

Michael Fehr/Stefan Grohé (Hrsg.)

# **GESCHICHTE BILD MUSEUM**

Zur Darstellung von Geschichte im Museum

Michael Fehr

## Müllhalde oder Museum: Endstationen in der Industriegesellschaft\*

I

Max Weber zufolge ist die kulturelle Moderne dadurch charakterisiert, daß die religiösen und metaphysischen Weltbilder rationalisiert und überlieferte Probleme zunehmend unter spezifischen Gesichtspunkten: als Probleme der Wissenschaften, der Moral und der Kunst von spezialisierten Fachleuten bearbeitet werden. Diese professionelle Bearbeitung der kulturellen Überlieferung läßt die Eigengesetzlichkeit des kognitiv-instrumentellen, des moralisch-praktischen und des ästhetisch-expressiven Wissenskomplexes hervortreten und ermöglicht schließlich das Autonomwerden der entsprechenden kulturellen Praktiken. Zugleich führt die professionelle Bearbeitung der überlieferten Probleme jedoch zur Abspaltung unglaublich gewordenen Traditionen aus dem Kontext der Lebenswelt<sup>1</sup>.

Bezogen auf Objekte führt dieser Prozeß zu einem paradoxen Phänomen: der Tatsache, daß Industriegesellschaften, also Gesellschaften, die durch raschen technischen Wandel, hohen Objektverschleiß und schwindendes Traditionsbewußtsein gekennzeichnet sind, historische Objekte dennoch überaus wichtig nehmen und in eigens dafür errichteten Institutionen, den Museen, zu erhalten versuchen<sup>2</sup>. Im Zuge dieser Entwicklung nähme, so Treinen, einerseits die traditionale Symbolbedeutung überlieferter Objekte ab, doch würden sie andererseits dennoch erhalten, da sie nun „einer universalistisch gesteuerten und objektbezogenen Bewertung unterliegen, die sie über den gegebenen Symbolgehalt oder Gebrauchswert hinaus empfangen“; und zwar seien für diesen Prozeß insbesondere solche Objekte bedeutungsvoll, die „für einen gegebenen kulturellen oder natürlichen Rahmen dysfunktional oder gar irrelevant geworden“ seien<sup>3</sup>.

Erlaubt dieser Ansatz eine generelle Eingrenzung der Objekte, die in Sammlungen und über diese in Museen eingehen können, so bleibt die allerdings wesentliche Frage offen, wie der Prozeß der Neubewertung unbrauchbar gewordener Objekte vonstatten geht. Denn daß Objekte für einen gegebenen Rahmen dysfunktional oder irrelevant geworden sein müssen, ist nur die notwendige, keineswegs aber eine hinreichende Bedingung dafür, daß sie gesammelt oder gar in Museen zur Schau gestellt werden können. Vielmehr wurde und wird der weitaus größte Teil obsolet gewordener Objekte nicht nur in Museen aufgehoben, sondern weggeworfen und auf Müllhalden gesammelt. So läßt sich behaupten, daß alle Objekte, die hier überhaupt in Betracht

182

kommen, dem Abfall zuzurechnen sind; doch ist dabei festzuhalten, daß dieser Abfall bzw. Müll offensichtlich differenziert bewertet wurde mit dem Ergebnis, daß wir heute nicht nur Museen oder Müllhalden, sondern Müllhalden und Museen haben.

Einen Schritt weitergehen kann man mit Hilfe der „Theorie des Abfalls“ von Michael Thompson<sup>4</sup>, Denn Thompson begründet, daß Güter mit begrenzter Lebensdauer überhaupt nur dann in einen dauerhaften Status übergehen – also beispielsweise in ein Museum eingehen – können, wenn sie zuvor im Müllstatus gewesen sind.

Für ein Objekt läßt sich damit eine idealtypische Karriere entwickeln, die etwa folgenden Verlauf hat: Mit seinem Eintreten in den gesellschaftlichen Kontext, also beispielsweise in den Markt, hat das Objekt einen bestimmten Wert, also zum Beispiel einen bestimmten Verkaufspreis, und befindet es sich in der „Kategorie des Vergänglichen“ (Thompson). In dieser Kategorie verbleibt es in der Regel solange, wie seine erwartete Lebensdauer reicht, und durchläuft es eine individuelle Karriere, während der es beispielsweise durch günstige Wiederverkäufe noch einmal hoch bewertet werden kann, generell aber stetig an Wert verliert – bis dieser Null erreicht. Abgesehen von Objekten, die zu diesem Zeitpunkt vollständig konsumiert sind, vollzieht sich der Übergang in die Müllkategorie zumeist unmerklich und über einen längeren Zeitraum; das Objekt wird erst nach und nach aus dem Gebrauch genommen, um dann verschenkt, vererbt oder irgendwo abgestellt zu werden: auf dem Dachboden, im Keller oder auf einem anderen der vielen Plätze, die dem Müll vorbehalten sind. Hier, als Müll, kann ein Objekt allerdings sehr lange Zeiträume unversehrt „überleben“. Irgendwann wird es dann aber doch hervorgezogen und darauf befragt werden, ob es in irgendeiner Weise noch verwendbar ist. In diesem Moment wird das Objekt neu bewertet. Diese Neubewertung kann und wird in aller Regel relativ unabhängig von geltenden Normen, das heißt individuell erfolgen. Erfährt das Objekt dabei eine positive Neubewertung, so wird es erneut in einen neuen Gebrauch genommen; fällt die Neubewertung negativ aus, so bleibt es bestenfalls Müll.

