

Michael Parmentier

Die Kunst und das Museum

Stationen einer schwierigen Beziehung

An den markantesten Schnittstellen der Geschichte, den revolutionären Phasen und historischen Wendepunkten, endet der mehr oder weniger gewaltsame Sturz des herrschenden Regimes in der Regel nicht nur mit dem Austausch des Personals, sondern meist auch mit einem tiefen kulturellen Bruch. Den Zeitgenossen bleibt das Ausmaß dieses Bruchs aus Mangel an langfristigen Vergleichsdaten natürlich verborgen. Aber sie können die Bedeutung des historischen Augenblicks doch immerhin ahnen. Sie spüren den berühmten Atem der Geschichte, der sie umweht. Untrügliche Indikatoren für das Ende der alten und den Beginn der neuen Zeit gibt es in den kurzen Phasen des Umbruchs ja immer genug. Zu ihnen zählt sicher auch die Radikalität und Unwiderrufflichkeit mit der die symbolische Selbstdarstellung und Selbstrechtfertigung der bisherigen Eliten, die Loyalität sichernden Inszenierungen von Macht und Tradition, die öffentlich aufgestellten Skulpturen, die Straßennamen und Propagandabilder, die angesammelten Schätze und repräsentativen Auftragswerke plötzlich beiseite geschafft und zerstört werden. Die Erinnerung an die untergegangene und überwundene Ordnung soll – nach dem Willen der Sieger - aus dem kollektiven Gedächtnis der Zeitgenossen und Nachfahren dauerhaft verschwinden. Es ist eigentlich immer das gleiche. Von den Anhängern des Amun, die im alten Ägypten die Lehre des Sonnenanbeters Echnaton aus den Inschriften wieder herausmeißelten und alle Abbilder dieses königlichen Ketzers zertrümmerten bis zu den Taliban und ihrem barbarischen Umgang mit den weltberühmten Buddhastatuen von Bamiyan in unseren Tagen zieht sich in periodischen Schüben durch die Geschichte eine nie wirklich zum Stillstand gekommene Welle der ideologisch begründeten Traditionsvernichtung.

Auch die bürgerliche Revolution hat zur Fortdauer dieser „damnatio memoriae“ beigetragen. In den revolutionären Wirren nach 1789 sind nicht nur Köpfe gerollt, sondern auch manche wertvollen Stücke des

kulturellen Erbes für immer vernichtet worden, darunter Kirchenbücher, sakrale Gegenstände und wertvolles Mobiliar. Dennoch sind die Akteure von damals in einem Punkt erstaunlich zurückhaltend gewesen: Die feudalen Kunstsammlungen nämlich, diese Repräsentations- und Legitimationsinstrumente des ancien régime, blieben in Frankreich wie auch anderswo vom Terror fast vollständig verschont.

Der Grund dafür liegt nicht in der Dankbarkeit gegenüber einem aufgeklärten Absolutismus, der in Einzelfällen bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts damit begonnen hatte, seine Sammlungen mit Hilfe bürgerlicher Experten neu zu ordnen und in beschränktem Umfang einem ausgewählten Publikum zugänglich zu machen. Auch nicht in der Solidarität mit den bildenden Künstlern, von denen die Werke stammen, die entweder direkt als Auftragsarbeiten oder indirekt über den freien Markt in die fürstlichen Kunstkammern gelangt sind. Nein, der Grund für das schonungsvolle, um nicht zu sagen fürsorgliche Verhalten, dem die fürstlichen Sammlungen in der Phase des revolutionären Umbruchs ihre Rettung verdankten, lag in dem kühlen Kopf und vor allem dem entwickelten Qualitätsbewusstsein des Bürgertums. Seine z.T. tief in die Gewalt verstrickten Repräsentanten haben auf dem Höhepunkt des Terrors den Wert der Werke richtig eingeschätzt und vor dem drohenden Vandalismus bewahrt. Vor allem dem Maler Jacques-Louis David, der zehn Monate lang bis zum Sturz Robespierres dem berüchtigten Sicherheitsausschuß angehörte und viele Todesurteile unterschrieben hatte, ist es zu verdanken, dass der enteignete Kunstbesitz des Adels und der Kirche erst in Sicherheit gebracht und dann sogar in den neuen Revolutionsmuseen - ab 1793 im Louvre und ab 1795 im Musée des Monument français - an 8 Tagen der zehntägigen Woche öffentlich und kostenlos gezeigt werden konnte.

