

Die Zukunft des Kunstmuseums von seiner Geschichte aus. Eine Skizze in programmatischer Absicht

Claus Volkenandt

Der folgende Beitrag formuliert Gedanken zur Zukunft des Kunstmuseums von seiner Geschichte aus. Genauerhin ist es das Anliegen, Fragen nach der institutionellen Zukunft des Kunstmuseums vor dem Hintergrund seiner Entstehung als einem eigenen Museumstyp aufzuwerfen. Die hier angestellten Überlegungen verstehen sich dabei dezidiert als work in progress, die deshalb auch eher in essayistischer, offener Form vorgebracht werden. Ihr Ziel ist es, Gegenwart und Vergangenheit in ein vermittelndes Gespräch zu setzen, und zwar so, dass die Vergangenheit Fragen und Problemlagen der Gegenwart erhellen kann. Darin wird ein eher selten gesuchter Brückenschlag zwischen historischer Museumsforschung und den aktuellen Diskussionen um die Zukunft des Museums im Allgemeinen und die des Kunstmuseums im Besonderen ins Auge gefasst. Dieser Brückenschlag macht es möglich, Fragen nach der Zukunft des Kunstmuseums aus seiner Geschichte heraus zu entwickeln.

Die folgenden Überlegungen gehen dabei von zwei Grundannahmen aus: (1) das Kunstmuseum entsteht als eigenständiger Museumstyp in einer bestimmten historischen Situation in Europa und es entwickelt sich auch in diesen historischen Rahmensetzungen, und (2) der historische Ursprung des Kunstmuseums um 1800 und seine Entwicklung im 19. Jahrhundert bestimmen heute noch weitestgehend das Selbstverständnis dieser Institution und formulieren bis heute Erwartungen und Aussprüche an unser Verhalten im Museum. Dass bis heute keine Sandkästen und Spielgeräte integrale Bestandteile eines Kunstmuseums sind, ist kein Zufall, sondern Folge einer historischen Entwicklung.

Die erste Grundannahme bildet den Gegenstand eines ersten Teils samt eines kleinen Exkurses zu methodologischen Fragen, die sich aus dem Kunstraub ergeben, die zweite Grundannahme bildet den Gegenstand des folgenden Teils, einige Notizen zum Stand der hier vorgebrachten Überlegungen führen schließlich zu den Fragen nach der Zukunft des Kunstmuseums im abschließenden Teil formuliert. Vieles kann nur angedeutet werden, eine programmatische Entwicklung von Fragen, die sich aus der Geschichte des Kunstmuseums motivieren, steht ohne Zweifel im Vordergrund.

Die Entstehung des Kunstmuseums in Folge der Französischen Revolution

Das historisch komplexe Geschehen der Entstehung des Kunstmuseums als eigenständiger Museumstyp in Folge der Französischen Revolution kann hier nur flüchtig skizziert werden. Leitfaden dazu sind vier historische Ereignisse: (1) die Französische Revolution selbst und ihr Umgang mit den bestehenden Kunstwerken ab 1789; (2) die Eröffnung des Louvre als Kunstmuseum, 1793; (3) die Verbreitung der Revolution in Europa durch die französischen Revolutionsarmeen ab 1794/95 und ihr Kunstraub, der von Napoleon später gezielt betrieben bzw. zugelassen wird, und (4) das Jahr 1802, in dem Vivant Denon Direktor des Louvre wird und mit dem sich eine grundlegende Professionalisierung des Museums verbindet.