Die positive Neubewertung führt nun nach Thompson zwingend zu seiner Übernahme in die „Kategorie des Dauerhaften“, in der es in einer neuen Funktion zunehmend an Wert gewinnt. Auch dieser Prozeß kann als idealtypische Karriere beschrieben werden: Am Anfang steht die Neubewertung des Müllobjekts durch einzelne Individuen, die es bewußt aufheben oder aus dem Müll ziehen; als Konsequenz dieser Entscheidung fangen die Individuen an, ähnliche Objekte zu suchen und zu sammeln, denn erst anhand einer größeren Anzahl von Objekten läßt sich die Neubewertung objektivieren; durch ihre Sammeltätigkeit ziehen diese Individuen die Aufmerksamkeit anderer, vor allem professioneller Sammler und Händler auf sich; diese beginnen nun ebenfalls, die Objekte zu sammeln. Bereits jetzt steigt deren

183

Wert deutlich über Null. Insbesondere dann, wenn das Objekt nicht mehr hergestellt wird oder aus sonstigen Gründen erkennbar in einer nur begrenzten Menge vorhanden ist, steigt sein Wert weiter. Selten früher beginnen Wissenschaftler sich für die Objekte zu interessieren; deren Auseinandersetzung mit ihnen erhöht ihren Wert, ebenso wie die Publikation von Sammlungen, beispielsweise durch Ausstellungen. In der Regel erst dann beginnen sich Museen für die neubewerteten Objekte zu interessieren, widmen ihnen ihrerseits Ausstellungen und nehmen sie schließlich in ihre Sammlungen auf. Ist eine solche Übernahme erfolgt, so ist die neue Bewertung des Objekts endgültig fixiert, gehört es endgültig der Kategorie des Dauerhaften an – und ist zumeist unbezahlbar geworden.

Allerdings ist festzuhalten, daß durch seine Musealisierung ein Objekt in der Regel ein für alle Mal dem gesellschaftlichen Verkehr entzogen, also endgültig aus dem „ursprünglichen symbolischen Zusammenhang ausgegliedert und aus dem kulturellen Muster (vereinzelt wird), in dem (es) seinen symbolischen Platz besaß“<sup>5</sup>.

## II

Kann man mithin davon ausgehen, daß – abgesehen von bestimmten Ausnahmen: Objekten, die als materielle Unikate einen besonderen Symbolwert haben (z. B. die Reichsinsignien) – alle Objekte, die in Sammlungen und über sie in Museen eingehen können, sich irgendwann einmal im Müllstatus befunden haben, so bleibt weiterhin zu klären, nach welchen Kriterien innerhalb des Mülls differenziert werden kann.

Spricht man von Müll als einer Kategorie und von Objekten, die dieser Kategorie zugeordnet werden, so suggerieren solche Formulierungen, daß alle Objekte, denen dieser Status zugewiesen wird, nicht nur eine gleiche Qualität, sondern auch eine gleiche Geschichte haben. Tatsächlich befinden sich im Müll jedoch die unterschiedlichsten Objekte: Exkremate wie hochwertige Rohstoffe, Massenprodukte wie Einzelstücke, persönliche Relikte und anonyme Reste aus irgendwelchen Produktionsprozessen, Zerstücktes und Unversehrtes. Außerdem hat jedes Müllobjekt eine eigene Geschichte: nicht nur die seiner Karriere in der Kategorie des Vergänglichen, sondern auch der im Müll. Manche Objekte überdauern in diesem Status lange Zeiträume, andere kaum einen Tag. Es liegt daher nahe zu vermuten, daß die differenzierte Qualität des Mülls Auswirkungen hat auf die Art und Weise, wie er wahrgenommen und wie er bewertet wird.

Zunächst kann man festhalten, daß der Müll ein ungleichzeitiges Phänomen ist: Was sich im Müll befindet, befindet sich zwar im Hier und Jetzt, stammt aber aus einer früheren Zeit, und sei es erst von gestern. Andererseits ist der Müll ein ungleichzeitiges Phänomen, weil er in die Zukunft reicht, und zwar grundsätzlich, weil wir Müll aufheben

und damit unbewußt oder bewußt die Zukunft bestimmen. Weiterhin läßt sich der Müll danach unterscheiden, wie er zustande kam. Vereinfacht lassen sich vier Gründe benennen: Verschleiß, Innovation, struktureller Wandel und ästhetische Gründe. Schließlich lassen sich verschiedene Gesichtspunkte entwickeln, unter denen Müll wahrgenommen werden kann. Vereinfacht: als eben Weggeworfenes oder außer Gebrauch Genommenes, als Vergessenes, als Wiederverwendbares oder noch gebrauchsfähig Erscheinendes, schließlich als das, was von Interesse ist, ohne daß genau benannt werden könnte, warum. Diesen Gesichtspunkten entsprechen – ebenfalls vereinfacht – Handlungsformen: die des Konsumenten, die des Nostalgikers, die des Lumpensammlers, schließlich die des Wissenschaftlers oder Künstlers.

Neubewertungen, die auf die Kategorie des Dauerhaften zielen, können sich demnach im Grunde nur auf zwei Objektgruppen im Müll beziehen: auf die Objekte, die noch gebraucht oder in irgendeiner Weise wiederverwendet werden können, und auf die Objekte, die interessieren, ohne daß dieses Interesse genau benannt werden könnte. Denn für die Objekte, die – gleichwie aus welchen Gründen – eben ausrangiert wurden, gelten die Maßstäbe noch, nach denen sie funktions- oder wertlos erscheinen; zu ihnen besteht nicht genügend Distanz, als daß sie neu gesehen werden könnten. Und zu wenig Distanz besteht auch gegenüber solchen Objekten, die – aus welchen Gründen auch immer – vergessen wurden und jetzt im nostalgischen Sinn wahrgenommen werden: an ihnen realisiert sich subjektiv ungleichzeitiges Bewußtsein, überspringt also das Interesse die objektiv gegebene Distanz, die das Objekt repräsentiert.

