

Kunst zeigen – Kunst machen. Überlegungen zur Bedeutung des Museums

Der Museumsbesuch ist in unseren Tagen ein Massenphänomen ersten Ranges. In den Metropolen werden selbst in Zeiten knapper Kassen spektakuläre Museumsneubauten und -umbauten vorgenommen. Ausstellungen und Ankäufe von Museen sind ein Dauerthema in den Medien. Aber auch auf regionaler Ebene ist das Thema ‚Museum‘ in Form lokaler Institutionen ständig präsent. So lesen wir immer wieder in den verschiedensten Variationen, das Museum sei – neben den Massenmedien – die „Leitinstanz und Prägestätte unserer Kultur“, wir lebten in einer „musealen Kultur“.¹ Dieser Boom betrifft auch und in maßgeblicher Weise die *Kunstmuseen*. Diese spezielle Art des Museums, das Kunstmuseum also, und seine Bedeutung für die Bestimmung der Kunst ist der Gegenstand der folgenden Überlegungen.

Sicher gibt es für die Besucher der Kunstmuseen heute die verschiedensten Motive, ins Museum zu gehen: In den multifunktionalen Museen unserer Tage kann man beispielsweise allerlei Dekoratives für die Wohnung, Kleidung, Schmuck oder Bücher kaufen, man kann hier ins Café oder ins Restaurant gehen und sich mit Freunden treffen. Aber natürlich ist das nicht alles. Der Hauptgrund, ins Museum zu gehen, ist nach wie vor die Aussicht, dort Kunst zu sehen. Sicher sind auch hier wieder die Motive, Kunst sehen zu wollen, sehr vielfältig: Der eine möchte sich bilden und an das historische Erbe der Zivilisation erinnert werden, der andere möchte sich gesellschaftlich ‚Aufdem-Laufenden-Halten‘ und im Museum sehen, wovon man gerade spricht. Der eine möchte im Museum das sehen, was er dort immer schon gesehen hat und was womöglich schon seine Eltern und Großeltern an der gleichen Stelle gefunden haben, andere gehen in das Museum um etwas zu sehen, was es dort noch nie zu sehen gab. Der eine möchte sich in Detailfragen und Spezialprobleme der Kunstgeschichte vertiefen, der andere möchte den Highlights der Weltkultur endlich einmal physisch nahe sein und die Aura des Großen und Echten genießen. Aber immer ist es die Kunst, die diese Anliegen und Bedürfnisse befriedigen soll: Man geht ins Museum, um *Kunst* zu sehen.

Die Verknüpfung von Kunst und Museum ist also eine kulturelle Selbstverständlichkeit. Natürlich gibt es durchaus verschiedenste Möglichkeiten, Kunst auch außerhalb der Mauern eines Museums zu sehen. Und natürlich muss die Musealisierung unseres Verhältnisses zur Kunst nicht unbedingt so weit gehen, wie bei jenem von Walter Benjamin in seinem Aufsatz *Der Sammler* be-

¹ Wolfgang Kemp: *Kunst kommt ins Museum*. In: *Funkkolleg Kunst*. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen. Hrsg. von Werner Busch. 2 Bde. München/Zürich 1987, Bd 1, 205-229, hier: 208.

schriebenen Kölner Prälaten, der das Kruzifix, das man ihm auf dem Totenbett hält, mit der Bemerkung versieht: ‚Schlechte Arbeit, 18. Jahrhundert‘. Aber die Vorstellung, direkt, ohne einen von anderen Institutionen wie dem Kunstmarkt, der Kunstgeschichtsforschung oder der Kunstkritik repräsentierten formalen und begrifflichen Rahmen, mit der Kunst in Kontakt zu kommen, erweist sich bei näherem Hinsehen als Illusion. Was immer uns Kunst oder auch ein bestimmtes Kunstwerk für unser Leben bedeuten mag – wir können gar nicht anders, als Kunst *auch* in Kategorien zu sehen, die durch Kunstinstitutionen geprägt sind und für die diese Institutionen stehen, so diffus diese Kategorien im Einzelnen auch ausfallen mögen.² Wenn im Folgenden vom Verhältnis von Kunst und ‚Museum‘ die Rede sein wird, dann ist damit diese Verknüpfung der Kunst mit ihren Institutionen gemeint. Diese Verkürzung rechtfertigt sich durch den Umstand, dass das Museum nicht nur im öffentlichen Leben die sichtbarste Kunstinstitution ist. Vielmehr ist das Museum zugleich die Institution, in der sich die Funktionen aller anderen Kunstinstitutionen niederschlagen und bündeln.

Der Kunst begegnen wir also vermittelt durch ihre Institutionen, vorzugsweise das Museum. Sobald man sich allerdings daran macht, diese Trivialität genauer zu analysieren, stellt sich eine peinliche Frage: In welchem Verhältnis steht eigentlich die Kunst zum Museum? Angesichts der kulturellen Übelheiten ist die naheliegendste Antwort auf diese Frage eigentlich, dass Kunst eben das ist, was im Museum ist. Diese Antwort entspricht zwar völlig dem *common sense*, aber wohl kaum ein Museumsbesucher würde es wagen, diese Antwort auch auszusprechen. Denn trotz aller Erweiterungen des Kunstbegriffs seit den kulturevolutionären Bestrebungen der Avantgarde und dem künstlerischen Umbruch der 1960er Jahre haftet der Kunst immer noch zu viel vom Hauch des Ewigen und Absoluten an, als dass man ihr eine solche Profanierung zumuten wollte. Kunstwerke sind der nach wie vor geläufigen Auffassung nach nicht einfach nur deshalb Kunstwerke, weil sie im Museum sind, sondern sie sind vielmehr im Museum, weil sie Kunstwerke sind. Allerdings ist damit natürlich noch nicht erklärt, warum genau sie denn dann eigentlich Kunstwerke sind. Dabei gibt es durchaus keinen Grund dafür, sich für die Ratlosigkeit, die einen angesichts solcher Fragen befällt, zu schämen. Man muss

² Es versteht sich, dass es die unterschiedlichsten Institutionenbegriffe gibt, die in ihrer Vielfalt an dieser Stelle nicht einzeln behandelt werden können. Es gibt allerdings einen bildungssprachlichen Gebrauch des Institutionenbegriffs, der seine Verständlichkeit schon alltäglichen Lebens- und Handlungszusammenhängen verdankt. Seinen phänomenalen Kern bildet die Bestimmung, dass Institutionen solche Muster des Handelns und Verhaltens sind, die dieses Handeln und Verhalten in konkreten Situationen bestimmen wie Muster ihre Nachbildungen. (Vgl. hierzu bes.: Oswald Schwemmer: Art. *Institution*. In: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Hrsg. von Jürgen Mittelstraß. Bd 2. Stuttgart 2004 [unveränderte Sonderausgabe der Ausgabe Stuttgart 1995], 249-252, bes. 249.) Zunächst wird im Folgenden von diesem unpräzisen Institutionenbegriff ausgegangen, um anschließend eine nähere Auseinandersetzung mit zwei bestimmten Institutionstheorien, nämlich denen von George Dickie und Hermann Lübbe, vorzunehmen.

nur an die Nervosität denken, die auch unter Fachleuten jedes Mal ausbricht, wenn gefordert wird, Kunst – zumal heutige Kunst – zu definieren.

Angesichts dieser Verwicklungen ist der Ansatz einiger Philosophen erfrischend, endlich den metaphysischen Ballast, den die Diskussion um die Kunst nach wie vor mit sich herumschleppt, entschlossen abzuwerfen und den kulturellen Tatsachen ins Auge zu blicken. Es sind so genannte Institutionalistinnen wie der US-Amerikaner George Dickie und im deutschsprachigen Raum Hermann Lübbe, die die alltägliche Plausibilität im Umgang mit der Kunst zu der schnörkellosen philosophischen These gesteigert haben, dass Kunst das ist, was im Museum ist.

1. Die institutionalistischen Bestimmungen der Kunst bei George Dickie und Hermann Lübbe

Dickies Überlegungen sind im Diskussionskontext der US-amerikanischen Analytischen Ästhetik angesiedelt, in deren Mittelpunkt die Frage nach der Möglichkeit einer Definition von Kunst steht. In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg hatten zunächst Philosophen wie Morris Weitz zu zeigen versucht, dass eine Definition von Kunst aus prinzipiellen Gründen – nämlich aufgrund der unabschließbaren Wandelbarkeit der Weisen ihres Erscheinens – nicht gegeben werden kann. Weitz' Bestimmung der Kunst als ‚offener Begriff‘ (*open concept*) kann man als Versuch betrachten, der zeitgenössischen modernistischen Kunstpraxis einer beständigen Verschiebung der Grenzen der Kunst theoretisch Rechnung zu tragen.³

Diese Bestimmung wird allerdings seit den 1960er Jahren in Frage gestellt. So läutete Arthur C. Danto 1964 mit seinem Artikel *The Artworld*⁴ – *Die*

³ Vgl. hierzu bes.: *Morris Weitz: Die Rolle der Theorie in der Ästhetik*. Übers. von Hans Gerd Schütte. In: *Ästhetik*. Hrsg. von Wolfhart Henckmann. Darmstadt 1979, 193-208 (*The Role of Theory in Aesthetics*. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 15 [1956/57], 27-35; wiederabgedruckt in: *Aesthetic Inquiry*. Essays on Art Criticism and the Philosophy of Art. Essays from the 'Journal of Aesthetics and Art Criticism'. Hrsg. von Monroe C. Beardsley und Herbert M. Schueller. Belmont, Calif. 1967, 191-198); ders.: *Wittgenstein's Aesthetics*. In: *Language and Aesthetics*. Contributions to the Philosophy of Art. Hrsg. von Benjamin Tilghman. Lawrence 1973, 7-19; s.a. bes.: *William E. Kennick: Beruht die traditionelle Ästhetik auf einem Fehler?*. In: *Kunst und Kunstbegriff*. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik. Hrsg. von Roland Bluhm und Reinold Schmücker. Paderborn 2002 (KunstPhilosophie. 1) 2002, 53-73 (*Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?* In: *Mind*. 67 [1958], 317-334); *Paul Ziff: Was es heißt zu definieren, was ein Kunstwerk ist*. Übers. von Jens Kulenkampff. In: *Theorien der Kunst*. Hrsg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser. Frankfurt a.M. 1982, 524-550 (*The Task of Defining a Work of Art*. In: *Philosophical Review*. 62 [1953], 58-78).