Doch mit der Enteignung der vormodernen Kunstsammlungen und ihrer Darstellung in den öffentlichen Revolutionsmuseen war es nicht getan. Um die Insignien des Luxus und der feudalen Herrschaft überzeugend in die eigenen bürgerlichen Traditionsbestände integrieren zu können, musste ihre gesellschaftliche Funktion neu definiert werden. Diese Aufgabe übernahmen, nachdem die Franzosen – dem Klischee zufolge - den praktischen Part erledigt hatten, arbeitsteilig vor allem zwei deutsche Geistesheroen: Kant und Hegel. Sie unterzogen die vorgefundenen Werke einer gedanklichen Wäsche, die bis heute

ihresgleichen sucht, und lieferten damit die epochale Rechtfertigung für die endgültige Überführung des feudalen Erbes in die neu entstehenden bürgerlichen Kunstmuseen.

Kant reinigte zunächst die Kunst von allen bis dahin gebräuchlichen repräsentativen, dekorativen, religiösen oder legitimatorischen Funktionen. In seiner wirkungsästhetischen Argumentation ist jedes Kunstwerk als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ (Kant 1790/1974, § 10, S. 135) der Ausgangspunkt eines eigentümlichen Wohlgefallens, das ohne Beziehung zum Begehungsvermögen, völlig losgelöst ist von theoretischen und praktischen Interessen. Anders gesagt: Die Kunst ist für Kant sich selbst genug. Er erklärte sie deshalb samt den Wirkungen, die von ihr ausgehen, für autonom. Darin bestand, wenn man so reden darf, der erste Waschgang.

Den zweiten schaltet Hegel, indem er die Werke der schönen Kunst nun auch noch zum historischen Dokument austrocknet und zur bloßen Vorstufe der bürgerlichen Selbsterkenntnis herabsetzt. Die Kunst sei »nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes“ (Hegel 1832-45/1970, S. 25). Sie habe „die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren“ (ebd.). In Hegels inhaltsästhetischer Argumentation erscheint die Kunst nur noch als sinnlich-symbolischer, d.h. unvollkommener Ausdruck von „inneren Anschauungen und Vorstellungen“ der Völker (ebd. S. 21). Um diesen Ausdruck zu verstehen und auf die Höhe des zeitgenössischen Bewusstseins zu bringen bedürfe es erst noch der, wie Hegel gerne formuliert, Anstrengung des Begriffs. Die Kunst verlange nach Wissenschaft. Das war für Hegel eine unabweisable Forderung der Zeit. In der Rückschau freilich erscheint die Wissenschaft der Kunst, die er vindizierte und die sich damals als neue Disziplin auch schon zu etablieren begann, eher wie eine flankierende Sicherheitsmaßnahme, die dazu ausersehen war, das durchaus suspektere Erbe des Feudalismus auf Distanz zu halten und historisch so zu neutralisieren, dass es als bloße Etappe auf dem Weg des Fortschritts hin zur bürgerlichen Gesellschaft betrachtet werden konnte.

Die zweifache Bestimmung der Kunst als autonomer Ausgangspunkt ästhetischer Wirkungen und als sinnlicher Ausdruck kollektiver Vorstellungen ist bis heute gültig geblieben. Noch für Adorno ist die

Kunst beides: „autonom und fait social“ (Adorno 1973, S. 16), weltfern und welthaltig, „fensterlose Monade“ (ebd., S. 15) und „unbewusste Geschichtsschreibung“ (ebd., S. 272). Man darf wohl sogar sagen, ohne sich allzu sehr dem Vorwurf der Übertreibung auszusetzen, dass die These von der Doppelstruktur der Kunst ein durchgehendes Kennzeichen der gesamten Kunstphilosophie der Moderne ist, auch wenn zu verschiedenen Zeiten vielleicht von den einschlägigen Theoretikern jeweils mal die eine und mal die andere Seite stärker betont wurden.