Pointiert kann man von zwei Grundeinstellungen sprechen, die gegenüber dem Müll entwickelt werden: Einer normativen Haltung die – wie auch immer – mit aus den Kategorien „Vergänglich“ oder „Dauerhaft“ abgezogenen Wertvorstellungen operiert; und einer nicht-normativen Haltung, genauer Handlungsbereitschaft, die sich – wie auch immer – auf die Qualität des Mülls einläßt. Diese Unterscheidung beschreibt das Paradoxon, daß die normativ Orientierten – ihrem Selbstverständnis zum Trotz – Müll schaffen, die nicht-normativ Orientierten aber Werte.

## III

Läßt sich mithin Müll – generell gesprochen – als ein Produkt der instrumentellen Vernunft verstehen, so liegt auf der Hand, daß die Neubewertung des Mülls nicht nach deren Maßstäben erfolgen kann. Diese gründet vielmehr auf einer anderen, der ästhetischen Rationalität.

Mit ästhetischer Rationalität wird hier der Kern eines Begriffs Ästhetik bezeichnet, der nicht bloß eine Kunstphilosophie, sondern eine

Theorie der Sinnlichkeit (Baumgarten [1750/58], 1983) bzw. eine Theorie der Erkenntnisvermögen (Kant, Kritik der Urteilskraft [1790], 1968) umfaßt. So geht Baumgarten davon aus, daß die ästhetische Rationalität insofern ein Korrektiv der diskursiven Logik sei, als sie auf eine Logik des Individuellen hinarbeite: die Fülle der Merkmale solle wiederherstellen, was den Dingen durch die Abstraktion der begrifflichen Vereinheitlichung verlorengehe. Indem die ästhetische Rationalität nicht der „Tyranis“ des Verstandes folge, sondern die Bedingtheit des Erkennens und Urteilens reflektiere, könne sie „das kategoriale Netz durchbrechen, das die wissenschaftliche Rationalität, die instrumentelle Vernunft, über die Dinge werfe“<sup>6</sup>. Die eigentümliche Leistungsfähigkeit der ästhetischen Rationalität besteht demnach Baumgarten (und in dessen Interpretation: Paetzold) zufolge darin, die Klarheit einer Erkenntnis zu steigern, ohne sie in die Eindeutigkeit des Begriffs zu transformieren. Sie ist damit in der Lage, „stets neu das eingespielte und im Alltagsleben auch faktisch normative Verhältnis zwischen Begriff und Sache, Erkenntnis und Welt, zu lockern“<sup>7</sup>.

Was damit gemeint ist, mag womöglich am besten an einem Beispiel deutlich werden, das Baumgarten selbst entwickelt hat: Formt man aus einem unregelmäßigen Marmorblock eine Kugel, so ist das nur möglich, wenn man das dieser Form nicht angemessene Material beseitigt. Das heißt: Um den Marmorblock in eine eindeutige Form (Begriff) zu bringen, muß ein Verlust an dessen materialer Substanz hingenommen werden – und es bleibt offen, ob dieser Verlust an materialer Substanz durch den Wert der regelmäßig runden Gestalt aufgewogen wird.

In Kants Kritik der Urteilskraft wird Baumgartens Ansatz aufgenommen und systematisch weiterentwickelt. Kant definiert die ästhetische Rationalität als eine Reflexionsstruktur, die sich als solche von der wissenschaftlichen Rationalität unterscheidet. Fixiert diese das Verhältnis von „Verstand“ und „Sinnlichkeit“ in der Weise, daß das sinnlich gegebene Mannigfaltige der Einheit des Verstandesbegriffes (Kategorie) untergeordnet bleibt, so wird diese Fixierung durch die ästhetische Rationalität reflexiv gebrochen. Die (ästhetische) Reflexion erlaubt zum einen, die „gegebenen Vorstellungen gegen das ganze Vermögen der Vorstellungen“<sup>8</sup> zu halten, und zum zweiten, das „Verhältnis der Vorstellungskräfte untereinander“<sup>9</sup> zu bestimmen. Mit anderen Worten: „In der ästhetischen Erfahrung versichert sich der Mensch seines Erkenntnisvermögens. Die ästhetische Anschauung ist genau darin bezeichnet, daß sie eine singuläre Anschauung vollzieht und ihr dabei noch Einsichten in die Struktur von Erkenntnis überhaupt zufallen“<sup>10</sup>. Des weiteren präzisiert Kant die ästhetische Rationalität als ästhetische Idee, die er faßt als „diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff adäquat sein

kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann“. „Die Einbildungskraft (als produktives Erkenntnisvermögen) ist nämlich sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer anderen Natur, aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt. ...wobei wir unsere Freiheit vom Gesetze der Assoziation (welches dem empirischen Gebrauch jenes Vermögens anhängt) fühlen, nach welchem uns von der Natur zwar Stoff geliehen, dieser von uns zu etwas ganz anderem, nämlich dem, was die Natur betrifft, verarbeitet werden kann“<sup>11</sup>. Wenn mithin die ästhetische Rationalität als produktives Erkenntnisvermögen (und als dessen Medium die Kunst) die Dinge in neuartiger Weise zu vergegenwärtigen mag, so ist festzuhalten, daß Kant darin ein subjektives Prinzip sich geltend machend sieht – und sich darin von Baumgarten unterscheidet: „Ästhetische Rationalität basiert notwendig auf einem reflexiven Verhalten des Subjekts zu seinem Gegenüber“<sup>12</sup>.

Es liegt damit auf der Hand, daß allein eine in diesem Sinne ästhetische Haltung dem Müll etwas abgewinnen und ihn einer Neubewertung zuführen kann. Andererseits ist der Müll hoch geeignet, reflexives Verhalten und produktives Erkenntnisvermögen in Gang zu setzen. Denn Müll bezeichnet eben jenen Status von Objekten, in dem Begriff und Sache, Bedeutung, Funktion und materiale Beschaffenheit in einem grundsätzlich gelockerten Verhältnis zueinander stehen – wenn sie nicht sogar gänzlich getrennt sind. Anders gesagt: Die dem Müll angemessene ist eine ästhetische Haltung, die, wenn sie in Handlungsbereitschaft übergeht, sich vor allem für solche Müllobjekte interessiert, die nicht ohne Umstände in das bestehende Weltbild eingeordnet werden können.