(1) Die Folgen der Französischen Revolution für die damals bestehende Kunst sind bekanntlich im Begriff der Säkularisation beschreibbar, im engeren Sinne der Verstaatlichung von Kirchengütern, im allgemeineren Sinne der Verstaatlichung des alten Feudalbesitzes: der Adelsgüter, der Kirchengüter, Güter der Krone. Dieses Geschehen setzt mit dem Beginn der Revolution ein: Kirche, Adel, Krone, und zwar in der Reihenfolge, verlieren per Gesetz oder per Faustrecht ihre Güter. Vieles davon wird zerstört, vieles zu Waffen eingeschmolzen, aber auch verkauft, um die Revolution zu finanzieren und den entstehenden Staat finanziell zu konsolidieren. Die Französische Revolution setzt zunächst in Frankreich, dann auch in Teilen des übrigen Europa ungeheure Mengen an Kulturschätzen frei, darunter auch viele Kunstwerke. Zum Teil landen sie dabei wortwörtlich in der Gosse, die zum kulturellen Müllhaufen der Geschichte wird. Die Zahlen für Köln belegen die ungeheure Wut der Säkularisation: vor der Säkularisation gab es dort 11 Stiftskirchen, 16 Pfarrkirchen, 5 Ordensklöster, 12 Mönchsklöster, 2 Abteien und 37 Nonnenklöster, also insgesamt 83 Kirchen sowie 38 Kapellen. Nach der Säkularisation, die in Köln zwischen 1803 und 1806 stattfand, sind es noch 4 Haupt- und 16 Hilfskirchen, mithin wurden 63 Kirchen aufgehoben. Vieles an altniederländischer und altdeutscher Kunst geht in diesem Zusammenhang verloren, für manche Werke wird das Museum in der Sammlungstätigkeit der Gebrüder *Boisserée* zum letzten Zufluchtsort.

(2) Die Eröffnung des Louvre als Kunstmuseum 1793 zeigt ein anderes Gesicht der Revolution. In der Folge der Säkularisation wird nicht alles zerstört oder verkauft oder landet auf der Strasse, sondern wird auch in Depots landesweit gesammelt. Aus den Werken in diesen Depots wird die Sammlung des Louvre gebildet. Bei der Eröffnung des Louvre als Kunstmuseum zeigte es Skulpturen und Bilder, die zuvor in königlichen Schlössern,

Adelssitzen und Kirchen gehangen hatten. Den Zahlen nach: 537 Gemälde und 124 Kunstgegenstände, vor allem Skulpturen. Bei freiem Eintritt konnte jedermann diese Ausstellung samstags und sonntags von 9 bis 16 Uhr besuchen, dem Rest der Woche war der Louvre Künstlern vorbehalten. Die Bilder waren mit kurzen Erläuterungen versehen, es gab einen Katalog, es gab Führungen und eine vom Parlament eingesetzte Kommission, die fast ausschließlich mit Künstlern besetzt war und eine Kontrollfunktion für Sammlung und Zugang hatte.

Der Louvre eröffnet als Museum an einem hoch symbolträchtigen Ort: der Louvre ist das alte Stadtschloss des Königs, sein Palast in Paris. Dieser wird mit dem Museum von einer feudalen zu einer bürgerlichen Einrichtung. Er wird zu einer öffentlichen Einrichtung im juristischen Tatbestand und vor allem wird er zu einer Einrichtung für die Öffentlichkeit, womit sich ein Bildungsanspruch bzw. ein Aufklärungsanspruch verbindet. Mit dem Louvre als Museum hat das Bürgertum das Feudalsystem beerbt und enterbt in einem: beerbt, indem es seine Kunstgüter (zum Teil) übernimmt, enterbt, indem es sie programmatisch als Museum veröffentlicht, sie für alle zugänglich macht und eine Bildungsmöglichkeit damit verbindet.

Und: mit dem Kunstmuseum verbindet sich ein neuer Typ von Sammlung. Der Louvre ist ein Spezialmuseum: er ist ein Kunstmuseum. Er präsentiert Hochkunst, genauer: Tafelbilder und Freiplastiken. Damit grenzt sich der Louvre von den Kunst- und Wunderkammern, den enzyklopädischen Sammlungen der Fürsten ab: kein Kunsthandwerk, keine Ingenieurskunst, keine Naturobjekte, keine Kuriosa gibt es dort zu sehen. Sondern es zeigt und sammelt Künstlerkunst, –Bilder und Skulpturen seit der Renaissance und Skulpturen der antiken Kulturen des Mittelmeerraums. In seinem Fokus steht also Hochkunst.