⁴ „To see something as art requires something the eye cannot descry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld.“ (*Arthur C. Danto: The Artworld*. In: *The Journal of Philosophy*. Jg 61 / Heft 19 [1964], 571-584, 580 [*Die Kunstwelt*. Aus dem Amerikanischen von Peter Mahr. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*. Jg 42 / Heft 5 (1994), 907-919. – Die deutsche Übersetzung ist allerdings an der hier zitierten Stelle missverständlich.])

Kunstwelt – eine neue Phase der Debatte ein. Danto vertrat hier nämlich die These, dass Kunstwerke zumindest *eine* notwendige Bedingung haben, und zwar die, durch Kunsttheorien getragen zu werden. Diese jeweils geschichtlich positionierten Kunsttheorien und das diesen Theorien korrespondierende historisch geordnete Universum der Kunst bilden für Danto die so genannte ‚Kunstwelt‘, die in den Kunstinstitutionen – also Museen, Galerien, Sammlungen, Kunstzeitschriften usw. – zur Geltung kommt. Bald darauf stellte nun Dickie den von Danto ins Spiel gebrachten Begriff der Kunstwelt in einen anderen Zusammenhang, nämlich den einer Institutionstheorie der Kunst. Beide teilen – in radikaler Absetzung von ihren Vorgängern – die Überzeugung, dass es nicht sichtbare, sondern vielmehr relationale, kontextabhängige Eigenschaften sind, aufgrund derer wir ein Objekt als Kunstwerk identifizieren, und dass diese Eigenschaften keine externen, dem Kunstwerk nur beiläufig zukommenden Eigenschaften sind, sondern Eigenschaften, die für das Kunstwerk konstitutiven Charakter besitzen. Vor diesem Hintergrund erschien dann auch das zuvor verworfene Projekt einer Definition von Kunst prinzipiell wieder als lösbar.

Von dieser gemeinsamen Basis aus gehen beide allerdings in völlig unterschiedliche Richtungen: Danto vertritt die *bedeutungstheoretisch* orientierte Position, dass der Status einer Sache als Kunst von ihrem Zusammenhang mit *Kunsttheorien* abhängt. Er führt also die Rolle der Kunstgeschichte und der Kunsttheorie für die Identifikation von Kunstwerken ins Feld. Dickie nimmt dagegen Dantos Rede von der Kunstwelt als Ausgangspunkt für die Entwicklung einer *soziologischen* Kunsttheorie, von der sich Danto bei jeder Gelegenheit vehement absetzt. So behauptet Dickie, dass das, was wir als Kunstwerk ansehen, durch die soziale Struktur der Kunstwelt bestimmt ist. Für ihn liegt der Kunstcharakter eines Gegenstandes in dessen Verbindung zu den *Kunstinstitutionen*. D.h.: Nicht nur die Produktion und Rezeption von Kunst, sondern Kunst überhaupt ist seiner Auffassung nach institutionell bedingt.

Die vorerst letzte Fassung seiner seit den 1960er Jahren mehrmals revidierten Institutionstheorie hat Dickie 1984 mit seiner Monographie *The Art Circle* – also etwa: ‚Die Zirkularität der Kunst‘ – vorgelegt.⁵ Kunst ist dem-

⁵ *George Dickie: The Art Circle. A Theory of Art.* New York 1984. Als frühere Fassungen dieser Theorie vgl.: *Ders.: Defining Art.* In: *American Philosophical Quarterly.* 6 (1969), 253-256; *ders.: Aesthetics.* An introduction. Indianapolis 1971; *ders.: Art and the Aesthetic.* An Institutional Analysis. Ithaca, N.Y. 1974. Einen bilanzierenden Überblick über diese Entwicklung seiner Theorie gibt Dickie u.a. in: *Ders.: The Institutional Theory of Art.* In: *Theories of Art Today.* Hrsg. von Noël Carroll. Madison (Wisconsin) 2000, 93-108. – Im Mittelpunkt dieser Theorie stehen folgende fünf Definitionen: (1) „Ein Künstler ist jemand, der bewusst am Vorgang des Herstellens von Kunstwerken teilnimmt.“ (2) „Ein Kunstwerk ist ein Artefakt, das dazu gemacht wurde, einem Publikum in der Kunstwelt gezeigt zu werden.“ (3) „Ein Publikum ist eine Gruppe von Personen, deren Mitglieder in irgendeiner Weise dazu in der Lage sind, einen Gegenstand, der ihnen gezeigt wird, zu verstehen.“ (4) „Die Kunstwelt ist die Totalität aller Systeme der Kunstwelt.“ (5) „Ein System der Kunstwelt ist ein Rahmen, in dem ein Künstler einem Publikum der Kunstwelt ein Kunstwerk zeigen kann.“ ([1] „An artist

nach das, was im sozialen System der Kunstwelt als Kunst bestimmt wird und die Kunstwelt ist das soziale System, in dem etwas als Kunst bestimmt wird. An dieser Definition fällt unmittelbar ihre Zirkularität auf, insofern hier ein Begriff den anderen jeweils voraussetzt. Dickie selbst nimmt hierzu Stellung und erklärt, dass das, was sonst als grober logischer Fehler gelten mag, im gegebenen Zusammenhang gerade angemessen ist – weil nämlich der Begriff der Kunst, wie auch andere kulturelle Begriffe, auf sich selbst bezogen (*inflected*) ist.⁶

Obwohl Dickie ausdrücklich betont, dass die Übertragung des Kunststatus das Werk ‚sozialer‘ und nicht ‚individueller‘ Kräfte sei, laufen seine Ausführungen letztlich darauf hinaus, dass durchaus auch ein einzelnes Mitglied der Kunstwelt einem Gegenstand allein kraft seiner institutionellen Rolle zum Status eines Kunstwerks verhelfen kann.⁷ Dickie behauptet aber nicht nur implizit, dass jedes Mitglied der Kunstwelt einen beliebigen Gegenstand zum Kunstwerk erklären kann. Er behauptet vielmehr weiter, dass anscheinend keine Möglichkeit besteht, „dass die Übertragung des Kunststatus ungültig sein kann“⁸. Der Unterschied zwischen einem Kunstwerk und einem nicht-künstlerischen Gegenstand wird damit auf den Umstand reduziert, dass beide in verschiedenen sozialen Zusammenhängen ihren Platz haben. Was Gegenstände zu Kunstwerken macht, ist nach Dickies Auffassung also die Tatsache, dass sie einen Platz im institutionellen System der Kunstwelt haben – oder, wie Danto frei nach Heidegger ironisiert: ihr „In-der-Pinakothek-Sein“⁹.

Es ist viel an Dickies Theorie kritisiert und belächelt worden. Man muss auch zugeben, dass er es seinen Kritikern leicht macht, indem er sich wiederholt in Widersprüche verstrickt und seine Theorie mit Behauptungen durchsetzt, die selbst nach seinen eigenen empiristischen Maßstäben schlicht falsch sind. Der zentrale Mangel seiner Theorie ist sicher – trotz seiner eigenen Rettungsversuche –, dass sie zirkulär und damit im logischen Sinn völlig unin-

is a person who participates with understanding in the making of a work of art.”; [2] “A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public.”; [3] “A public is a set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an object which is presented to them.”; [4] “The artworld is the totality of all artworld systems.”; [5] “An artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an artworld public.”) (*G. Dickie: The Art Circle*, 80-82; dt. von Verf.) – Vgl. hierzu auch bes.: *Dimitri Liebsch: George Dickies Institutionstheorien*. In: *Nutzen und Klarheit*. Anglo-amerikanische Ästhetik im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Thomas Hecken und Axel Spree. Paderborn 2002, 91-123.

⁶ Vgl. *G. Dickie: The Art Circle* (Anm. 5), bes. 79 und 82; vgl. auch z.B.: *Ders.: The Institutional Theory of Art*. In: *Theories of Art Today* (Anm. 5), 93-108, hier: 101 f.

⁷ Vgl. *Karlheinz Lüdeking: Analytische Philosophie der Kunst*. Frankfurt a.M. 1988 (Philosophie. Analyse und Grundlegung. 16), 180.

⁸ *G. Dickie: Defining Art: II*. In: *Contemporary Aesthetics*. Hrsg. von Matthew Lipman. Boston 1973, 118-131, hier: 130 (dt. von Verf.).

⁹ *A.C. Danto: Artworks and Real Things*. In: *Theoria*. 39 (1973), 1-17, hier: 12; vgl. *K. Lüdeking: Analytische Philosophie der Kunst* (Anm. 7), 177 f (hier auch zu Einschränkungen von Dickies Bruch mit der ‚traditionellen‘ Ästhetik).

formativ ist.¹⁰ Dieser Mangel erklärt sich aus Dickies Absicht, den Kunstbegriff in einer Weise zu bestimmen, die zu keinerlei normativen Restriktionen führt und damit der gegenwärtigen Situation, in der jeder beliebige Gegenstand zu einem Kunstwerk erhoben werden kann, gerecht wird.¹¹ Die Theorie leistet damit allerdings das, was sie Dickies eigenem Anspruch nach leisten soll – eine Definition der Kunst bzw. der Kunstwelt also – gerade nicht, sondern setzt sie vielmehr voraus. Das eigentliche Ziel seines Vorhabens verfehlt Dickie damit.¹² Nichtsdestoweniger wird gleich noch zu zeigen sein, dass Dickies Theorie, was die Praktiken der Kunstwelt anbetrifft, erhebliches diagnostisches Potential hat.

Einen anderen Vorschlag der Deutung des Verhältnisses von Kunstmuseum und Kunst hat – außerhalb des Diskussionsfeldes der Analytischen Philosophie – Hermann Lübbe vorgelegt. Lübbe argumentiert im Ausgang von Hegels Fokussierung der Bedeutung der Geschichtlichkeit für das Verständnis kultureller Erscheinungen. Allerdings weist Lübbe bei seiner Hegel-Nachfolge die gesamte Sphäre des so genannten Absoluten Geistes – also Kunst, Religion und Philosophie, insofern sie die Wahrheit oder das Wesen der Dinge erfassen – als metaphysisches Relikt zurück. Sie befindet sich Lübbes Auffassung nach außerhalb des Bereichs, über den Philosophie als rational begründete Argumentation Auskunft geben kann und ist daher für die philosophische Reflexion irrelevant. Philosophie kann zwar, so Lübbe, seriöserweise nichts über letzte Dinge sagen, sie kann dagegen aber umso mehr über die vom menschlichen Geist hervorgebrachte und gestaltete Welt sagen, also das, was Hegel als die Sphäre des Objektiven Geistes bezeichnet. Lübbe konzentriert sich dabei auf das, was diese Sphäre kennzeichnet, nämlich die Welt der Institutionen.