Andererseits können durch den Einsatz ästhetischer Rationalität und vor allem auch durch deren Vergegenständlichung: durch Kunst, Objekte mit definierter Funktion und Bedeutung zu Müll gemacht werden. Es gehört zu den Besonderheiten der Institution Museum, daß beide Aspekte in ihr aufgehoben sind.

#### IV

Wenn es schwierig, wenn nicht gar unmöglich ist, die Entwicklung von Vermüllungsprozessen vorausdenken, so kann immerhin die Frage aufgeworfen werden, ob es nicht wenigstens im Nachhinein eine plausible Erklärung dafür gibt, daß zu bestimmten Zeiten bestimmte Müll-Objekte Interesse fanden.

Dieser Frage wird im folgenden anhand eines exemplarischen Beispiels, der Erfindung der Fotografie, nachgegangen.

Den wichtigsten, mit der Erfindung der Fotografie verbundenen Aspekt hat einer ihrer Erfinder, Daguerre, in einem Brief an seinen Partner formuliert: „Wenn aber die Kunst eines Graveurs nicht entbehrt werden könne, dann würde die Erfindung jedes Interesse verlie-

ren. Die Natur hat ihre Einfachheit und Wahrheit, die man sich wohl hüten muß zu zerstören. Nur ihr darf man folgen in der Wahl der möglichen Mittel"<sup>13</sup>. Damit ist schon als Erfindungsziel benannt, was die Fotografie im Kern ausmacht und worin sie sich fundamental von der Bildenden Kunst unterscheidet: In ihr ist die Subjekt/Objekt-Dialektik, man könnte auch sagen, das Verhältnis von Begriff und Sache oder das Verhältnis von Abstraktion und Konkrektion in spezifischer Weise, nämlich im Sinne der normativen idealistischen Ästhetik als technische perfectio gelöst. Mit der Fotografie tritt an die Stelle der subjektiven, durch Tradition und politisch-moralische Instanzen objektivierten Bildfindung die Autonomie eines technischen Bildherstellungssystems, das die künstlerischen Techniken in einem einheitlichen technischen Verfahren aufhebt und das lediglich individuell angewendet werden kann. Mit dieser technischen Objektivierung der künstlerischen Techniken ist eine radikale Veränderung in der Herstellungsweise von Bildern vollzogen: Die Erkenntnisleistung des Bildproduzenten wird abgetrennt von der eigentlichen Bildproduktion; ein Bild machen heißt nicht länger: die natürliche Erscheinung mit der erkannten zu vermitteln, sondern nur: ein Bild aufnehmen. Aus dem kreativen Akt des Vermittelns wird eine Form des Registrierens und aus dem Handwerker der Arbeiter an einer Maschine. Gewonnen wird dafür eine „zweite Natur“. Als exakte Reproduktion der optisch wahrnehmbaren Realität übertrifft die Fotografie nicht nur die handwerkliche Herstellung der zentralperspektivischen Konstruktion, sondern macht einen bestimmten Bildtypus, das zentralperspektivisch konstruierte, Objekte als realistische Projektion wiedergebende Tafelbild – also die Errungenschaft der Renaissance – in dem Maße, wie die fotografische Technik universell anwendbar wird, zum Teil der Objektwelt. Der strukturelle Wandel, der damit für die Bildproduktion ausgelöst wird, reicht in seinen Auswirkungen weit über den Bereich der Bildenden Künste hinaus und ist auch heute noch keineswegs abgeschlossen. Einige seiner Aspekte lassen sich jedoch skizzieren:

1. Handwerklich hergestellte, um exakte Wiedergabe der optisch wahrnehmbaren Realität bemühte Tafelbilder können mit der Fotografie nicht mehr konkurrieren und werden daher zu Müll-Objekten. Zugleich sinken diejenigen, die solche Bilder herstellen und sich nicht auf die neue Technik umstellen können, also Fotografen werden, in eine soziale Müllkategorie ab: Mit der Fotografie verlieren die Bildenden Künstler endgültig ihre traditionelle Rolle, werden zu Bohemiens.
2. In dieser Rolle, als Lumpenproletariat, sind die Künstler gezwungen, sich neu zu orientieren oder – um es mit einer früheren Formulierung zu sagen – sich selbst und ihre Arbeit neu zu bewerten. Zwei grundsätzliche Orientierungen zeichnen sich – vereinfacht – ab, die zur Spaltung der Künste und Künstlerschaft in zwei ideologische

Lager führen: In das derjenigen, die nun bewußt Vergängliches produzieren, also Salonkunst, Kunstgewerbe und Unterhaltung, später dann angewandte Kunst, Werbung und Warenästhetik – und damit nicht selten sofort in die Museen gelangen, wo sie allerdings später gewissermaßen als vergänglich entlarvt und in die museumseigenen Müllhalden, die Depots, abgeschoben werden; und in das Lager derjenigen, die bewußt im Müllstatus verbleiben und hier Kunst als Erkenntniskritik, also das Geschäft der Neubewertung betreiben. Ihre Arbeit wird zunächst immer als Müll angesehen, die Schimpfworte, mit denen die neuen künstlerischen Ansätze bedacht werden, bezeugen dies deutlich. Doch gelangen auch sie später in die Museen, und dieser Prozeß ist von besonderem Interesse:

3. Denn Kunst als Erkenntniskritik macht die Bedingtheit, und das heißt: die Vergänglichkeit der herrschenden Weltbilder und Wertvorstellungen deutlich. Dies verstehen zumal die etablierten Bürger nur zu genau und lehnen solche Kunst ab, nutzen sie aber dennoch zur Wertschöpfung, indem sie die modernen Kunstwerke gewissermaßen als methodische Anleitung, als Entwürfe von Sammlungsstrategien nehmen, mit denen sie sich noch die alltäglichsten Objekte bedeutsam machen können. Der Charakter bürgerlicher Sammlungen als Kompensation und Kritik der aristokratischen Schatz- und Wunderkammern wird damit deutlich: Weil ihm die Anhäufung von Werten verwehrt ist, muß der Bürger Werte schaffen. Dies gelingt über Sammlungen, die ihre Bedeutung weniger aus dem Wert hochgeschätzter Einzelstücke beziehen, als vielmehr als neu geschaffene Zusammenhänge ausgewählter Objekte Bedeutung haben. Die Merkmale bürgerlicher Sammlungen – hohe Spezialisierung auf einen engen, häufig nur formal ausgegrenzten Bereich, daraus resultierend, daß sie aus hochgradig ähnlichen Objekten zusammengesetzt sind, und weiterhin, daß sie sich tendenziell auf alles erstrecken können, was wie auch immer zusammengebracht werden kann, spiegeln die zunehmende Spezialisierung wie die Profanisierung im Bereich der Bildenden Künste wider. Die entsprechenden Kunstwerke werden jedoch erst dann aus dem Müllstatus in die Kategorie des Dauerhaften gehoben, wenn die Sammlungen, deren Konzepte sich ihnen verdanken, Eingang in die Museen gefunden haben. Anders gesagt: die in erkenntniskritischen Kunstwerken entwickelte ästhetische Rationalität setzt sich häufig nicht unmittelbar, sondern mittelbar: über Sammlungen und Museen außer-künstlerischer Thematik durch, und wird erst dann ihrem eigentlichen Sinne nach akzeptiert und gefeiert, wenn solche Sammlungen und Museen der Legitimation bedürfen. Dies erklärt den überaus hohen Stellenwert der Kunstmuseen, die als einzige Museen als bloße Sammlungen bestehen können, ja genau genommen nur als Sammlungen von Interesse sind.

Allerdings können auch Kunst-Sammlungen nur selten der Musealisierung im üblichen Sinne: der Präsentation von Objekten als Werte oder Symbole für bestimmte Annahmen entzogen werden. Vielmehr werden auch Kunstwerke in den Museen in der Regel einem Prozeß unterworfen, als dessen Resultat sie – im Sinne der Identitätslogik – als Einheit von Begriff und Sache erscheinen und einer ästhetischen Haltung im Sinne Baumgartens nicht mehr zugänglich sind. Man kann in diesem Prozeß einen Prozeß zunehmender Verdinglichung sehen, und zwar in dem Maße, wie er angesichts der ausgestellten Objekte nicht im Bewußtsein gehalten wird oder werden kann.

Insoweit in Museen Originale, also Gegenstände aufbewahrt werden, die als mehr oder weniger unveränderte Zeugnisse bestimmter Personen oder Relikte früher Epochen gelten können, besteht allerdings grundsätzlich die Chance, diesen Verdinglichungsprozeß zumindest zu vergegenwärtigen: Nämlich dann, wenn Dinge nicht bloß als Symbole für bestimmte Theorien eingesetzt werden, sondern zumindest anschaulich gemacht wird, daß zwischen ihnen und den an ihnen gebildeten Theorien ein dialektischer Zusammenhang besteht. So kann ein intelligenter Umgang mit musealisierten Dingen darin bestehen, daß sie als ästhetische Objekte (wieder) eingesetzt werden, also an ihnen die Bedingtheit jeweiliger Weltbilder zu Bewußtsein kommen kann.

Welche Möglichkeiten hier bestehen, kann besonders gut verfolgt werden anhand von Objekten, die – den Musealisierungsprozeß reflektierend – gemacht wurden mit dem Ziel, ihn zu unterlaufen. Im folgenden werden drei unterschiedliche und unterschiedlich wirkungsvolle Arbeiten diskutiert.

1. Beim Objekt „Evervess II 1“ von Josef Beuys handelt es sich um einen in zwei Fächer unterteilten Holzkasten mit Schiebedeckel, in dem zwei Sodawasser-Flaschen der Marke Evervess untergebracht sind. Eine der Flaschen ist unverändert in das Objekt eingegangen, bei der anderen sind die Etikette mit Filzstreifen überklebt. Der Dekkel des Kastens hat (neben dem Namen des Künstlers, des Objekts und der es vertreibenden Galerie) den Aufdruck „Sender beginnt mit der Information, wenn II ausgetrunken und der Kronverschluß möglichst weit weggeworfen ist“.

Das Objekt enthält also die Angabe zu „einer kleinen Aktion, die man selbst ausführen soll“ (Beuys). Welche der beiden Flaschen als Nummer II zu bezeichnen ist, geht aus der Anleitung nicht hervor; aus einem Interview mit dem Künstler läßt sich allerdings schließen, daß die unveränderte Flasche gemeint ist, und Beuys es im übrigen begrüßen würde, wenn man sich nach der Aktion eine neue Flasche Evervess besorgen würde. Die Aktion ist also als wiederholbare gedacht – das Objekt wird durch sie nicht zerstört.

Beuys selbst hat angeregt, das Objekt „ikonographisch“ zu betrach-

ten und von der Gebrauchsanleitung abzusehen: „Wenn er einfach beschreiben will, was sehe ich, dann kommt er schon dahin, dann kommt er schon in den Bereich der Dinge, die ich meine“. Betrachtet man das Objekt ikonographisch, liegt es nahe, die unterschiedliche Etikettierung der beiden Flaschen miteinander zu vergleichen.

Das Etikett der Original-Flasche „proviziert den Anspruch eines Quellwassers“ (Beuys). Dieses Gebrauchsversprechen wird erzeugt durch die Abbildung einer vereisten Berglandschaft, durch den mit Eis verzierten Namenszug und durch die Opposition seiner Farben: weiß und blau lassen Frische und Kälte assoziieren.