(3) Ab 1794/95 verbreiten die französischen Revolutionsarmeen die Revolution in Europa. Einher geht damit ein Kunstraub, der von Napoleon später gezielt betrieben bzw. zugelassen wird. Die Revolution nach Europa zu tragen, ist für die Französische Revolution nicht nur ein politisches Programm, sondern verbindet sich auch mit einem kulturellen Anspruch: nicht nur das jeweilige Volk soll vom Feudalsystem befreit werden, sondern ebenso die Kulturgüter der jeweiligen Nation. In der Praxis hieß dies, dass in den besetzten Ländern Teile der Kulturgüter konfisziert und zum Ruhme des siegreichen französischen Volkes ins Land der Freiheit, nach Frankreich, gebracht wurden. Für die Kunst war dieser Ort der Freiheit natürlich der Louvre

Dieser Kunstraub geschah ab 1792, dann ab 1794 in verstärkter Weise, hier nur cursorisch genannt: 1792 in Belgien (u.a. Lüttich, Brüssel, Antwerpen) und aus dem westlich des Rheins gelegenen Reichsgebieten (u.a. Köln, Aachen, Mainz) und Frankfurt; 1794/95 in

Holland; 1796/97 in Italien (Oberitalien bis Rom und Neapel); 1796/97 in Hessen, Baden, Württemberg, Bayern und Österreich (Wien); 1800/01 in Süddeutschland, Bayern (München, Nürnberg) und Österreich (Wien); 1806/07 in Sachsen, Preußen (Berlin, Braunschweig, Kassel) und 1808-13 in Spanien.

(4) Am 19. November 1802 ernennt Napoleon Vivant Denon zum Generaldirektor des Louvre. Damit beginnt in bestimmter Weise das europäische Museumswesens, u.a. auch in der Einsetzung von Denon als Generaldirektor, dem bis heute gültigen Modell der Museumsleitung, zumindest von größeren Häusern. Denon macht Museumspolitik. Ihm gelingt eine Vervielfachung der Ausstellungsfläche des Louvre, eine Verbesserung der Lichtverhältnisse durch den Umbau der Räume und vor allem der Ausstattung der „Grande Galerie“ mit Oberlicht. Was ihn epochemachend leitet, ist Idee eines kunsthistorischen Gesamtkonzeptes für den Louvre: der Louvre sollte Kunstwerke aus allen Epochen zeigen, von der Antike bis zur eigenen Gegenwart.

Mit diesem Anspruch gewinnt zugleich die Bedeutung des Kunstraubs eine neue Dimension: das gezielte, sammlungsbezogene Konfiszieren von Kunstwerken in den besetzten/befreiten Ländern. Und genau dafür ist Vivant Denon historisch gerühmt und berüchtigt geworden. Mit dem endgültigen Sturz Napoleons 1815 geht auch das Wirken Denons zu Ende. Viele der im Ausland beschlagnahmten Kunstwerke werden wieder zurückgeführt, Denon wehrt sich heftig dagegen, aber ohne Erfolg. Kurze Zeit später gibt er dann auch sein Amt auf.

Ein methodologischer Exkurs

Ein Blick auf den Kunstraub ist aber nicht nur in historischer Perspektive interessant. Weniger gesehen wird, dass er wichtige Fragen nach dem angemessenen Umgang mit Kunstwerken aufwirft, Fragen, die bis heute aktuell und in der Kunstgeschichte als einer akademischen Disziplin ungelöst geblieben sind.

Durch den Kunstraub kommen die Bilder in eine andere Umgebung, ihr Kontext verschiebt sich: aus der Kirche ins Museum, vom Altar an die Museumswand. Die Französische Revolution und insbesondere der Kunstraub leistet eine massive Umkontextualisierung der Kunstwerke. Vom Altar an die Museumswand heißt auch: das Werk kommt in eine Umgebung, für die es gar nicht gemacht und gedacht worden ist. Dabei verschiebt sich auch seine Funktion bzw. die Form, in der wir dem Werk begegnen: von einem religiösen zu einem ästhetischen Umgang mit den Werken. Vor einem Altarbild in der Kirche verhalten wir uns als Gläubige grundlegend anders als als Gläubige oder als