Für das Verhältnis der Kunst zum Museum ist diese Doppelstruktur nun von durchaus zweischneidigem Wert. Die beiden Operationen, die der Reinigung von allen externen Zwecken und die der Entwertung zum begriffslos-sinnlichen Ausdruck der eigenen Vorgeschichte, erlaubten zwar den Bürgern schließlich die Werke aus den feudalen Sammlungen für sich selbst als geeignete Bildungsmittel anzuerkennen und zur eigenen Belehrung und Erbauung in die neuen Kunstmuseen zu übernehmen, aber sie führten zugleich in ein didaktisches Dilemma. Das Dilemma wurde sichtbar als die erste Generation von Museumsmachern, damals meist selber noch Sammler und Liebhaber der Kunst, mit wechselvollen Biographien, wie Dominique Vivant Denon etwa, der erste Generaldirektor des Louvre, sich daranmachten, die konfiszierten und erbeuteten Werke zu ordnen und für die öffentliche Präsentation vorzubereiten (McClellan 1994; Sollers, 2000). Dabei stellte sich heraus, dass es keinerlei zuverlässige Kriterien und Verfahrensregeln gab, auf die man zurückgreifen konnte, um die beiden Dimensionen eines Werkes, die formal-ästhetische und die inhaltlich-historische, gleichzeitig und gleichgewichtig zur Geltung zu bringen. Technisches Know-how und wissenschaftliche Kompetenz allein reichten offenbar nicht aus. Man brauchte auch noch eine gehörige Portion von Geschmack und ästhetischem Gespür. Die Inszenierung von Kunst im Museum schien selbst etwas von einer künstlerischen Tätigkeit an sich zu haben. Ihr Erfolg jedenfalls ließ sich nicht einfach erzwingen. Die ästhetischen Autonomieansprüche der einzelnen Werke und ihr historisch-dokumentarischer Gehalt konnten nur vorsichtig tastend, experimentell, im Blindflug gewissermaßen, zum Gleichklang gebracht werden. Am Ende musste man - wie bei der künstlerischen Produktion - an den fragwürdigsten Stellen Glück haben. Der gelungene Abschluß bestand immer in einer prekären Balance, die jeden

Augenblick in zwei verselbständigte Extreme auseinander zu fallen drohte: in die Sakralisierung der Kunst einerseits und in ihre Historisierung andererseits. Im ersten Fall wurde der historische Kontext verleugnet und das jeweilige Werk unter Berufung auf seine autonome ästhetische Wirkung so inszeniert, als sei es direkt vom Himmel gefallen. Im zweiten dagegen wurde umgekehrt die formale Qualität vernachlässigt und das Werk unter mehr oder weniger ausführlicher Berücksichtigung seiner vormusealen Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge einfach dokumentarisch erfasst und in eine mehr oder weniger chronologische Ordnung gebracht.

Die Alternative ist deutlich. Die Inszenierungspraxis der Kunstmuseen sah sich gleich zu Beginn unmittelbar nach der Auflösung der fürstlichen Raritätenkabinette vor eine Alternative gestellt, aus der es keinen geregelten Ausweg zu geben schien. Auf der einen Seite drohte die Skylla der Sakralisierung, auf der anderen die Charybdis der Historisierung der Kunst. Hier der Tempel dort das Archiv. Wie zwiespältig die Lage war, zeigt der Umstand, dass für jede der beiden in ihrer Vereinzelung sich einander ausschließenden Extremformen der Kunstpräsentation von Anfang an auch schon architektonische Entsprechungen bereitstanden: für die Sakralisierung die Tribuna oder Rotunde und für die Historisierung die Galeria. Beide Bauformen stammen aus der französischen und italienischen Schloß- und Palastarchitektur des 16. und 17. Jahrhunderts und boten sich nun, nach der Revolution, als bequeme Lösungen für die anstehenden Raumprobleme der neuen Museen an. Die Tribuna ist ein runder gleichseitiger Zentralbau mit Oberlicht. Er steht, wie das Pantheon in Rom, für den idealen Tempel, das Haus aller Götter, und schien deshalb besonders geeignet für eine Inszenierung, in der die Kunst von allen irdischen Schlacken befreit als ein rein ästhetisches Ereignis gefeiert wird. Die Galeria dagegen ist ursprünglich nur ein überdachter Verbindungs- oder Wandelgang gewesen mit offenen Arkaden (Prinz 1977) Durch Umbau wurde daraus ein lang gestreckter Behälter, der mit seiner geschlossenen Wandfläche auf der einen Seite und einer Fensterreihe genau gegenüber sowohl im Hinblick auf den Platz wie auch im Hinblick auf die Beleuchtung die perfekte Bedingung lieferte für eine Hängung der Bilder, die nicht mehr der Erbauung diente, sondern den Betrachter zum historischen und vergleichenden Studium anhielt.