Kunst thematisiert Lübbe daher nur im größeren Rahmen einer allgemeinen Institutionstheorie. Dabei hebt Lübbe generell die kompensatorische Funktion der historischen Kultur hervor. Historisierung versteht er als Kompensation der Erfahrung eines anwachsenden Konformitätsdrucks sich ausbreitender homogener Strukturen im naturwissenschaftlich-technischen Bereich.¹³ So verhält sich beispielsweise nach Lübbe die Denkmalschutzbewegung kompensatorisch zu historisch rücksichtslosen städtebaulichen Modernismen. Für Lübbe sind Innovationsbeschleunigung und Beschleunigung der Historisierung zwei

¹⁰ Vgl. hierzu auch Dickie selbst: *G. Dickie: Art and the Aesthetic* (Anm. 5), 43.

¹¹ Vgl. hierzu auch: *K. Lüdeking: Analytische Philosophie der Kunst* (Anm. 7), 182.

¹² Vgl. hierzu z.B.: *N. Carroll: Identifying Art*. In: *Institutions of Art*. Reconsiderations of George Dickie's Philosophy. Hrsg. von Robert J. Yanal. Pennsylvania 1997, 3-38, hier: 12; *Ursula Thomet: Kunstwerk – Kunstwelt – Weltsicht*. Arthur C. Dantos Philosophie der Kunst und der Kunstgeschichte. Bern/Stuttgart/Wien 1999 (Berner Reihe philosophischer Studien. 23), 57.

¹³ Vgl. z.B.: *Hermann Lübbe: Evolutionäre Beschleunigung und historisches Bewusstsein*. In: *Ders.: Geschichtsbegriff und Geschichtsinteresse*. Analytik und Pragmatik der Historie. Basel/Stuttgart 1977, 304-335, hier: 306; s.a. *ders.: Der Fortschritt und das Museum*. In: *Ders.: Die Aufdringlichkeit der Geschichte*. Herausforderungen der Moderne vom Historismus bis zum Nationalsozialismus. Graz/Wien/Köln 1989, 13-29.

Seiten einer Medaille. Sichtbarster Ausdruck dieser Historisierung ist aber die Musealisierung. Daher schließt Lübke: „zum Fortschritt gehört strukturell der Fortschritt in der Musealisierung dessen, was der Fortschritt hinter sich lässt“¹⁴.

Aus dieser Koppelung resultiert seiner Ansicht nach auch die vielzitierte Historisierung und Musealisierung der Avantgarde. Durch den Innovationsdruck, den sich die Avantgarde auferlegt, ist nach Lübke aber ihre eigene Musealisierung bereits vorprogrammiert:

Wer heute bereits von morgen sein will, ist übermorgen von gestern – das ist das unvermeidlichen Schicksal jeder Avantgarde, und wenn der Geltungsvorrang der Avantgarde sich jeweils auf die Avantgarde von gestern beziehen soll, beschleunigt gerade die Avantgarde ineins mit dem Innovationsprozeß auch die Musealisierung.¹⁵

Der Effekt der beschleunigten Selbsthistorisierung der Kunst ist daher nach Lübke nur scheinbar paradox. Der Museumssturm der Futuristen und die Museumsfeindschaft der 68er-Generation beruht demnach auf einem Selbstmissverständnis der Avantgarde.

Die Avantgarde also, statt das Museum als kulturelle Institution zu entmächtigen, bewirkt, daß nunmehr die künstlerische Produktion wie nie zuvor in ihrer Geschichte von der Spekulation auf einen Platz im Museum geleitet wird.¹⁶

Der museumsstürmerische Impetus der Avantgardisten und ihrer Parteigänger verkennt nach Lübke erstens den Komplementaritätszusammenhang zwischen innovatorischer und musealisierender Praxis. Er verkennt zweitens, „daß im Kontext der modernen Kultur das Museum eine der wichtigsten institutionellen Garantien autonomer Kunst darstellt“¹⁷. Das Museum erfüllt die kulturelle Funktion, uns ein Verhältnis zur Kunst zu ermöglichen, das vom Zwang zur Identifikation mit ihren transästhetischen Zwecken (also etwa ihren religiösen oder politischen Funktionen) entlastet ist. Das Museum ist daher für Lübke nicht etwa, wie gern unterstellt, Ort der Entmündigung der Kunst. Vielmehr ist das Museum die institutionelle Voraussetzung des Daseins der Kunst in der modernen Kultur. Denn erst das Museum macht, so Lübke, freie Kunstproduktion überhaupt möglich und bietet ihr ein Forum.¹⁸ Der museumsstürmerische Impetus leugnet schließlich drittens die Verwissenschaftlichung unseres Verhältnisses zur Kunst und die Tatsache, dass Kunsterfahrung mehr denn je auf wissenschaftliche Erläuterungen angewiesen ist, wenn sie nicht chaotisch

¹⁴ H. Lübke: *Evolutionäre Beschleunigung und historisches Bewusstsein* (Anm. 13), 319 f.

¹⁵ H. Lübke: *Das Avantgarde-Paradox*: Die Vergangenheit rückt der Gegenwart näher. In: *Ders.: Im Zug der Zeit*. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart. Berlin/Heidelberg u.a. 1992, 91-106, hier: 92 und 94.

¹⁶ H. Lübke: *Das Avantgarde-Paradox* (Anm. 15), 95, vgl. 93.

¹⁷ 97.

¹⁸ Vgl. 100 f.

werden soll. Die avantgardistische Vorstellung einer ungebrochenen Einheit von Kunst und Leben ist daher, wie Lübbe bilanziert, „illusionär“¹⁹.

Die kulturkonservative Konsequenz des Lübbeschen Kompensationsgedankens bildet die These, dass Kunst als engagierte Kunst, aber auch bereits die Beziehung der Kunst „auf gegenwärtige Handlungsinteressen“²⁰, den eigentlichen Zweck der Kunst in der modernen Gesellschaft verfehlt. Die Heiterkeit der Kunst stellt sich kompensatorisch dem Ernst des Lebens entgegen. Eigentliche Kunst ist daher, so Lübbe, klassische Kunst.²¹ Das Museum ist für Lübbe zwar in der Regel nicht der originäre, wohl aber der eigentliche Ort der Kunst, indem sie hier ihre kulturelle Funktion – die Kompensation der Modernisierungsschäden – am umfassendsten übernehmen kann.

Mit Dickies und Lübbes Institutionstheorien liegen somit zwei völlig unterschiedliche Deutungen des Verhältnisses von Museum und Kunst vor: Ähnlich wie in der Sage von König Midas, der alles, was er berührt, zu Gold macht, versteht Dickie das Museum als Einrichtung, die alles, was sie in sich aufnimmt, quasi automatisch zu Kunst verklärt. Dagegen landet für Lübbe alles, was Kunst ist, früher oder später quasi automatisch im Museum. Das Museum transfiguriert demnach für Lübbe zwar nicht den Gegenstand, aber außerhalb des Museums ist über Kunst nichts zu sagen, weil sie außerhalb der Institution kulturell nicht als Kunst relevant wird. Nicht nur Dickies Thesen haben, wenn man auf die heute in der Kunstwelt üblichen Praktiken blickt, erhebliche Plausibilität. Das gleiche gilt auch für Lübbes Position.

2. Dickies und Lübbes Bestimmungen der Kunst im Spiegel der Kunstwelt

So lässt sich Dickies Auffassung, dass alles, was Mitglieder der Kunstwelt durch den Akt der Musealisierung zum Kunstwerk erklären, auch als Kunst ‚funktioniert‘, durch eine Reihe von Beobachtungen stützen.

Die transfigurative Potenz des Kunstmuseums zeigt sich bereits in der Gründungsphase um 1800, wo die durch den Prozess der Säkularisierung freigesetzten Kulturgüter in die Museen kommen, um sie vor der Zerstörung zu

¹⁹ 103.

²⁰ *H. Lübbe: Evolutionäre Beschleunigung und historisches Bewusstsein* (Anm. 13), 318.

²¹ „Die Wandlungszwänge, denen wir in der dynamischen modernen Zivilisation unterliegen, sind auch ohne künstlerische Repräsentation unübersehbar und unabweisbar. Und so weit uns inzwischen weniger aufgehaltener Fortschritt, als die Folgelast stattfindenden Fortschritts zu schaffen macht, wissen wir die Kunst, statt als engagierte Kunst, kompensatorisch um so mehr als kulturelles Medium der Entlastung und der Versetzung in Lebenszusammenhänge zu schätzen, in denen wir Wandlungszumutungen nicht unterliegen.“ (*H. Lübbe: Das Avantgarde-Paradox* [Anm. 15], 101 f.) „Klassisch ist, was den Fortschritt aushält, und je irresistibler der Fortschritt sich Bahn bricht, um so nachdrücklicher bringt sich zugleich Klassik in ihrer Unüberholbarkeit durch den Fortschritt zur Geltung.“ (*Ders.: Avantgarde-Komplemente: Eklektik und Klassik*. In: *Ders.: Im Zug der Zeit* [Anm. 15], 107-117, hier: 115.)

schützen und um sie einer möglichst breiten Öffentlichkeit *als Kunst* präsentieren zu können. Sicher widerspricht die Vorstellung, dass das Museum der Ort ist, an dem diese Gegenstände überhaupt erst zu Kunst *gemacht* werden, dem Verständnis der damals Verantwortlichen völlig. Kunst waren diese Gegenstände ihrer Auffassung nach selbstverständlich auch bereits vor ihrer Musealisierung gewesen, als sie noch in den Kirchen angebetet wurden oder die Schlösser der Adligen schmückten. Allerdings sind die zeitgenössischen Quellen gefüllt mit Berichten über das geradezu schockartige Verfremdungserlebnis, das die musealisierten und in chronologischer Reihenfolge aufgestellten Kulturgüter vermittelten: Durch ihre Musealisierung war es zu einer Verwandlung der Werke gekommen, sie begannen plötzlich als Kunst eine neue Sprache zu sprechen. Für die Freisetzung dieser neuartigen Wirkung der Werke war es entscheidend, dass sie in zeitlicher Folge dargeboten wurden. Insofern kann man durchaus sagen, dass das Museum mit der modernen Vorstellung von Kunst zugleich die Vorstellung einer eigenen Geschichte der Kunst, der Kunstgeschichte also, prägte und repräsentierte. Mit Relativismus hatte dieser Historismus nichts zu tun. Denn mit dem Respekt vor der Chronologie verband sich zugleich die Überzeugung vom überzeitlichen Wert der hier gesammelten und ausgestellten Werke.