Besucher in einem Museum. Hegel bringt dieses in seinen Vorlesungen über die Ästhetik (ph 1835) auf den Punkt: „Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus und Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen – es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.“ (Frankfurt a.M.: suhrkamp, 1986, S. 142)

Wie umgehen, wie museal und wissenschaftlich umgehen mit dieser Kontext- und Funktionsverschiebung? Ist das Museum ist der falsche Ort für diese Bilder, um etwas an ihnen zu verstehen, muss ich sie real oder ideal an ihren ursprünglichen Ort, ihre ursprüngliche Welt zurückbringen. Oder kann ich das Museum als neuen Ort der Bilder, auch wenn sie nicht für ihn gemacht sind, akzeptieren? Dieser Kontextwechsel ist nicht nur ein Verlust (des ursprünglichen Kontextes), sondern auch ein Gewinn, ein Zuwachs an Möglichkeiten, mit den Werken umzugehen.

Was sind legitime, was sind mögliche Umgänge mit diesen Bildern, die vom religiösen in den musealen Kontext verschoben worden sind? Wie gehe ich damit um? Als Grundfrage formuliert: Vom Museum absehen und die Bilder auf ihren ursprünglichen Ort beziehen oder das Museum als neuen Ort der Bilder akzeptieren und ihn als produktiven Ausgangspunkt nehmen? Ist das Museum der Friedhof der Bilder oder ihr Jungbrunnen? Sind die Bilder im Museum tot oder erblühen sie zu neuem Leben?

Zeitgenössisch wird dieses philosophisch zwischen Schleiermacher und Hegel diskutiert, für die Kunstgeschichte als akademischer Disziplin ist es eine bis heute offene Frage, wie mit den überlieferten Werken angemessen umgegangen werden kann, auch wenn sie kaum noch gestellt wird. Je nach Grundoption ergeben sich eine Reihe von das methodologische Selbstverständnis prägende Oppositionen, die hier kurz schematisch genannt seien und die natürlich auch das Museum als Bezugsort im wissenschaftlichen Selbstverständnis betreffen:

Optionen für das Museum als Bezugsort

Ort entwurzelter Werke,
defizitäre Gegenwart der Werke

Ort ästhetischer Erfahrung,
sinnliche Gegenwart der Werke

Methodologische Optionen als Referenzpunkte eines Werkumgangs

Historisch

Ästhetisch

(im Sinne sinnlicher Erkenntnis)

Rekonstruktion
der ursprünglichen Bedeutung

Integration
in den eigenen zeitgenössischen
Lebenszusammenhang

Wiederherstellung
des verlorengegangenen Sinns

Reflektierende Vermittlung
von Gegenwart und Vergangenheit

Das 19. Jahrhundert ist bekanntlich vor allem historisch orientiert im Umgang mit der Kunst. Es bringt die Rekonstruktion der ursprünglichen Bedeutung als eigentliche wissenschaftliche Aufgabe auf den Weg. Dieses wird durch die industrielle Revolution entscheidend verstärkt.

Die Folgen der Industriellen Revolution für das Kunstmuseum

Was die Französische Revolution in Gang gesetzt hatte: den Bruch mit der Feudalherrschaft, der Herrschaft von Adel und Kirche, d.h. den Bruch mit Tradition und Herkunft, dieses setzt die industrielle Revolution fort. Wenn man die Wirkung der Französischen Revolution in der Zerschlagung der alten Machstrukturen und Kulturinstitutionen sehen kann, so bringt die industrielle Revolution die Zerschlagung der alten Wirtschafts- und Sozialstrukturen. In wenigen Stichworten lässt sich die industrielle Revolution als Übergang von der Agrar- zur Industriegesellschaft beschreiben, mit der eine Klassengesellschaft entsteht: die Produktionsmittel besitzenden Unternehmer und die lohnabhängigen Arbeiter. Zudem kommt es zu einer Polarisierung der sozialen Zustände. Relativem oder auch großem Wohlstand steht eine starke Verarmung gegenüber, besonders in den Städten und an den Stadträndern.