Die strukturelle Spaltung der Inszenierungspraxis, die sich in diesen gegensätzlichen Raumtypen manifestiert, ist im 19. Jahrhundert vielleicht nur einmal wirklich überwunden worden: Im Alten Museum in Berlin. Aber auch in diesem klassizistischen Prototyp des bürgerlichen Kunstmuseums, mit dem Schinkel für mehr als ein Jahrhundert den architektonischen Maßstab setzte, wurden die Raumcharakteristika von Galerie und Rotunde nicht ununterscheidbar ineinander verschmolzen, sondern eher im Sinne einer friedlichen Koexistenz gleichwertig nebeneinander gestellt.

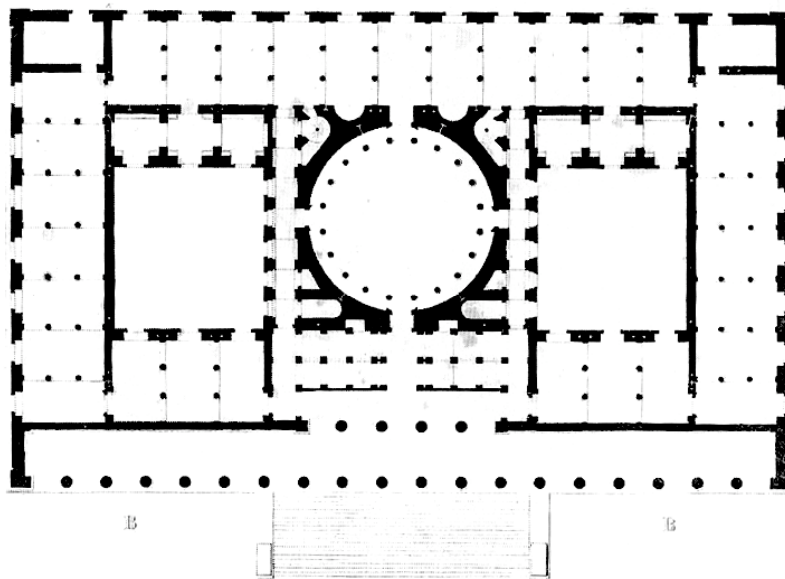


Abb.1 Schinkels Altes Museum in Berlin 1830, Grundriß Hochpaterre

Zwischen der Rotunde im Zentrum der Architektur und den rechteckigen Galerieräumen, die sich in zwei Stockwerken darum gruppieren, gab es eigentlich nur im Parterre zum Nordflügel hin einen direkten Übergang. Dadurch blieb das Heiligtum im Herz des Museums von den übrigen Räumen doch ziemlich isoliert, so als sollte der ästhetische Genuß der antiken Originalskulpturen, die darin aufgestellt waren, nicht durch die Anstrengung getrübt werden, die jeder Besucher zwangsläufig auf sich nehmen musste, der im Rest des Gebäudes die nach Schulen und Epochen gehängten Gemälde vergleichen und ihre historische Ordnung nachvollziehen wollte. Das Studium der Geschichte am Beispiel und im Medium der Kunst und das interesselose Wohlgefallen an den Meisterwerken der Antike wurden institutionell deutlich voneinander getrennt. Mir scheint dies ein Beleg dafür, dass der vorausgegangene Streit um die Konzeption des Alten Museums zwischen Alois Hirt (1759-

1837), dem Berliner Professor für Architektur und antike Kunst, der in erster Linie wohl aus nationalen Gründen entschieden für die Priorität des kunsthistorischen Studiums plädierte, und Friedrich Schinkel und Wilhelm von Humboldt, die ebenso entschieden im Interesse der allgemeinen Menschenbildung den Vorrang des freien und autonomen ästhetischen Spiels reklamierten, nicht so eindeutig zugunsten der letzteren ausgegangen ist, wie es immer behauptet wird. Schinkel und Humboldt haben zwar mit ihrem grandiosen Tempelentwurf aus Rotunde, Freitreppe und ionischer Säulenkolonnade und der Ausmusterung aller Kopien am Ende von der politischen Entscheidungsinstanz des Königs den Zuschlag erhalten gegenüber Hirt, der auch mit einem schlichten Zweckbau und mit Gipsmodellen als Lückenbüßern zufrieden gewesen wäre, aber in der didaktischen Frage der Inszenierung mussten die beiden Gründer des Alten Museums am Ende doch einen Kompromiß eingehen und wollten es wohl auch. Sie konnten sich für die endgültige und vollständige Sakralisierung der Kunst, die als Option in ihrem Konzept aufschien, schließlich doch nicht erwärmen und entschieden sich deshalb zu guter letzt außerhalb der Rotunde für eine historische Hängung, wie sie Hirt von Anfang an gefordert hatte. So kam es im Alten Museum zu dem seltenen Ausgleich zwischen kunsthistorischen und wirkungsästhetischen Rezeptionsinteressen, zwischen Belehren und Erfreuen, zwischen Studium und Genuß.