Natürlich gibt es auch bei uns immer wieder Erscheinungen, die an die Bedeutung des jeweiligen institutionellen Referenzrahmens für die Identifikation von historischem Kulturgut als Kunst erinnern. So etwa, wenn die anstürmenden Touristen in berühmten Kirchen auf Schildern mit der Mahnung konfrontiert werden, dies sei ‚kein Museum‘. Allerdings sind die Verhältnisse doch weitgehend geklärt. Eine deutliche Ahnung von dem Umbruch, der sich zur Zeit der Museumsgründungen in Westeuropa vollzog, kann man dagegen in Ländern erhalten, in denen der Referenzrahmen, dem ein Kulturgut zugeordnet wird, noch weniger fixiert und durchaus auch Gegenstand hitziger Debatten ist. So kann man beispielsweise in Russland immer wieder Menschen beobachten, die in Museen vor ‚heiligen‘ Bildern beten. Vor einigen Jahren führte dort der Besitz einer uralten Ikone, der so genannte *Gottesmutter von Wladimir*, die bereits seit dem 12. Jahrhundert den Ehrentitel ‚Patronin des Vaterlandes‘ trägt, zu einem erbitterten Streit zwischen Staat und Kirche. Schließlich musste Präsident Jelzin schlichtend eingreifen, und er fällte das salomonische Urteil, dass das Bild zwar dem Staat gehört, aber von der Kirche im Gottesdienst als Leihgabe benutzt werden kann.²²

Der Absolutheitsanspruch der klassischen Kunstmuseen hatte allerdings seinen Preis: Ausgeschlossen blieben aus diesen Museen in aller Regel nicht nur weitere Manifestationen menschlicher Kunstfertigkeit, wie die heute so genannte Gebrauchskunst oder das Design. Das Museum war damit auch ein Instrument der Trennung von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Kunst. Ausgeschlossen

²² Vgl. *Hans Belting: Das Ende der Kunstgeschichte*. Eine Revision nach zehn Jahren. München 1995, 114 f.

blieben bis auf wenige Ausnahmen auch die Werke zeitgenössischer Künstler: Um den Absolutheitscharakter museumswürdiger Kunst ermessen zu können, war zwar nicht unbedingt die Vogelschau des lieben Gottes, aber immerhin jener Überblick erforderlich, den nur die historische Distanz ermöglicht.

Heute liegen die Dinge bekanntlich anders. Und dass sich unser Kunstbegriff seitdem geöffnet hat, verdankt sich wiederum maßgeblich den Praktiken der Museen. Eine Schlüsselrolle kommt hierbei dem *Museum of Modern Art* zu, das 1929 in New York erstmals in großem Rahmen der damals noch ausschließlich europäischen Avantgardekunst die Pforten des Museums öffnete und damit als Kunst anerkannte, was seinem Status nach in der Alten Welt vorerst noch weithin umstritten war. Heute wird es als selbstverständlich akzeptiert, dass auch gegenwärtige Kunst in Museen ausgestellt wird – teilweise sogar ohne Zwischenschritt direkt aus dem Atelier bzw. der Galerie. Das *Museum of Modern Art* zeigte aber nicht nur moderne Kunst, sondern von Anfang an auch Beispiele herausragenden Designs und richtete zudem für neue Medien wie den Film eigens Abteilungen ein. Auch in fortschrittlichen europäischen Museen wurden bereits früher vergleichbare Schritte unternommen. Diese Museen stehen damit für eine Revolution, die sich seitdem im Kunstbegriff ereignet hat. Das ganze 20. Jahrhundert hindurch hat die überlieferte Trennung der Kunst von den ‚niederen Künsten‘ und den Massenmedien zu einer Folge von Zugeständnissen und Revisionen geführt. Nacheinander hat man beispielsweise Illustrationen und Karikaturen, Plakate und Fotografien, am Ende sogar Teile des Kitsches musealisiert und als Kunst anerkannt.

Seitdem es Kunstinstitutionen gibt, setzen sich Künstler bei ihrer Arbeit in ein Verhältnis zu diesen Institutionen. Künstler können Museen ablehnen, um einen Platz im Museum buhlen oder die Funktionsweise des Museums analysieren. Das Paradigma für das analytische Verhältnis des Künstlers zum Museum ist ganz ohne Zweifel Marcel Duchamp, der mit seinen *ready mades* das von Dickie fokussierte Transfigurationspotential der Kunstinstitution offenbar gemacht hat. Daher verwundert es auch nicht, dass Dickie Duchamps *Fountain*, also jenes legendäre Urinal, das der Künstler im Frühjahr des Jahres 1917 bei einer New Yorker Kunstausstellung eingereicht hatte, zum Ausgangspunkt seiner Argumentation macht.²³ Bekanntlich hat Duchamp mit dieser Geste den Künstlern ein ganzes Feld von neuen Aktionsmöglichkeiten erschlossen. Und

²³ Allerdings widerspricht gerade dieses Beispiel Dickies Theorie u.a. insofern, als *Fountain* von den Ausstellungskuratoren gerade nicht akzeptiert wurde. *Fountain* wurde erst durch eine in Duchamps Atelier aufgenommene Photographie von Alfred Stieglitz berühmt. – Zur Kritik an diesem Beispiel Dickies vgl. bes.: K. Lüdeking: *Analytische Philosophie der Kunst* (Anm. 7), 173-175; vgl. z.B. auch (allerdings unter kritischem Bezug auf Dickies Argument der ‚Wertschätzbarkeit‘): Ted Cohen: *The Possibility of Art*. Remarks on a Proposal by Dickie. In: *The Philosophical Review*. 82 (1973), 69-82; A.C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*. Eine Philosophie der Kunst. Übers. von Max Looser. Frankfurt a.M. 1993 (*The Transfiguration of the Commonplace*. A Philosophy of Art. Cambridge [Mass.] 1981), 144-149.

so erklären die Sachverständigen den Kunstcharakter von Werken im Gefolge der Duchampschen *ready mades* ganz in Dickies Sinn mit Vorliebe über den Verweis auf den berühmten „Kontextwechsel“²⁴.

Etwas komplexer, als die Rede vom ‚Kontextwechsel‘ suggeriert, sind die Verhältnisse natürlich schon, wie auch Dickie aus seiner soziologischen Perspektive zugeben würde. Was sich hinter dieser Rede verbirgt, macht beispielsweise der Prozess der Aufnahme einer Kunstrichtung wie der Pop Art in die Kunstwelt deutlich, der hier anhand weniger zentraler Daten in Erinnerung gerufen werden soll. Anfang der 1960er Jahre griffen die später so genannten Pop-Artisten Duchamps Geste auf und boten den Ausstoß der nordamerikanischen Massenkultur – Suspendosen, Warenkartons und Pressebilder – in nicht oder kaum überformter Gestalt als Kunst an. Im November 1962 fand in einer New Yorker Galerie eine erste international angelegte Ausstellung dieser Arbeiten statt. Was heute allgemein als Kunstpraxis akzeptiert ist, hatte seinerzeit noch genügend Sprengstoff, um Grundsatzdebatten vom Zaun zu brechen. So wurde bereits am 13. Dezember desselben Jahres im *Museum of Modern Art* ein Symposium unter Beteiligung namhafter Kritiker, Kunsthistoriker und Museumsleute abgehalten, in dessen Mittelpunkt die von dem Kunsthistoriker Leo Steinberg formulierte Frage stand: „Is it Art?“²⁵ Die Meinungen der Experten hierzu waren durchaus geteilt, aber das Symposium wurde nichtsdestoweniger als Zeichen dafür gesehen, dass Pop zu einer Bewegung in der Kunstwelt geworden war. Und so wurde Pop bereits im Frühling des Jahres 1963 im u.a. Rahmen einer Ausstellung im *Guggenheim Museum* der breiten Öffentlichkeit als neue Kunstrichtung präsentiert. Inzwischen gehört die Pop Art bekanntlich zum festen Bestandteil der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Die Autorität des Museums, etwas zu Kunst zu adeln, zeigt sich in besonders deutlicher Weise auch im Drang der Künstler ins Museum. Die Skepsis, ja Feindschaft, die Künstler noch in den 1960er Jahren dem Museum gegenüber an den Tag gelegt hatten, ist heute weithin vergessen. Wer als Künstler anerkannt werden will, kämpft in der Regel um einen Platz im Museum. Diese Anerkennung schlägt sich dann nicht zuletzt in einem exponentiell anschnellenden Marktwert nieder: „Im Museum wird die Ware konsekriert, die gleichzeitig auf der Kunstmesse gehandelt wird.“²⁶

Diese Verflechtung machen sich vor allem die Kunstsammler zunutze. So sind die Feuilletons gefüllt mit Klagen über den merkantilen Geist, der Kunstsammler heute mit den Museen verbindet. Das ‚deutsche Museumswunder‘ sei inzwischen – nach der idealistisch geprägten Gründungsphase und dem ebenfalls idealistischen Neubeginn nach dem Zweiten Weltkrieg – in eine dritte

²⁴ Vgl. z.B.: *Michael Glasmeier: Beuys mit Subjekt*. Der ums Aufsichtspersonal erweiterte Kunstbegriff. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 133 (12.6.1999), VI.

²⁵ Vgl. Leo Steinberg in: *Peter Selz: A Symposium on Pop Art*. In: *Arts Magazine*. 37 (April 1963), 36-45, hier: 39.

²⁶ *H. Belting: Das Ende der Kunstgeschichte* (Anm. 22), 106.

Phase eingetreten: Öffentliche Häuser würden gern als vergrößertes Schau-
fenster und als Werbefläche benutzt. „Manche Museumsausstellungen“, so
konstatiert etwa Eduard Beaucamp, „werden von Händlern und Sammler-
agenten in fast eigenmächtiger Regie in Szene gesetzt. Eine vorschnelle Mu-
sealisierung zeitgenössischer Kunst hat ihre Überschätzung und Verteuerung
befördert.“²⁷ Paradoxerweise verhinderten dann die Preise „oft die Ankäufe ei-
nes Werks durch dasselbe Museum, das sie zuvor durch seine Ausstellungs-
politik unfreiwillig in die Höhe getrieben hat“²⁸.