Die Wirkungen dieser sozialen Umbrüche auf das Museum lassen sich in drei Punkten nennen: (a) der Werkumgang wird noch historischer, (b) das Museum wird ein Ort des Ernstes und (c) das Museum wird national:

Der historisch orientierte Werkumgang verfestigt sich, und dieses ist Punkt (a), da infolge der industriellen Revolution die Entfremdung zur eigenen religiösen und kulturellen Herkunft zunimmt. Kunst wird darin Überlieferung historischer Herkunft, d.h. aber auch: die lebendigen Bezüge zu ihr sind abgebrochen. Kunst, zumal religiöse Kunst, ist in diesem Sinne historisch geworden, geschichtlich erkaltet. Das Bürgertum steht in einem gebrochenen, entfremdeten Verhältnis zu ihr. Es hat kein direktes, kein unmittelbares Verhältnis mehr zur überlieferten, religiösen Kunst, sondern „nur noch“ ein gebrochenes, vermitteltes Verhältnis. Das beschreibt Hegel: wir beugen unser Knie nicht mehr. In Folge dessen setzt auf das 19. Jahrhundert ein gigantisches und hoch folgenreiches Projekt auf. Diese Kluft zwischen religiöser Herkunft und liturgischer Funktion der Kunst auf der einer Seite und dem Verlust dieser Funktionen und des Traditionszusammenhanges auf der anderen Seite, diese Kluft soll durch Bildung, durch historische Bildung, geschlossen werden. Hier entsteht und konturiert sich das „Bildungsprojekt“ der bürgerlichen Gesellschaft im 19. Jahrhundert: die Entfremdung den älteren, religiös motivierten Werken der Kunst gegenüber, diese Differenz soll durch Bildung in Form von historischem Wissen geschlossen werden. Statt lebendigem Traditionszusammenhang setzt der bürgerliche Kunstumgang auf Buchwissen um Herkunft und geschichtliche Bedeutung der Werke. Nicht Kunsterfahrung

steht im Vordergrund, sondern Kunstwissen, nicht lebendige Begegnung, sondern ein museal-antiquarisches Verhalten den Kunstwerken gegenüber.

In der Konsequenz kommt es (b) zu einer „Verernstung“ des Museums. Das Museum wird ein Ort des Ernstes oder vielleicht besser, es wird ein Ort der Ehrfurcht, der geschichtlichen Ehrfurcht. Das bürgerliche Kunstmuseum Ende des 19. Jahrhunderts ist ein Ort bedeutender alter Kunstwerke, denen mit Ehrfurcht zu begegnen ist und zu denen man Zugang aus einer historischen Bildung hat, d.h. man weiß um ihre Bedeutung und verhält sich ihnen und ihrem Ort entsprechend. Dazu kommt dann noch, dieses nur als Andeutung zum Punkt (c), dass es am besten die Kunstwerke, die Kunstschatze der eigenen Nation oder der eigenen Stadt oder es eigenen Kantons sind: die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts ist auch die Zeit der Nationalstaatsgründungen, die Entdeckung der Nation, was immer auch die Nationalisierung der Kultur bedeutete.

Zwischenstand

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts lassen sich folgende Züge für das Museum, wie wir es bis heute kennen, festhalten:

- es ist eine Institution der bürgerlichen Gesellschaft
- es entsteht aus/im Zusammenhang mit weitest gehenden politischen und kulturellen Umbrüchen (Stichwort: Säkularisation)
- das bürgerliche Museum ist ein Spezialmuseum: ein Kunstmuseum
- es orientiert sich an „Hochkunst“ (vor allem Tafelbildern und Freiskulptur)
- es hat dezidierten Öffentlichkeitscharakter und einen Bildungsanspruch
- es nimmt Werke auf, die nicht für es gemacht worden sind
- darin leistet es eine Umkontextualisierung der Werke und löst damit eine Diskussion um einen adäquaten Umgang mit ihnen aus (historisch vs ästhetisch)

Im Laufe des 19. Jahrhunderts kommt es:

- zu einer Dominanz des historischen Umgangs
- durch die industrielle Revolution zur Vertiefung des Bruches gegenüber der älteren und insbesondere der religiösen Kunst
- dieser Bruch, die eingetretene Entfremdung soll durch historische Bildung geschlossen werden
- aus dem Bildungsanspruch des frühen Louvre wird eine Bildungsanforderung
- das veränderte Sozialgefüge (infolge der industriellen Revolution) macht aus dem bürgerlichen Museum ein verbürgerlichtes Museum

- es wird ein Ort der Ehrfurcht vor der historischen Überlieferung, der gebildetes Verhalten erfordert
- es wird ein Ort der nationalen kulturellen Identität
- und für das Museum im 20. Jahrhundert nur angedeutet: es kommt zu einer Vereinzelung der Werke in der Hängung, dem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts der white cube folgt. Das Kunstmuseum wird dabei zunehmend zum closed shop. Seine Leitfunktion in Sachen Bild verliert es zunehmend an Theater und vor allem das Kino, seine Bildungsleitfunktion bleibt aber (bis heute) auf dem Papier bestehen.

Fragen nach der Zukunft des Kunstmuseums

Was ich jetzt abschließend machen möchte, ist die skizzierten Züge des Kunstmuseums und ihrer Kontinuität bis in die Gegenwart mit einigen Stichworten aus der unserer Gegenwart zu befragen. Die Betonung liegt auf Befragen. Der implizite Anspruch ist jedoch, Zeitgenossenschaft als kritische Instanz zu nutzen, um das Überlieferte auf seine Gültigkeit hin zu befragen. Dieses fordert keinen Bruch mit der Überlieferung, vielmehr ist es ein Plädoyer für eine Vermittlung von Gegenwart und Geschichte, und Plädoyer dafür, die eigene Gegenwart auch aus ihrer geschichtlichen Bedingtheit zu verstehen. Wenn dieses gelingt, heißt es auch zu sehen, welche Alternativen historisch verstellt worden sind, also, warum Sandkästen und Spielgeräte nicht zu den integralen Bestandteilen eines Kunstmuseums gehören. Dazu und abschließend einige Stichworte und Fragen:

Bürgerliche Gesellschaft

Leben wir eigentlich noch in einer bürgerlichen Gesellschaft, die so rahmengebend für das Museum war? Wir leben sicher nicht mehr in einer rein industriellen Gesellschaft, an vielen Stellen ist von einer postindustriellen Gesellschaft die Rede. Welche Konsequenzen hat dieses nicht nur für das Kunstmuseum, insbesondere wenn sich damit Arbeitsbegriff und die Art der Arbeit ändern? Das Stichwort wäre hier: Dienstleistungsgesellschaft. Wer sollte wem welche Dienste leisten? Wäre das Museum dann auch ein Dienstleister und welchen Dienst würde/sollte es leisten? Und: wem?

Erlebnisgesellschaft

Wir leben, wie es der Soziologie Gerhard Schulze beschrieben hat, in einer Erlebnisgesellschaft. Welche Folgen hat dieses für das Museum? Soll es, kann es, muss es auch zu einem Erlebnisraum werden? Wie verhalten sich Erlebnis und Bildung zueinander,

wie Erlebniserwartung und Bildungsanforderung? Ist, im Übrigen, ältere Kunst nur über Bildung zugänglich? Zweifelsohne: wir leben in einem Bruch zur älteren Kunst, ihre Verbindlichkeit ist für uns nicht mehr verbindlich. Heißt dieses aber auch, dass wir die Entfremdungshaltung des 19. Jahrhunderts ihr gegenüber übernehmen müssen? Das Pathos des Bruches, den Versuch, ihn durch Bildung zu schließen, und die Ehrfurcht vor dem Alten? Damit meine ich keinen Sturm auf das Alte, sondern die Frage, ob und wie wir es uns neu und anders aneignen können. Hält es für uns vielleicht Erfahrungen bereit, die wir sonst nicht haben würden? Vielleicht lässt sich mit einem sachlichen Begriff von Erfahrung Erlebnis und Bildung vermitteln?