Die Balance der widerstreitenden Inszenierungsstrategien auf dem hohen Niveau des Alten Museums ist eine Ausnahme geblieben und meines Wissens weder vorher noch nachher im 19. Jahrhundert je irgendwo wieder erreicht worden. Im Gegenteil. Der schwierige mit dem neuen Kunstbegriff notwendig gewordene Ausgleich zwischen der formal-ästhetischen und der inhaltlich-historischen Präsentation der Kunst wurde in den Museen des 19. Jahrhunderts durchweg zugunsten der letzteren aufgegeben. Anders gesagt: die Museen des 19. Jahrhunderts haben sich für die Historisierung der Kunst entschieden. Jedes Werk wurde als Dokument genommen und nach Stil- und Gattungskriterien geschichtlich eingeordnet. Das historisch-dokumentarische Interesse war dabei so dominant, daß nach der besonderen ästhetischen Wirkung der Exponate erst gar nicht mehr gefragt wurde. Die Inszenierungspraxis sollte dem wissenschaftlichen Studium, nicht dem interesselosen Wohlgefallen dienen. Deshalb

hatten die Verantwortlichen in den Kunstmuseen auch keine besonderen Skrupel, die Wände der Schauräume in hoher Dichte bis unter die Decke mit Bildern voll zu tapezieren. Was man besaß, wollte man auch zeigen. Schon die Revolutionsmuseen haben diese Art der Hängung, die keinen Millimeter der Behangfläche der Autonomie der Werke zu opfern bereit war, favorisiert. Sie geht zurück auf die Inszenierungspraxis der jährlichen Ausstellungen der „Academie de Peinture et de Sculpture“ im Paris des 18. Jahrhunderts und wurde nach der Revolution beim Umbau der feudalen Sammlungen mit kleineren Korrekturen zur Dauereinrichtung erklärt. Sie hatte Bestand durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch und avancierte zum Vorbild für die Kunstmuseen überall in Europa. Am Ende sahen alle Ausstellungsräume so aus, wie einer der größten Säle des Louvre, der berühmte Salon Carré auf dem Gemälde von Guiseppe Castigliones von 1861.



Abb. 2. Guiseppe Catiglione: Le Salon Carré 1861

Die Bilder im Salon Carré hängen auf dieser zeitgenössischen Quelle dicht neben- und übereinander auf einer rötlichen Wandbespannung mit eingepprägtem Muster, in den oberen Reihen die größeren, in den unteren direkt über der Holzvertäfelung der Sockelzone die kleineren Formate. Diese mehr oder weniger lückenlose Hängung mit mehreren übereinander liegenden Registern hatte sich auch in Deutschland spätestens seit der Eröffnung der Gemäldegalerie in Berlin 1830 und der Alten Pinakothek in München 1836 durchgesetzt und blieb bis zum

Ende des Jahrhunderts im Gebrauch. Sie war Ausdruck eines Programms, das den feudalen Herkunftskontext der reichhaltigen Bestände durch die Einordnung in Epochen und Regionalschulen historisch neutralisierte und so dem bürgerlichen Publikum erlaubte, die ausgestellten Kunstwerke nicht nur als Siegestrophäen aus dem erfolgreichen Kampf gegen Adel und Kirche aufzufassen, sondern auch als legitime Quellen der eigenen Vorgeschichte zu lesen. Meist wurde die Bilderenzyklopädie in den Deckenzonen der Säle und im Eingangsbereich noch mit umfangreichen Dekorationen garniert, die in gemalter oder plastischer Form die Einheit von Sammlung und Architektur sicherstellen und das Verständnis der geschichtsphilosophischen Botschaft des Museums erleichtern sollten.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts geriet dieses historische bzw. kunsthistorische Inszenierungsparadigma jedoch von innen und außen zunehmend unter Druck. Es schien den gewandelten Erwartungen der Zeit nicht mehr entsprechen zu können. Innen drohte das Museum mit seiner dokumentarischen Obsession an Überfüllung zu ersticken und außen wurde immer deutlicher und heftiger Kritik geübt an der einseitigen Historisierung der Kunst und der Vernachlässigung ihrer ästhetischen Wirkung. Vor allem die jungen, aufstrebenden Künstler waren mit der Geschichtsversessenheit der Museen höchst unzufrieden. Mit einer Argumentationsfigur, die noch bei Valéry (1960) und Adorno (1977) nachhallt, warfen sie den Kunstmuseen vor, Mausoleen zu sein, Grabkammern für die Werke der Vergangenheit. Die Vorwürfe richteten sich vor allem gegen den Louvre. Er beherbergte neben den überlieferten Beständen auch den jährlichen Salon und galt als ein Bollwerk der Tradition. Für die Maler der Moderne jedenfalls folgte die Ausstellungspraxis in diesem Museum einem überholten Modell. Aus ihrer Sicht wurden die Kunstwerke hier auf ihre historische Belegfunktion reduziert, zu bloßen Merkmalsträgern herabgesetzt. Das widersprach ihrem künstlerischen Gespür und ihren ästhetischen Ansprüchen. Sie wollten ihre Werke nicht mehr als Exempel für eine kunsthistorische Klassifikation missbrauchen lassen und suchten deshalb nach Inszenierungsformen, die die Autonomie ihrer Bilder respektieren und ihre ästhetische Wirkung ungehindert zur Geltung bringen sollten. Weil sich die etablierten Institutionen den hierzu notwendigen Experimenten verschlossen, blieb den Künstlern von Courbet über die Impressionisten und Postimpressionisten bis zu den Brückemitgliedern und dem