Aber auch außerhalb des Museums sind Museumsleute maßgeblich daran
beteiligt, etwas den beanspruchten Kunststatus zu- oder abzuerkennen. Als
Beispiel hierfür mag der Verweis auf die Rolle dienen, die u.a. Museumsleute
gegenüber bestimmten spektakulären Ereignissen einnehmen, die in letzter
Zeit immer wieder von sich Reden machen. Gemeint ist die Praxis einer Reihe
namhafter Kreativer, im Dienste großer Firmen Arbeiten mit eindeutig kom-
merziellem Interesse herzustellen, die nichtsdestoweniger explizit als *Kunst*
deklariert werden. Zu erwähnen wäre hier etwa das 2005 im Rahmen des vom
BMW-Konzern aufgelegten ‚Art Car-Programms‘ von Olafur Eliasson ent-
worfenen Fahrzeug, das ein ahnungsloser Betrachter einfach für ein – wenn-
gleich zugegebenermaßen atemberaubend gestaltetes – Auto halten würde. Mit
der Unterstützung renommierter Kritiker und Museumsleute wird der Kunst-
status solcher Arbeiten besiegelt und in aller Regel auch gesellschaftlich ak-
zeptiert.²⁹ – Umgekehrt muss man sich, wenn man ein Kunstwerk – oder ge-
nauer: einen kunstähnlichen Gegenstand – legal zollfrei exportieren will, von
Museumsbeamten des Landes bescheinigen lassen, dass es sich dabei um ein
‚Objekt ohne jeglichen künstlerischen Wert‘ handelt. Das etwas Frustrierende
an der Sache ist, dass man auf diese Weise amtlich bescheinigt bekommt, dass
das, was man da besitzt, keine Kunst ist. Der Vorteil dieser Bescheinigung ist
demgegenüber allerdings, dass man so seinen Besitz wenigstens mit sich füh-
ren kann – und das auch noch kostenlos.

In gewissem Sinn gipfelt die Potenz des Museums, Kunst zu ‚machen‘, in
dem heute gängigen Verständnis des Museums als einer Art Hyperkunstwerk.
Vor allem bei neuerer Kunst ist es inzwischen schon fast die Regel geworden,
dass Kunst im Museum nicht einfach ausgestellt, sondern geradezu in Szene
gesetzt wird. Spektakuläre Inszenierungen von Kunst im Museum durch pro-
minente ‚Gastkuratoren‘, Regisseure und Künstler sind heute eine weit ver-
breitete Praxis.³⁰ Bezugspunkt solcher Aktivitäten ist weniger der traditionelle

²⁷ Eduard Beaucamp: *Wie aber hältst du's mit den Mäzenen?* Das Museum und die Sammler in
Deutschland: Ob Segen oder Verhängnis für die Kunst, ist offen. In: Frankfurter Allgemeine
Zeitung. 268 (18.11.2001), I f., hier: I.

²⁸ H. Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte* (Anm. 22), 106.

²⁹ Vgl. Niklas Maak: *Loopings auf dem Parkplatz des Vorstands*. Eine neue Form von Hof-
kunst: Olafur Eliasson gestaltet ein BMW ‚Art Car‘, Vanessa Beecroft dekoriert Louis-
Vuitton-Koffer mit nackten Frauen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 60 (11.3.2006), 35.

³⁰ Vgl. hierzu z.B.: H. Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte* (Anm. 22), 109 f.

Museumsraum als die vor-museale Wunderkammer. Von der historischen Ordnung der Exponate kehrt man hier zurück zu einer Ordnung nach subjektiven bzw. rein ästhetischen Kriterien. Dank der forcierten Ästhetisierung der Ausstellungssituation, der Aufladung mit Stimmungswerten ist das Museum nicht mehr einfach ein Ort, an dem Kunst gezeigt wird, sondern die Kunstwerke werden ihrerseits zu Aspekten eines durch die Institution gestifteten übergreifenden Kunstwerks.

Das Verständnis des Museums als Hyperkunstwerk schlägt sich aber nicht nur in der Ausstellungspraxis nieder, sondern auch in der Architektur. Längst werden Bauten anderer funktioneller Kontexte, etwa Fabrikgebäude oder Lagerhallen, als Museen genutzt, wobei der Reiz der umgewidmeten Architektur oft die Attraktivität der Exponate in den Schatten stellt. Vor allem aber in Museumsneubauten schlägt sich vielfach ein ästhetischer Ausdruckswille nieder, „für den sich allmählich keine anderen Bauaufgaben mehr finden lassen“, und der sich von der eigentlichen Museumsfunktion ablöst.³¹ In diesem Zusammenhang wird gern auf Englands Stararchitekten Jim Stirling verwiesen, der angesichts der Stuttgarter Neuen Staatsgalerie als dem von ihm entworfenen postmodernen Meisterwerk scherzte, ohne die leidige Kunst darin wäre die Architektur noch besser. Andere Architekten sollen sich ähnlich erklärt haben. „Das Museumsgehäuse ist zum ersten und wichtigsten Kunstgegenstand geworden.“³²

Aber auch für Lübbes These, dass gerade neuere Kunst ihren wahren Ort im Museum hat und über kurz oder lang unwiderruflich im Museum landet, sprechen charakteristische Aktivitäten der Kunstwelt. Der Aufstand gegen das Museum, den die Kunst seit den 1960er Jahren immer wieder angezettelt hat, „indem sie sich mit dem wirklichen Leben und dem Alltag verbinden wollte, schweigt nun im Museum selbst, konserviert und kunsthistorisch betreut“³³: Die intendierte Vergänglichkeit verschiedener Objekte – z.B. aus Lebensmitteln – wird restauratorisch auf einen möglichst fernen Zeitpunkt verlegt; Werke, die explizit für einen bestimmten Zeitpunkt und einen bestimmten Ort geschaffen wurden – wie Events und Performances –, kommen in Memorabilien in Form von Fotos und Filmdokumenten zu ewigen Ehren; Installationen, einst programmatisch angesiedelt im Hier und Jetzt, werden museale Dauereinrichtung. Bis heute ist es noch keinem nennenswerten solcher antimusealen Kunstprojekte gelungen, seiner Musealisierung zu entgehen.

³¹ H. Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte* (Anm. 22), 107.

³² Wolfgang Pehnt: *Nicht nur das amerikanische Volk ist ein Volk von Museumsbesuchern geworden*. Auch anderswo hat man den Architekten zum Glück ihre Phantasie nicht in der Schule abgetötet: Zwei Sammelbände dokumentieren neue Bauten [Rez. von: *Museen für ein neues Jahrtausend*. Ideen, Projekte, Bauten. Hrsg. von Vittorio M. Lampugnani und Angeli Sachs. München 1999; *Gerhard Mack: Kunstmuseen*. Auf dem Weg ins 21. Jahrhundert. Basel/Berlin/Boston 1999]. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 31 (7.2.2000), 55.

³³ M. Glasmeier: *Beuys mit Subjekt* (Anm. 24).

Für Lübbes Einschätzung spricht aber nicht allein die Musealisierung von Werken, die sich eigentlich ihrer Musealisierung entziehen wollten, sondern umgekehrt auch die forcierte Herstellung von Werken, die letztlich überhaupt nur im Museum sein können. So hat sich beispielsweise unter den Malern und Bildhauern nach dem Vorbild der New Yorker Künstler der ersten Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg eine Gigantomanie ausgebreitet, die die Sammler, die solche Dimensionen allein räumlich nicht bewältigen können, – schon ganz unabhängig von kommerziellen Interessen – zum Bündnis mit den Museen zwingt. Seit langem kämpfen aber auch die Museen selbst mit dem Problem der anschwellenden Formate. Sie müssen sich mit der Bedingung mancher Künstlerstars herumschlagen, „Säle, Suiten, am liebsten ganze Häuser“ für sich zu beanspruchen.³⁴

Für Lübbes Bestimmung des Museums als alles vereinnahmende und für ‚Klassik‘ stehende Institution spricht schließlich auch die Tatsache, dass man in den großen Museen für moderne Kunst auf der ganzen Welt mit kleinen lokalen Abweichungen immer die gleichen Werke findet – trotz Stilpluralismus, Internationalität und intendierter Offenheit der Kunst. Die Idee der Weltkunst hat sich hier in die Übereinkunft transformiert, dass bestimmte Künstlernamen den Kanon einer Epoche ausmachen.

Allerdings ist die von Lübbe beschriebene absorbierende Kraft des Museums inzwischen so stark geworden, dass sie de facto seine Fixierung auf die als kanonisch betrachteten Künstler und ihre Werke längst außer Kraft gesetzt hat. Zwar gibt es nach wie vor Bestrebungen, den einstigen Tempel von allem Sekundären rein halten zu wollen. Aber der Museumskunst ist bereits weitgehend der exklusive Zug geraubt worden. „Museumskunst ist heute schlechthin alles, weil alles im Museum steht oder hängt.“³⁵

3. Die Grenzen einer institutionalistischen Bestimmung der Kunst. Zur Kritik der Konzeptionen Dickies und Lübbes

Die Bedeutsamkeit, die den Institutionen, dabei maßgeblich auch dem Museum, bei der Begegnung mit Kunst zukommt, kann sinnvollerweise kaum bestritten werden: Wenn wir Kunst begegnen, dann stoßen wir nicht auf ein reines Wesen der Kunst, sondern wir sehen Kunst in aller Regel in Kunstinstitutionen, immer aber verstehen wir sie in Begriffen, die durch Kunstinstitutionen geprägt sind. Nichtsdestoweniger fragt es sich, ob der institutionalistische Zugriff bereits alles erfasst, was über die Kunst und das Verhältnis der Kunst zu ihren Institutionen zu sagen ist.

Wenn es darum geht zu beschreiben, *wann* in einer Kultur etwas als Kunst gilt, ist ein institutionalistischer Zugriff ausgesprochen leistungsfähig. Bei der

³⁴ E. Beaucamp: *Wie aber hältst du's mit den Mäzenen?* (Anm. 27), I.

³⁵ H. Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte* (Anm. 22), 105.