Homogene Gesellschaft

Die Bildungsanforderungen des 19. Jahrhunderts hatten ihre Basis in der Vorstellung einer relativ homogenen bürgerlichen Gesellschaftsgruppe, für die diese Bildung galt. Durch die gesellschaftliche Führungsrolle des Bürgertums wurde dieses Bildungsideal zum gesamtgesellschaftlichen Leitwert, dem sich das Kleinbürgertum und die Arbeiterklasse anschlossen. Dieses müssen wir für unsere Zeit reformulieren: Wer hat heute eigentlich die gesellschaftliche Leitrolle? Kann die Gesellschaft noch nach einem Klassenmodell beschrieben werden? Sicher ist, dass die Gesellschaft in Europa, in Deutschland längst nicht mehr so homogen ist, wie sie im 19. Jahrhundert war, oder wie das 19. Jahrhundert sich dieses vorgestellt hatte. Auch hier die Frage: Welche Konsequenzen hat dieses für das Museum? In der Grundausrichtung ist das Kunstmuseum ein bürgerliches Museum, was aber ist, wenn das Bürgertum nur noch eine kleine und nicht mehr verbindliche Gruppe der Gesellschaft ausmacht?

Nationalität

Schließlich: die nationale oder lokale Orientierung des Kunstmuseums ist viel weniger weggefallen als man denken könnte. Dagegen hat sich aber die Gesellschaft globalisiert: sozial, kulturell, religiös. D.h. aber, die Bildungsvoraussetzungen, von denen das Kunstmuseum ausgeht, sind gesellschaftlich weggebrochen. Wie damit umgehen? Alle zu Bürgern machen? Oder: eine bürgerliche wie eine verbürgerlichte Institution in einen sozialen und interkulturellen Dialog stellen und ihr damit eine neue gesellschaftliche Basis geben.

Und noch ein Punkt, den das bürgerliche 19. Jahrhundert nur in seinen Medien kannte, der sich heute aber grundlegend anders darstellt:

Die Medialisierung der Gesellschaft aus der Digitalisierung

Ist das Museum im Ausstellungsbereich, neben dem klassischen Konzert, der letzte Ort ohne digitale Medien, und dieses auch noch programmatisch? Der Schulbesuch im Kunstmuseum als letzter Zufluchtsort einer digi-freien Welt? Ich glaube, dieses ist ein fataler Irrtum, da es die aus dem Kunstmuseum fernhält, die es in Zukunft gesellschaftlich tragen sollen: die Kinder und Jugendlichen von heute. Wenn wir sie nicht mit ihren bzw. über ihre Medien in das Kunstmuseum holen, werden sie es im Laufe ihrer politischen Mündigkeit abschaffen - nicht mehr und nicht weniger. Die Brisanz dieses Punktes liegt m.E. darin, dass die digitalen Medien die Weltaneignungsfunktion für Kinder und Jugendliche jenseits der Bildung übernommen haben. Welterschließung funktioniert immer weniger über die Bildung wie im und seitdem 19. Jahrhundert, sondern zunehmend über das Handy und die anderen digitalen Medien. Wenn dieses zutrifft, käme dieses zumindest einem pädagogischen Paradigmenwechsel gleich. Dem forschend nachzugehen, wäre wichtig, um nicht die nächsten Generationen für die Kunst und das Kunstmuseum zu verlieren.

Eine erste Quintessenz

Wenn wir es nicht schaffen, den zukünftigen politischen und kulturellen Entscheidungsträgern das Kunstmuseum als einen interessanten und relevanten Erfahrungsort nahzubringen, als einen Ort besonderer Möglichkeiten jenseits der bürgerlichen Bildungskultur zu vermitteln, wird das Kunstmuseum seine gesellschaftliche Legitimation verlieren. Wir könnten auch sagen: wir müssen den nachfolgenden und insbesondere jüngeren Generationen die Chance geben wie lassen, sich das Kunstmuseum als (eigenen) Ort anzueignen, sonst wird es über kurz oder lang verschwinden.