Tafelwasser und Behälter nehmen dieses Assoziationsfeld auf: das Wasser ist klar, und die raue Oberfläche der Flasche vermittelt den Eindruck von Beschlag durch Unterkühlung. Gegen diese scheinbaren und tatsächlichen Eigenschaften der Evervess-Flasche richtet sich ihre Bearbeitung durch Beuys: „Ja, Kälte und all' diese Dinge, und in dem Filz ist Wärme, da sind also ... gegensätzliche Bilder drin“. Mithin: unterstützen sich für den Markenartikel, Gebrauchding, Behälter und Etikett gegenseitig zum Anspruch „frisches Quellwasser“, so wird durch die Filzetikettierung nicht nur jede dieser Eigenschaften aufgehoben, sondern vor allem auch das Gebrauchsversprechen zerstört – und damit ist sie als Ware in dem Kontext, für den sie hergestellt wurde, nicht mehr realisierbar, praktisch funktionslos gemacht. Doch nicht nur das bewirkt der künstlerische Eingriff: Denn indem die bearbeitete in einen Zusammenhang mit der unbearbeiteten Evervess-Flasche gebracht ist, wird auch diese als Ware entfunktionalisiert und darüber hinaus zum bloß formalen Gegenstück der Flasche mit dem Filzetikett verdinglicht. Die Entfunktionalisierung und Verdinglichung der unbearbeiteten Evervess-Flasche verdankt sich der doppelten Funktion des Holzkastens, in dem sich beide Flaschen befinden. Der Kasten grenzt die Flaschen aus dem Kontext zweckrationalen Handelns aus und bringt sie zugleich in einen kommunikativen Kontext, in dem auch die unbearbeitete Flasche nur noch als Gegenstand ästhetischer Reflexion gebraucht werden kann. Dem scheint die Gebrauchsanweisung auf dem Kastendeckel zu widersprechen, doch schränkt eben sie den Erfahrungshorizont, den Beuys vermutlich erweitern wollte, entscheidend ein: Denn entspricht man ihr und hebt den Zusammenhang der beiden Flaschen auf, bewirkt – weil der praktische Vergleich, durch den allein festgestellt werden könnte, daß die Unterschiede zwischen den Flaschen nur im verschiedenen Gebrauchsversprechen bestehen – die formale Opposition der Flaschen eine Verstärkung nur des Gebrauchsversprechens der Flasche, die gebraucht wird: der Original-Flasche. Mit anderen Worten: bietet das Objekt bei einer ikonographischen Betrachtung immerhin noch die Möglichkeit, über den Vergleich der Flaschen die Wirkungsweise verschiedener Etikette zu reflektieren, so wird beim Gebrauch als 'Vehikel' im Beuys'schen Sinn mehr als dies verhindert. In „Evervess

II 1" ist nicht nur der Markenartikel Evervess Club Soda als formales Gegenstück zu der mit Filz etikettierten Flasche verdinglicht, sondern auch das Gebrauchswertversprechen als künstlerische Technik. Und zwar nicht, weil es an der mit Filz etikettierten Flasche als künstlerische Technik erscheint, sondern weil es als künstlerische Technik Wirkung am Markenartikel entfaltet und damit dessen Charakter als Ware der Erfahrung entzieht. Damit sind die wesentlichen Argumente genannt, die „Evervess II 1" als Kern eines Museums beschreiben lassen, in dem man sich Flaschen als Gegenstände ästhetischer Betrachtung: als Objekte ähnlicher Funktion und Form, aber unterschiedlicher formaler Beschaffenheit versammelt vorstellen könnte. Und zwar erscheint „Evervess II 1" deshalb als Modell oder Kern eines Flaschenmuseums, weil in ihm die Funktion der Flaschen – Behälter mit spezifischen Eigenschaften zu sein – zurückgedrängt und ihre Form zum wesentlichen Kriterium wird. Dies leistet vor allem der Holzkasten, durch den die Flaschen aus dem Funktionsbereich zweckrationalen Handelns herausgelöst und in einen davon gesonderten Kontext gebracht sind; er fungiert hier wie ein Sockel oder ein Museumsgebäude und schirmt die Flaschen gewissermaßen gegenüber den üblichen Bedingungen des Warentauschs, etwa im Supermarkt, ab. Weiterhin kann „Evervess II 1" als Kern eines Museums aufgefaßt werden, weil durch die formalisierte Zuordnung der Flaschen – zusammen in einem Kasten, doch darin jede in einem eigenen Fach – ein mögliches Konkurrenzverhältnis zwischen ihnen (etwa im Sinne der Warenkonkurrenz) ausgeschlossen ist; die Zuordnung erlaubt nur, die einzelne Flasche jeweils als Teil der Gesamtordnung wahrzunehmen und sie im Rahmen dieser Ordnung, das heißt im Hinblick auf ihre unterschiedliche Erscheinung zu vergleichen. Diese Ordnung wird explizit gemacht durch die formale Opposition, in die die Flaschen durch die Bearbeitung gebracht sind. Schließlich verstärkt auch die Gebrauchsanweisung den musealen Charakter des Objekts. Denn der Handlungszusammenhang, der durch sie induziert wird, hat das Objekt zur Voraussetzung und verhindert den Bezug auf jenen Kontext, aus dem die Flaschen entstammen.