Klärung der Frage, *was Kunst ist*, führt er indes nicht weiter. Nun könnte man sagen, dass man mit der Frage, was Kunst ist, in alte essentialistische Argumentationsmuster verfällt, die der Institutionalismus ja gerade überwinden wollte. Allerdings kommt man um die Auseinandersetzung mit dieser Frage nicht herum. Dies zeigt der Umstand, dass ein institutionalistischer Ansatz wesentliche Merkmale der Institutionen und des Umgangs mit ihnen nicht erfassen kann. So kann ein institutionalistischer Ansatz nicht erklären, warum Institutionen sich *wandeln*. Des Weiteren kann er nicht erklären, warum Institutionen *kritisiert* werden können. Dabei ist es eine verbreitete Erkenntnis, dass die Museen aufgrund der Änderungen ihrer Sammlungs- und Präsentationsstrategien zumindest ebensoviel über ihre eigene Epoche sagen wie über die Epochen, die die Exponate repräsentieren. Und die Aussicht, die Verlautbarungen und Entscheidungen der Kunstexperten nicht einmal hinterfragen zu können, ist mit demokratischen Grundüberzeugungen kaum in Einklang zu bringen. Ein institutionalistischer Ansatz kann aber die Wandel- und Kritisierbarkeit von Institutionen allenfalls konstatieren – wenn er beides nicht schon mit kulturkonservativem Gestus verurteilt.

Dieses Defizit resultiert daher, dass institutionalistische Ansätze Institutionen in einer bestimmten und einseitigen Weise in den Blick nehmen. Sie betrachten die Institutionen nämlich als eine Quasi-Objektivität, die dem gesellschaftlichen Handeln stets vorgegeben ist und aus diesem Grund für das gesellschaftliche Handeln in der Art einer Naturnotwendigkeit bestimmend ist. Es gibt aber eben für die Institutionen keinen immanenten Grund, sich zu wandeln: Die Mitglieder der Institutionen beschränken sich – aus der institutionalistischer Perspektive betrachtet – lediglich darauf, in ihrem Handeln und Verhalten immer ein festgelegtes Muster zu reproduzieren. Wenn überhaupt, so kommen Veränderungen durch Fremdeinwirkungen zustande. Und wenn Institutionen als etwas dem Diskurs Vorausgehendes angesehen werden, kann eine kritische Reflexion des institutionellen Handelns nichts bewirken.

Institutionen sind aber keine Quasi-Objektivität, die dem gesellschaftlichen Handeln stets vorgegeben ist. Institutionen sind vielmehr eine Art der Stabilisierung von Handlungsweisen, die in einer bestimmten Gesellschaft als sinnvoll und zweckmäßig erachtet werden. Es gibt verschiedene solcher Arten der Stabilisierung von Handlungsweisen, z.B. Gewohnheiten als eine eher naturwüchsige und individuelle oder Traditionen (verstanden als diese oder jene Art zu denken, zu handeln oder zu fühlen) als eine überindividuelle Form. Institutionen sind dagegen eine Form der Stabilisierung von Handlungen, die rational reglementiert und mit Sanktionen verbunden ist.³⁶ Die Institution als organisiertes Gefüge in der Gesellschaft steht nun in Zweckzusammenhängen,

³⁶ Vgl. hierzu bes.: *Carl Friedrich Gethmann: Proto-Ethik. Zur formalen Pragmatik von Rechtfertigungsdiskursen.* In: *Bedürfnisse, Werte und Normen im Wandel.* Hrsg. von Herbert Stachowiak und Thomas Ellwein. Bd 1. München/Paderborn 1982, 113-143; vgl. auch: *O. Schwemmer: Art. Institutionen* (Anm. 2).

die in der Institution eingelöst werden. Hier besteht also ein Zweck-Mittel-Verhältnis. Bezogen auf das Kunstmuseum könnte man sagen, dass hier die Handlungsweise der Aufbewahrung von Kunstgegenständen, ihrer Ordnung und ihrer Präsentation für die Öffentlichkeit stabilisiert wird. Die entscheidende Frage ist nun, welchen *Zweck* diese Handlungsweise erfüllt. Die Antwort auf diese Frage, also die Bestimmung der Funktion der Kunst in der Gesellschaft, kann man als Weise verstehen, zu erklären, was Kunst ist, ohne auf metaphysische Voraussetzungen zurückzugreifen. Ein Vorschlag, worin dieser externe Zweck der Kunst liegen könnte, soll gleich vorgestellt werden.

Das Charakteristikum institutionalistischer Ansätze besteht nun darin, die Institutionen als das Primäre anzunehmen und vom Bestehen der Institution aus auf ihren Zweck zu schließen oder ihren externen Zweck gar auszublenden – die Institutionen also als Selbstzweck zu betrachten. Dies führt dann dazu, dass der Institutionalismus, indem er einseitig die handlungsstabilisierende Funktion der Institutionen fokussiert, nicht erklären kann, warum Institutionen sich wandeln oder kritisiert werden können.

Dieses Problem zeigt sich mit aller Deutlichkeit in Lübbes Version des Institutionalismus. Lübbe bestimmt die Kompensation der durch die wissenschaftlich-technische Modernisierung verursachten Schäden als gesellschaftliche Aufgabe der Kunst. Die Kunst leistet diese Funktion, indem sie sich in eine autonome, von außerästhetischen Belangen freie Sphäre des Klassischen und der Kunstinstitutionen zurückzieht. Diese Bestimmung der Kultur bedeutet nicht nur die Zurückweisung jeder Möglichkeit von Kunst, im alltäglichen Leben relevant zu werden, sondern auch den Abschied von der Idee des Fortschritts als kultureller Modernisierung. Durch ihren Verzicht auf Modernisierung ermöglicht die Kultur vielmehr gerade die Modernisierung auf anderen Gebieten.

Die wohl schlüssigste Kritik an Lübbes Kulturtheorie hat Herbert Schnädelbach formuliert.³⁷ Dabei stellt Schnädelbach vor allem die von Lübbe angenommene Gegenläufigkeit von einer als schicksalhaft angesehenen wissenschaftlich-technischen Modernisierung auf der einen Seite und der stabilen bzw. stabilisierenden Kultur auf der anderen Seite in Frage. Allgemein weist Schnädelbach darauf hin, dass Lübbes binäres Modell die Komplexität von Kompensationsphänomenen in unserer modernen Welt in unzulässiger Weise vereinfache. Aber auch in Lübbes näheren Bestimmungen der Kultur notiert Schnädelbach eine Reihe von Verkürzungen und Fehldiagnosen. So kritisiert Schnädelbach u.a., das Kompensationsmodell vermische deskriptive und normative Elemente, indem es nicht nur davon ausgeht, dass Kultur konservierende bzw. kompensatorische Elemente *hat*, sondern generalisierend erklärt, dass Kultur Konservierung und Kompensation *ist*. Zudem handele es sich bei der einseitigen Indienstnahme der Kultur für den Zweck, Modernisierungen

³⁷ Vgl. Herbert Schnädelbach: *Kritik der Kompensation*. In: Ders.: *Zur Rehabilitierung des ‚animal rationale‘*. Vorträge und Abhandlungen. Bd 2. Frankfurt a.M. 1992, 399-411.

im technisch-wissenschaftlichen Bereich durch Kompensation gesellschaftlich verträglich zu machen, um eine unzulässige Vereinseitigung. Kultur habe nämlich nicht nur kompensatorische und präventive Funktion, sondern maßgeblich kreative Potenz. Schließlich sei aber selbst schon der Gegensatz Kompensation – Fortschritt an sich unhaltbar. Denn auch Fortschritte könnten die Kultur i.S. der menschlichen Lebenswelt allgemein stabilisieren; umgekehrt hätten kompensatorische Strategien durchaus nicht immer konservierende Effekte.

Dickie beansprucht, mit seiner Institutionstheorie eine Antwort auf die Frage zu geben, was Kunst ist. An diesem Punkt setzt nun Danto mit seiner Kritik an.³⁸ Gegen Dickies Argumentation wendet er ein, dass empirische bzw. soziologische Analysen lediglich erklären können, wann etwas Kunst ist, d.h. warum ein bestimmter Gegenstand in einer bestimmten sozialen Situation tatsächlich ein Kunstwerk ist. Eine Antwort auf die philosophisch eigentlich interessante Frage, was Kunst ist, sei auf diesem Weg allerdings nicht zu finden. Danto widmet sich daher nicht dem Problem, was ein Kunstwerk *wirklich* macht, sondern der Kantischen Frage, wie es *möglich* sein kann, dass ein Gegenstand ein Kunstwerk ist.³⁹

Wie Dickie geht auch Danto davon aus, dass nicht das physische Objekt als solches, sondern der spezifische Umgang mit diesem Objekt dessen Kunststatus bestimmt. Was einen Gegenstand zu einem Kunstwerk macht, sind seiner Auffassung nach aber nicht kontingente Erlasse von Experten, sondern die Interpretationen des Gegenstandes durch Mitglieder der Kunstwelt: Kunst ist für Danto ausschließlich das, was an einem physischen Objekt durch die Interpretation als sinntragend und kunstrelevant hervorgehoben wird. Mehr noch: Das Kunstwerk ist nicht nur durch perzeptuelle Aspekte radikal unterbestimmt und auf seine Interpretation angewiesen. Vielmehr konstituiert jede neue Interpretation, so Danto, zugleich auch ein neues Werk.⁴⁰ Eine nicht-kognitive Theorie muss daher seiner Überzeugung nach den Charakter der Kunst verfehlen.

Entscheidend ist nun für Danto, dass es zwar – wie bei Dickie – Mitglieder der Kunstinstitutionen sind, die faktisch den Kunststatus eines Gegenstandes

³⁸ Zu Dantos Kritik an Dickie vgl. bes.: A.C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen* (Anm. 23), 144-149; ders.: *Die philosophische Entmündigung der Kunst*. Übers. von Karen Lauer. München 1993 (*The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York 1986), 55-57; ders.: *Das Fortleben der Kunst*. Übers. von Christiane Spelsberg. München 2000 (*After the End of Art*. Contemporary Art and the Pale of History. Princeton [New Jersey] 1997), 248-250. Zum Folgenden vgl. auch bes.: U. Thomet: *Kunstwerk – Kunstwelt – Weltsicht* (Anm. 12), 43-58.

³⁹ Vgl. A.C. Danto: *Wiedersehen mit der Kunstwelt*. In: Ders.: *Kunst nach dem Ende der Kunst*. Übers. von Chr. Spelsberg. München 1996 (*Beyond the Brillo Box*. The Visual Arts in Post-Historical Perspective. New York 1992), 46-70, bes. 52 f.

