zugänge bilden: Im Widerständigen der Kunst gegen das Ephemere der Mode beweist sich letztere als beliebig gegenüber der Kunst und kann doch zugleich als ihr Impulsgeber fungieren.

Mode findet ebenfalls am Bahnhof statt, ohne Eintritt für jeden zu betrachten; neben dem täglichen Defilé der Reisenden kommt sie allerdings – von gelegentlichen Fototerminen abgesehen – nur in Zeitschriften vor.

Durch die Technik des Sammelns, die Akkumulation seiner Objekte, deren Loslösung vom ursprünglichen Kontext und formalisierte Präsentation will das Museum andersartige Rezeption provozieren. Als Ort der Präsentation gibt es sich vielfältig: Es wird gehortet wie in der Kunstkammer, bewahrt in Reliquienschreinen, angeordnet wie in Versuchsreihen im Labor, aufgelistet in Datenbanken. In der Institution Museum werden nicht allein Objekte bewahrt und erforscht, Ausstellungsmacher und Künstler beziehen die Betrachtenden selbstverständlich in ihre Arbeit ein, während das geschulte Publikum gelernt hat, den Prozess des eigenen Sehvorgangs zu reflektieren. In vielfacher Hinsicht hat sich das Verhältnis von Betrachter und Objekt verändert. Dieser Entwicklungsschritt der Rezeption, der zweifellos stattgefunden hat, hat allerdings auch die Distanz zu *dem* Publikum vergrößert, das ihn nicht getan hat. Pierre Bourdieu spricht von dem Privileg, das jenen zuteil wird, für die die ‚Liebe zur Kunst‘ nur das Zeichen einer ‚Erwähltheit‘ sei, das wie eine unsichtbare und unübersteigbare Schranke diejenigen, die dieses Zeichen tragen, von jenen trennt, denen diese Gnade nicht zuteil ward. Inzwischen hat der Begriff der Vermittlung allgemein größeres Gewicht bekommen. Nicht nur, dass neben wissenschaftlicher Ausbildung auch größerer Wert auf neue und experimentelle Methoden und Strategien gelegt wird, die verschiedenen kulturellen Einrichtungen selbst beteiligen sich an der Ausbildung von Studierenden. Allerdings wird das Museum ohne Protektion und Rückenstärkung vom wirtschaftlichen Zwang erdrückt, da es sich als Bildungseinrichtung (falls es nicht ganz umstrukturiert wird) nicht amortisiert. Auch wenn sich das Museum in Zukunft nicht mehr auf seine Außenseiterrolle wird verlassen können, kann es sich der Kommerzialisierung nicht vollständig widersetzen. Obwohl sich die Akzente verschoben haben, wird es sich nicht vorbehaltlos zum Wirtschaftsfaktor machen lassen können, will es seine bildungspolitische Aufgabe erfüllen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1989): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main.
- Adorno, Theodor W. (1992): *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main.
- Boltanski, Christian (1994): *Diese Kinder suchen ihre Eltern*, München.
- Bourdieu, Pierre (1989): *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main.
- Brieger, Lothar: (1931): *Die großen Kunstsammler*, Berlin.
- Busch, Günter (1986): „Grab oder Schatzhaus“. In: ders., *Zeugen des Wissens*, Bd. 20, Mainz.
- Busch, Günter (1991): „Die Museifizierung der Kunst und die Folgen der Kunstgeschichte“. In: Peter Ganz (Hg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, Wiesbaden.
- Di Lampedusa, Giuseppe Tomasi (1984): *Der Leopard*, München.
- Halbwachs, Maurice (1967): *Das kollektive Gedächtnis*, Stuttgart.
- Proust, Marcel (1979): *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Bd. 2 u. 8, Frankfurt am Main.
- Schlosser, Julius von (1978): *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Braunschweig.