2. Als anonyme, industriell hergestellte Produkte schienen die „Campbell Soup Cans" die Konsequenz dessen zu artikulieren, was die Produktion von Warhols factory schon vorher deutlich gemacht hatte: Daß zum Begriff der Kunst nicht notwendig die Vorstellung einer bestimmten Produktionsweise und zum Begriff des Künstlers nicht notwendig die des Artisten gehöre. Allerdings geriet Warhol mit diesem Konzept zunehmend in einen Widerspruch: Daß in dem Maße, wie er seine künstlerische Individualität aufgab, allein seine Person als Künstler – und nur sie – zum Garanten dafür wurde, daß „seine" Bild- und Objektproduktion als Kunst wahrgenommen wurde. Mit den „Campbell Soup Cans" ist dieser Widerspruch auf die

Spitze getrieben – und zugleich die Grenze überschritten, bis zu der die Warhol'sche Produktion als Alternative zur herkömmlichen Kunstproduktion interpretierbar war<sup>14</sup>. Denn blieb jene Produktion als Ergebnis einer – wie auch immer bestimmbar – künstlerischen Arbeit objektivierbar, so gilt dies für die Suppenbüchsen nicht mehr: Ihre Wahrnehmung als ästhetische Gegenstände garantieren allein Warhols Signatur oder der institutionelle Rahmen Museum – hat sie der Künstler nicht angefaßt oder stehen sie nicht im Museum, fallen sie unweigerlich in den Funktionskreis zurück, aus dem sie stammen.

Andererseits muß die Präsentation der „Campbell Soup Cans" im Museum ihre Entfunktionalisierung als Gebrauchs- und Tauschwerte einschließen: bewirkte sie dies nicht, gäbe es keinen Unterschied zu ihrer Präsentation als Waren im Supermarkt – und würde sich die Exposition im Museum erübrigen. Setzen die „Campbell Soup Cans" – als ästhetische Objekte – mithin einen musealen Kontext voraus, so setzen sie ihn zugleich in einer seiner Funktionen: als Ort ästhetischer Wahrnehmung, absolut. Denn da sie in keiner Weise künstlerisch bearbeitet sind, kann allein die ästhetische Wahrnehmung sie als ästhetische Objekte konstituieren.

Im Museum, als ästhetische Objekte betrachtet, wirken die „Campbell Soup Cans" ähnlich. Da sie weder ihre Materialität transzendieren noch konkreten Charakter haben, allenfalls, vermöge des Etiketts, auf sich selbst verweisen, doch dieser Selbstverweis sich der Überprüfung entzieht, können Kriterien für ihre Wahrnehmung nur aus dem gewonnen werden, was sie im Museum umgibt; insofern die „Campbell Soup Cans" als ästhetische Objekte dieses Museumsgut zumindest für den Vergleich voraussetzen, weisen sie ihm eine nicht hinterfragbare Rolle zu.

Schließlich können Vergleiche zwischen Kunstwerken und den „Campbell Soup Cans" bestenfalls formaler Art sein und sich etwa auf die farbliche oder plastische Beschaffenheit der Büchsen beziehen; allerdings greifen solche Vergleiche ins Leere, denn nicht die formale Beschaffenheit der Büchsen, sondern ihre Funktion ist das Wesentliche; sie aber bleibt der ästhetischen Erfahrung unzugänglich, muß hinzugewußt werden – und daher können die „Campbell Soup Cans" auch als praktische Gegenstände nicht in Konkurrenz zu den im Museum versammelten Kunstobjekten treten.

Es bleibt allerdings festzuhalten, daß die „Campbell Soup Cans" in dem Maße, wie sie sich auf eine konventionelle Funktionsweise des (Kunst-)Museums angewiesen erweisen und sie affirmieren, diese zugleich – für den, der es so sehen will – aufdecken und infrage stellen. Deutlich wird durch die Exposition der „Campbell Soup Cans" im Museum erstens, daß die ästhetische Wahrnehmung eines Gegenstands mit seiner Entfunktionalisierung für andere Zwecke erkaufte werden muß, zweitens, daß diese Entfunktionalisierung durch das Museum objektiviert wird, drittens, daß ein Gegenstand auf Grund

allein seiner Exposition im Museum noch keine neue Bedeutung erlangt, sondern diese, viertens, sich erst über den jeweils spezifischen Bestand des Museums bzw. diesem zugeordnete Theorien ergibt. Im Falle der „Campbell Soup Cans“ ergab sich durch ihre Exposition im Kunstmuseum immerhin eine entscheidende quantitative Erweiterung des Museumsbegriffs, indem sie darin als anschauliche Belege für Warhols Auffassung „all is pretty“ zu fungieren vermochten.

3. Diese Einschätzung der „Campbell Soup Cans“ läßt sich im Vergleich zu den „readymades“ von Marcel Duchamp gut überprüfen, weil diese ebenfalls Industrieprodukte sind, die – abgesehen von der Signatur – unverändert im Museum exponiert wurden. Allerdings repräsentieren sie eine konzeptionelle Alternative zu Warhols Objekten. Denn hier wurden Gegenstände der Alltagswelt nicht zu Objekten gemacht, die die Funktionsweise der Institution Kunstmuseum affirmieren, sondern dazu genutzt, sie in Frage zu stellen. Duchamps „readymades“ und Warhols „Campbell Soup Cans“ sind zwar gleichermaßen Produkte der hochindustrialisierten Warengesellschaft, doch haben sie darin unterschiedliche Funktionen: Während die Suppenbüchsen Konsumtionsgüter sind, ihr Gebrauchswert sich im Verbrauch erschöpft und sie durch den Verbrauch zerstört werden, haben demgegenüber die Gegenstände, die Duchamp ausstellte, den Charakter von Arbeitsmitteln – wenn sie nicht solche sind.

Sie sind Produkte, die „zwar noch aufgezehrt werden, aber zweckvoll, als Bildungselemente neuer Gebrauchswerte“, mithin „nicht nur Resultat, sondern Existenzbedingungen des Arbeitsprozesses, (und) ihr Hineinwerfen in ihn, also ihr Kontakt mit lebendiger Arbeit, (ist) das einzige Mittel, um diese Produkte vergangener Arbeit als Gebrauchswerte zu erhalten und zu verwirklichen“<sup>15</sup>. Warhols und Duchamps Objekte lassen sich mithin danach unterscheiden, wie sie als Gebrauchswerte „aufgezehrt“ werden können; die einen dienen der Reproduktion und werden durch den Gebrauch aufgehoben, die anderen müssen produktiv eingesetzt werden und nutzen sich im Gebrauch ab.