⁴⁰ „In der Kunst ist jede neue Interpretation in dem Sinn eine kopernikanische Revolution, daß jede Interpretation ein neues Werk konstituiert, auch wenn das anders konstituierte Objekt bei der Transformation ebenso unverändert bleibt wie der Himmel.“ (Ders.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen* [Anm. 23], 192.)

erwirken. Die Interpretation eines Gegenstandes als Kunst ist aber, so Danto, keineswegs Sache sozialer Autorität oder individueller Behauptungen, und sie erschließt sich auch nicht bereits aus der Vertiefung in das ‚Werk selbst‘. Vielmehr es muss ihr gelingen, das als Kunstwerk kandidierende Objekt konzeptuell in den kunsttheoretischen und -historischen Kontext, in dem es entstanden ist, einzubinden. Denn ein Objekt kann immer nur in einem bestimmten theoretischen und historischen Zusammenhang ein Kunstwerk sein: Demselben physischen Gegenstand, der in dem einen Kontext als Kunstwerk anerkannt werden kann, muss dies in einem anderen Kontext verweigert werden. Eine Interpretation kann dementsprechend wahr oder falsch sein: ‚Wenn die [historischen und theoretischen] Erklärungen falsch sind, sind auch die Interpretationen falsch.‘⁴¹

Die Übertragung des Kunststatus ist damit für Danto eine Sache von Gründen. Dabei handelt es sich aber eben nicht um Gründe, die auf die Autorität einer sozialen Elite oder eines Individuums zurückgehen. Entscheidend für den Kunststatus eines Objekts sind vielmehr Gründe, die im Rahmen der Interpretation ins Feld geführt werden, um seine Stellung in der jeweils durch Kunsttheorien legitimierten historischen Ordnung der Kunst plausibel zu machen. Die für diese Zuordnung angeführten Gründe werden nun in einem so genannten Diskurs der Gründe (*discourse of reasons*), den die Mitglieder der Kunstwelt miteinander führen, erörtert.⁴² Die Interpretation muss sich selbst innerhalb der Kunstwelt behaupten und ist – anders als bei Dickie – auch vor Zurückweisung nicht gefeit. Sobald einem Ding aber einmal plausibel ein Platz in der Ordnung der Kunst zugewiesen werden konnte, *ist* es Teil der Kunstwelt.

Danto verwendet dementsprechend auch den Begriff der ‚Kunstwelt‘ weniger zur Bezeichnung eines sozialen Funktionszusammenhangs, als vielmehr zur Charakterisierung dieser Kontext- und Theorieabhängigkeit von Kunst: Der so verstandenen Kunstwelt liegt die idealtypische Vorstellung einer Gemeinschaft von historisch situierten Sprechern und Interpreten zugrunde, die auf dem Hintergrund ihres kunsttheoretischen und -historischen Wissens in der Lage sind, Objekte als Kunstwerke zu identifizieren und zu interpretieren.⁴³ Die individuellen Mitglieder der Kunstinstitutionen rekurrieren damit in der faktischen kunstkonstitutiven Interpretation eines Gegenstandes auf ideale Zusammenhänge, die in den konkreten Manifestationen des Kunstlebens lediglich zum Ausdruck kommen.

Zwar lässt sich Dantos Kunsttheorie insofern ihrerseits als Institutionstheorie verstehen, als der kunstweltliche Diskurs der Gründe immer über Kunstinstitutionen vermittelt ist. Allerdings ist es für Danto – im Unterschied zu Dickie – eben nicht schon das institutionalisierte Sprechen über Kunst als sol-

⁴¹ A.C Danto: *Wiedersehen mit der Kunstwelt* (Anm. 39), 57.

⁴² Vgl. 55.

⁴³ Vgl. U. Thomet: *Kunstwerk – Kunstwelt – Weltsicht* (Anm. 12), 51.

ches, das ein Objekt in ein Kunstwerk transformiert. Es bildet für Danto lediglich das Forum, auf dem die Interpretationen vorgetragen und diskutiert werden. Was Kunst eigentlich ausmacht, ist die Verbindung des Gegenstandes mit einer Interpretation, die an der idealen Welt der Kunst-Gründe partizipiert. Damit sind einige Probleme einer soziologischen Institutionstheorie im Sinne Dickies behoben. Allerdings führt auch Dantos Argumentation zu erheblichen Schwierigkeiten.

So wendet sich Danto zwar gegen die elitären und autoritären Implikationen von Dickies Institutionstheorie. Allerdings gerät auch in seiner eigenen Argumentation die Kunst wieder nur als Teil der Kunstwelt in den Blick: Es scheint so, als sei ein Gegenstand, der als Kunstgegenstand konzipiert ist, ausschließlich dazu bestimmt, in der Kunstwelt – hier nun nicht verstanden als primär sozialer, sondern als idealer Zusammenhang – Anerkennung zu finden. Damit etabliert aber auch Danto die Kunstwelt als Sonderwelt: Die Akteure der Kunstwelt sind nicht selbständig Handelnde, sondern Vollstrecker eines idealen Sinnzusammenhangs, der alle und alles trägt. Daher kann auch auf diesem Weg kaum geklärt werden, warum die Kunstinstitutionen nicht einfach ein selbstgenügsames System bilden, sondern soziale Zwecke übernehmen und mit Blick auf diese Zwecke gestaltet werden. Denn die von Danto anvisierte ‚autonome‘ Kunst ist selbst in der Moderne nicht die einzige: Kunst wird nach wie vor in der Regel nicht (nur) für die Mitglieder der Kunstwelt hergestellt. Zudem ist gegen Dantos Vorstellung eines idealen Diskurses der Kunst-Gründe darauf hinzuweisen, dass in die Handlungen und Motive der Mitglieder der Kunstwelt auch außerkünstlerische Interessen einfließen und ihre Diskussionen keineswegs immer zu dem von Danto vorgesehenen Konsens führen.⁴⁴

4. Der gesellschaftliche Zweck der Kunst als Maß der Institutionen. Zu Hegels Bestimmung der Kunst nach ihrem ‚Ende‘

Danto bezieht sich mit seiner Verknüpfung von Historismus und Essentialismus auf Hegels Kunstphilosophie. Dies entspricht einer durchaus gängigen Lesart. Allerdings kann man Hegels Kunstphilosophie auch anders verstehen und in seinen Überlegungen Anknüpfungspunkte für eine Antwort auf die Frage finden, welchen Zweck eine Kunst hat, die den Menschen nicht nur als Vollstrecker idealer Sinnzusammenhänge definiert. Man kann nämlich Hegels Bestimmung des Kunstschönen bzw. des Ideals auch als den Versuch verstehen, eine rational begründete Rede über die Kunst zu fundieren durch eine Freilegung der Unterstellungen, die wir machen, wenn wir etwas als Kunst bezeichnen.

⁴⁴ Vgl. 53.

Hegel fragt so in seinen Vorlesungen, was wir eigentlich beschreiben, wenn wir über die vielfältigen historischen Phänomene sprechen, die wir Kunst nennen, welche Voraussetzungen wir machen, wenn wir uns über Kunst verständigen. Seine Antwort lautet: Kunst ist sinnlich-anschauliche, aber bewusst konstruierte Realität. Diese Konstruktion hat den Zweck, „dem Menschen, was er ist, vor ihn zu bringen“, ihm eine Weltdeutung zu verschaffen: „Das Kunstwerk ist demnach vom Menschen gemacht, damit das Bewußtsein sich selbst zum Gegenstande werde.“⁴⁵ Kunst erfüllt also für Hegel einen bestimmten und sozial bedeutsamen Zweck, nämlich den Zweck der Präsentation bzw. Vergewisserung der eigenen oder auch fremder Identität in einer bestimmten geschichtlichen Kultur unter maßgeblicher Einbeziehung der sinnlichen Erfahrung.

Dabei ist der Künstler für Hegel nicht etwa der Urheber der künstlerisch gestifteten Selbsterkenntnis, sondern vielmehr deren Medium: Kunst ist Teil eines gesellschaftlichen Selbstverständigungshandelns, in das der Name und das individuelle Verdienst des Künstlers eingebettet ist. Hegel vertritt so in seinen Ästhetik-Vorlesungen, wie auch bereits in der *Differenz-Schrift* (1801), die Position, dass das einzelne Werk „Produkt des Individuums, des Genies, aber der Menschheit angehörend“ sei.⁴⁶ Die Kunstrezeption darf sich daher sinnvollerweise nicht darauf beschränken, die individuelle künstlerische Leistung als solche zu erwägen, vielmehr müssen der jeweilige historisch bedingte kulturelle Kontext und das Werk ineinander gespiegelt werden: Hegel entwickelt seine Ästhetik als Kulturtheorie. Dies bedeutet aber zugleich, dass, um diesen identischen Zweck der sinnlich fundierten Selbstverständigung in verschiedenen geschichtlichen Epochen zu leisten, nicht nur die Kunst sich ändern muss, sondern auch die Weisen des Umgangs mit der Kunst.

Über die Kunstinstitutionen im engeren Sinne ist bei Hegel wenig zu erfahren. Es finden sich lediglich vereinzelte und eher lakonische Anmerkungen zur Rolle der Kenner, Historiker und des Museums. Dass sich nichtsdestoweniger die Ansicht durchgesetzt hat, gerade Hegel habe die „zum modernen Museumsgedanken stimmende philosophische Ästhetik“⁴⁷ entwickelt, beruht maßgeblich auf seiner so genannten These vom Ende der Kunst.

Unsere Welt sei, so lautet Hegels bekannte Diagnose, „über die Kunst als höchste Stufe, das Absolute auszudrücken, um eine Stufe hinaus“. Kunst könne „unser letztes Bedürfnis nicht ausfüllen“, wir beteten kein Kunstwerk mehr

⁴⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Berlin 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho. Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg 1998 (*Vorlesungen*. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte, Bd 2), 13.

⁴⁶ G.W.F. Hegel: *Vergleichung des Schellingschen Prinzips der Philosophie mit dem Fichteschen*. In: *Ders.: Jenaer Kritische Schriften I*. Neu hrsg. von Hans Brockard und Hartmut Buchner. Hamburg 1979, 77-96, hier: 94.

⁴⁷ Henning Ritter: *Das ästhetische Alphabet*. Die Berliner Museumsinsel in der zweiten Phase ihrer Rekonstruktion: Für die Neueinrichtung der Sammlungen bedarf es eines Masterplans. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 191 (18.8.2001), I f, hier: I.

an, und unser Verhältnis zu ihm sei „besonnenerer Art“. Es sei unser „näheres Bedürfnis, über das Kunstwerk zu reflektieren“. Deshalb sei auch „die Wissenschaft der Kunst mehr [zum] Bedürfnis [geworden] als in alter Zeit“.⁴⁸ So bilanziert Hegel das Verhältnis des modernen Menschen zur Kunst:

Wir achten und haben die Kunst, sehen sie aber als kein Letztes an, sondern denken über sie [nach]. Dies Denken kann nicht die Absicht haben, sie wieder hervorzurufen, sondern [nur die,] ihre Leistung zu erkennen.⁴⁹

Diese knappe, über die verschiedenen Vorlesungsjahrgänge allerdings immer nachdrücklicher vorgetragene Diagnose beinhaltet die Einsicht, dass Kunst für den Modernen nicht direkt erfahrbar ist. Die Einheit von Kunst und Leben, die Hegel der griechischen Polis unterstellt, muss unter den gegenwärtigen Bedingungen eines Bedürfnisses nach Reflexion uneingelöst bleiben. Vielmehr ist die Kunst nur in reflexiv vermittelter Form – d.h. aber eben: im Rahmen von Institutionen als Objektivierungen dieses reflexiven Verhältnisses – gegeben.

Entscheidend für die nähere Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Institutionen ist dabei, dass Hegel auch im Fall der Kunst nicht vom Bestehen der Institution auf ihren Zweck schließt, sondern vielmehr den umgekehrten Weg wählt. Im Kontext der Kunst bedeutet dies: Die Kunst begegnet uns zwar über ihre Institutionen, aber die Kunst ist durch diese Institutionen nicht definierbar und geht nicht in ihnen auf. Im modernen Staat gibt die Kunst keine verbindlichen Handlungsorientierungen mehr vor, sondern sie hat die Funktion der Bildung. Dabei bildet hier aber eben nicht länger inhaltlich, sondern ‚formell‘.⁵⁰ D.h. sie macht anschaulich fassbar, wie Menschen sich verstehen können bzw. in verschiedenen historischen Situationen verstanden haben. Hegel schließt nun von dem sozial bedeutsamen Zweck der Kunst, eigene und fremde kulturelle Identität als historisch gewordene zu repräsentieren, auf den Leistungssinn der entsprechenden Institutionen. So gründet sich auch Hegels Bestimmung der Kunst bzw. der Pflege ihrer Institutionen als ‚Staatszweck‘ auf diesen Zweck der anschauenden Selbstverständigung, nicht umgekehrt.⁵¹

⁴⁸ G.W.F. Hegel: *Ästhetik nach Hotho 1823* (Anm. 45), 6.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Zu Hegels Konzeption der ‚formellen Bildung‘ vgl. bes. Jeong-Im Kwon: *Hegels Bestimmung der Kunst*. Die Bedeutung der ‚symbolischen Kunstform‘ in Hegels Ästhetik. München 2001, 296-318; dies.: *Hegels Bestimmung der ‚formellen Bildung‘ und die Aktualität der symbolischen Kunst für die moderne Welt*. In: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*. Hrsg. von A. Gethmann-Siefert, Bernadette Collenberg-Plotnikov und Lu De Vos. München 2005, 143-158.

⁵¹ In Hegels Rechtsphilosophie finden sich verschiedene dezidierte Stellungnahmen zum Sinn der Institutionalisierung der Künste im modernen Staat. – Vgl. hierzu bes.: Elisabeth Weisser-Lohmann: *Der Staat und die Kunst*. Zur öffentlichen Funktion der Kunst bei Hegel. In: *Kulturpolitik und Kunstgeschichte*. Perspektiven der Hegelschen Ästhetik. Hrsg. von Ursula Franke und A. Gethmann-Siefert. Hamburg 2005 (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Sonderheft), 23-36. – Wieder abgedruckt in: *Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte*. Beiträge zur Begründung der Kunstgeschichtsforschung bei Hegel und im

Aus dieser Funktion, die der Kunst als Werk einer Kultur, nicht bloß eines Individuums im engen Sinne, zukommt, ergibt sich für Hegel aber nicht nur die Forderung nach öffentlicher Zugänglichkeit und Pflege der Kunst. Näherhin müssen im Museum Anschaulichkeit und Sinnlichkeit, die Hegels Auffassung nach für die Weise der Wahrheitserfahrung durch die Kunst konstitutiv sind, mit Reflexivität vermittelt sein. Präsentationsprinzipien, die weniger an der geschichtlichen Entwicklung der Kunst als an dem, was man als ihre Blüte betrachtet, oder auch an einzelnen, isolierten Gesichtspunkten formaler bzw. thematischer Art interessiert sind, reichen hier nicht zu. Daher ist für Hegel ein entscheidendes Merkmal des Museums eine historische Ordnung der Exponate.⁵²

An dem als sinnvoll unterstellten bleibenden gesellschaftlichen Zweck der Kunst sind daher auch ihre Institutionen zu messen: Sie müssen sich wandeln, weil das Bewusstsein sich geschichtlich ändert und sie müssen sich zumindest prinzipiell der kritischen Frage stellen, ob sie mit ihren Aktivitäten dem gesellschaftlichen Zweck der Kunst genügen.

Für den Kunstfreund hat dieser Ansatz entscheidende Vorteile. Er kann beispielsweise fordern, dass für den Besucher zumindest erkennbar gemacht wird, wo im Verkehr des Museums mit den Sammlern und Händlern noch „Entscheidung und Urteil des Museums vorliegen, [...] und wo das Museum nur als Schaufenster für wechselnde Ansichtssachen oder gar für eine langfristige Verkaufskampagne dient“⁵³. Er kann fragen, ob die beliebte Praxis der Inszenierung von Kunst eigentlich die Arbeit des Künstlers und die Mündigkeit des Publikums respektiert. Denn schließlich liegt es nahe, solche Maßnahmen als Versuch interpretieren, Kunst, der man nicht mehr die Kraft zutraut, aus sich selbst zu überzeugen, dem Publikum durch Überwältigung nahe zu bringen.⁵⁴ Er kann auf dieser Basis weiterhin auch Verlautbarungen von Vertretern von Kunstinstitutionen auf ihre Stichhaltigkeit hin überprüfen, statt sie einfach willig zu akzeptieren.

Die Frage, ob ein Museum nun Kunst *macht* oder Kunst *zeigt*, wäre also doch zugunsten der letzten Variante zu entscheiden. Diese Auffassung der Dinge kann mit Blick auf Hegel abschließend aber noch mit einem anderen Akzent versehen werden, nämlich der Aufforderung, dass das Kunstmuseum nicht nur Kunst *zeigt*, sondern *Kunst* zeigt. Diese Forderung scheint auf den ersten Blick

Hegelianismus. Hrsg. von A. Gethmann-Siefert und B. Collenberg-Plotnikov. München 2008, 19-33.

⁵² „Das eigentliche Studium der Malerei besteht darin, die Gemälde vor sich zu haben. Beschreibungen von Gemälden machen uns bald müde, und dienen nur für Kenner. Die Galerie ist [eine] sinnlose Sammlung, wenn sie nicht nach Zeiten, Schulen geordnet ist. Das Geschichtliche ist das Interessante.“ (*G.W.F. Hegel: Aesthetik nach Prof. Hegel im Winter Semester 1828/29* [Mitschrift Karol Libelt] [Ms. Jagiellonische Bibliothek, Krakau], Ms. 130a.)

⁵³ *E. Beaucamp: Wie aber hältst du's mit den Mäzenen?* (Anm. 27), II.

⁵⁴ *H. Belting: Das Ende der Kunstgeschichte* (Anm. 22), 109 f.

ungefähr den gleichen Status zu haben wie die Forderung, dass eine Universität eine Bildungseinrichtung sein soll. Allerdings liegen die Dinge doch etwas anders:

Wo kein äußerliches Kriterium mehr angeführt zu werden vermag, das einen Gegenstand sicher als Kunst auszuzeichnen vermöchte, und wo Bilder keine Sonderform des Kommunizierens mehr darstellen, sondern seine Normalbeigabe sind, da gerät der Begriff der Kunst auf den Prüfstand. Übergreifende Leitbegriffe, die die Kunst nurmehr als einen Teilbereich unter anderen behandeln, werden bereits seit geraumer Zeit als Alternativen zu einer eigenständigen Reflexion der Kunst diskutiert. In den letzten Jahren ist hier insbesondere das ‚Bild‘ als Hierarchien, Medien, Epochen und Kulturen übergreifender Faktor in den Mittelpunkt des Interesses getreten. – Das Museum also nicht mehr als Ort der Kunst und ihrer Geschichte, sondern als Ort der Bilder?

Vor diesem Hintergrund gewinnt Hegels im Geist der Aufklärung formulierte These, das Bild könne „unser letztes Bedürfnis nicht ausfüllen“, in der Kunst sei unser Verhältnis zum Bild „besonnenerer Art“, neue Brisanz. Die heutige Allgegenwart der Bilder legt nämlich die Folgerung nahe, Bilder als solche stellen eine fundamentale Form der Wissenspräsenz dar. Allerdings ist demgegenüber mit Hegel auf eine grundlegende Differenz zwischen Kunst und Bildern hinzuweisen: Kunstbilder sind nicht einfach Bilder, sondern Bilder, die die Reflexion – auch über Bilder – herausfordern. Wo die Idee der Kunst und der Kunstgeschichte von der des Bildes verdrängt wird, droht daher der Rückfall in die ästhetische Unmündigkeit. Insofern darf es, wie vor allem der Kunsthistoriker Willibald Sauerländer hervorgehoben hat, „in einer vernünftig denkenden Gesellschaft nie ein Ende der Kunstgeschichte geben“⁵⁵. Das Museum ist eine Institution, die die Idee der Kunst und der Kunstgeschichte wach halten kann – nicht als Hüter eines engen und traditionalistischen Kunstbegriffs, sondern als Ort der Diskussion über die Kunst und ihre Bedeutung in der Kultur. Es scheint in der Gegenwart eine zentrale gesellschaftliche Herausforderung für die Museen zu sein, sich dieser Aufgabe zu stellen.

⁵⁵ Willibald Sauerländer: *Iconic turn?* Eine Bitte um Ikonoklasmus. In: *Iconic Turn*. Die neue Macht der Bilder. Hrsg. von Christa Maar und Hubert Burda. Köln 2004, 407-426, hier: 422.