Diese Funktionsunterschiede wirken sich auch bei der Exposition der Gegenstände im Museum aus: Während die Funktion der Suppenbüchsen dabei vollkommen aufgehoben wird – sie könnten nur als „Resultate des Arbeitsprozesses“ weiterverwendet werden: dies gerade schließt aber ihre Exposition im Museum aus –, bleibt den „readymades“ ihr Charakter als Arbeitsmittel erhalten; ihn kann die Exposition im Museum nur praktisch, nicht aber theoretisch stillstellen – es sei denn, die Gegenstände würden verändert. Genau dies hat sich Duchamp zunutze gemacht. Seine „readymades“ verweigern durch die Art ihrer Aufstellung – und nicht erst durch die Aufstellung im Museum – den praktischen Gebrauch in den Funktionen, zu deren Erfüllung sie hergestellt wurden: Der Flaschentrockner hängt, das

Fahrrad-Rad ist frei drehbar auf einem Schemel montiert, der Kleiderhaken ist am Boden befestigt und das Pissior-Becken umgekehrt auf einen Sockel gestellt. Ganz abgesehen von der dadaistischen Polemik, beziehen die „readymades“ ihre andauernde systemsprengende Potenz daraus, daß sie ihre Verdinglichung im musealen Kontext unterlaufen, indem die Gegenstände schon durch die Art ihrer Aufstellung entfunktionalisiert sind und dies als Eingriff des Künstlers erkennbar ist. Die „readymades“ können daher ebensowenig allein auf ihre Eigenschaften als Industrieprodukte reduziert wie andererseits den Kunstobjekten zugeschlagen werden; denn sie sind ja nichts als Industrieprodukte, die lediglich praktisch funktionslos gemacht wurden. So wird beispielsweise der Flaschentrockner durch das Aufhängen zwar praktisch unbrauchbar, doch bleibt, weil er dabei nicht materiell verändert wird, seine Eigenschaft als Arbeitsmittel nicht nur erkennbar, sondern wird in dem Maße, wie sie aufgrund der Präsentation nicht eingelöst werden kann, thematisch: Der hängende Flaschentrockner verlangt nach einer Erklärung; diese kann aber nur darin bestehen, seine Funktion, Flaschen zu trocknen, zu bestimmen. Daß heißt, gerade die ästhetische Wahrnehmung des hängenden Flaschentrockners bringt seine nicht-ästhetische, seine praktische Funktion zum Vorschein, und eben dadurch wird verhindert, daß er nur als ästhetisches Objekt wahrgenommen werden könnte. Ähnliches gilt – um ein weiteres Beispiel zu nennen – für das Pissior-Becken. Dessen Funktion als Instrument muß die ästhetische Betrachtung notwendig rekonstruieren, gerade weil es Duchamp nicht im Sinne seiner praktischen Bestimmung, sondern umgekehrt und als „Springbrunnen“ ausgestellt hat.

So mündet die Betrachtung der „readymades“ eben nicht in eine „Reflexion auf das bloße Dasein des Dings“ (Imdahl), sondern vielmehr in der Frage nach dem Sinn des künstlerischen Eingriffs. Da dieser Eingriff rational nur mit dem Zweck erklärt werden kann, den Gegenstand außer Funktion zu setzen, bleibt der Betrachtung nichts als eine Reflexion eben dieses Außer-Funktion-Setzens, die eine Rekonstruktion der Funktion des Gegenstandes notwendig mit einschließt. Man könnte auch sagen: In der Reflexion der „ready-mades“ als ästhetischen Objekten entwickelt sich ihr Charakter als Arbeitsmittel zwangsläufig neu; damit aber wird der Betrachter veranlaßt, sie selbst als Arbeitsmittel zu nutzen, sich also selbst ihnen gegenüber geltend zu machen, etwa, indem er sie – oder andere Gegenstände – in anderer Weise außer Funktion setzt und ihnen in anderen Zusammenhängen eine Funktion zuweist: als Gebrauchswerte erhält. Mit anderen Worten: Duchamps „readymades“ sind anders als die „Campbell Soup Cans“ von Warhol und anders als „Everess II 1“ von Beuys nicht auf das Museum als Ort ästhetischer Wahrnehmung angewiesen und können daher seine Sockel-Funktion dazu nutzen, Bedingungen, die außerhalb des Museums liegen, für die ästhetische Rationalität relevant zu machen.



\* Überarbeitete und erweiterte Fassung meines Beitrags in „Aufklärung oder Verklärung“, Locom 1986

<sup>1</sup> Vgl. Jürgen Habermas, Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt 1981

<sup>2</sup> Vgl. Heiner Treinen, Ansätze zu einer Soziologie des Museums, in Festschrift Rene König, Köln 1973, S. 336 ff.

<sup>3</sup> Treinen, 1973, S. 338 f.

<sup>4</sup> Michael Thompson, Rubbish Theory, Oxford 1979, dt.: Theorie des Abfalls, Stuttgart 1982

<sup>5</sup> Treinen, 1973, S. 340

<sup>6</sup> Heinz Paetzold, Zur Kritik der idealistischen Ästhetik, Hamburg 1983, S. 51 ff.

<sup>7</sup> Paetzold, 1983, S. 54

<sup>8</sup> Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, Frankfurt, 1968, S. 5

<sup>9</sup> Kant, 1968, S. 28

Paetzold, 1983, S. 66

<sup>11</sup> Kant, 1968, S. 193

<sup>12</sup> Paetzold, 1983, S. 78

<sup>13</sup> Herbert Baier, Geschichte der Fotografie, München, S. 63

<sup>14</sup> Vgl. dazu Rainer Crone, Die revolutionäre Ästhetik Andy Warhols, Darmstadt 1972

<sup>15</sup> Karl Marx: Das Kapital, Bd. 1, Frankfurt <sup>3</sup>1971, S. 135