„Blauen Reiter“ nichts anderes übrig als ihre eigenen Ausstellungen zu organisieren. Das war der Grund für die vielen Sezessionsbewegungen in Paris, in Berlin, in Wien und anderswo.

Die konsequente Kritik der Sezessionisten zeigte Wirkung. Die Institution des alten Kunstmuseums geriet ins Wanken. Sie löste sich aus ihrer Erstarrung und fing schließlich an, neue Formen der Kunstpräsentation zu erproben. Der Prozess des Suchens und Experimentierens zog sich über mehrere Jahrzehnte hinweg und führte am Ende zur Ausdifferenzierung eines neuen Museumstyps, des „Museums für zeitgenössische Kunst“, oder des „Museum of modern Art“ und zur Etablierung einer neuen Form der musealen Inszenierung. Die entscheidenden Jahre der Veränderung lagen zwischen 1880 und 1930. In dieser Zeitspanne etwa vollzog sich das, was Alexis Joachimides vor einigen Jahren in einem instruktiven Buch die „Museumsreformbewegung in Deutschland“ genannt hat (Joachimides 2001). Ihr Hauptmotiv war die Abkehr von dem Paradigma des kunsthistorischen Museums, dessen wandfüllende Hängung kaum mehr war als eine öffentlich zugängliche Form der Magazinierung, und die Hinwendung zu einer Präsentationsform, die den ästhetischen Eigenwert der Kunstwerke anerkennt und zur Wirkung bringt. Anders gesagt: Die Reformbewegung zielte nicht mehr auf die historische, sondern auf die ästhetische Bildung. Sie verschob den Akzent, der im 19. Jahrhundert die dokumentarisch-historische Dimension der Kunst betonte auf die andere Seite, und betonte nun das spezifisch Ästhetische an der Kunst, ihren autonomen Charakter und die „freie Stimmung“ (Schiller 1795/1965, S. 83), die sie auslöst. Dieser Wechsel in der Akzentuierung ist für das 20. Jahrhundert charakteristisch geblieben. Man kann sagen: Die Museumsreformbewegung um die Jahrhundertwende bildete den Scheitelpunkt, an dem das Interesse der Museumsmacher von einem inhaltsästhetischen Inszenierungsprogramm, das sich auf Hegel berufen konnte, zu einem wirkungsästhetischen Inszenierungsprogramm, das sich auf Kant berufen konnte, hinüberwechselte.

Der Wechsel erfolgte jedoch nicht abrupt. Seine Erscheinungsform erinnert eher an den Verlauf eines langwierigen Experimentes, bei dem die Versuchsanordnung immer wieder verändert und nach anderen Prinzipien ausgerichtet wird. Für die Museumsreformbewegung waren

es vor allem zwei Prinzipien, die die Suche nach dem neuen wirkungsästhetisch begründeten Inszenierungsparadigma bestimmt haben: die Orientierung an den außermusealen Verwendungszusammenhängen und die Orientierung an den außermusealen Entstehungszusammenhängen der Kunst. Anders gesagt: Die alltäglichen Kontexte der Rezeption und Produktion von Kunst wurden mehr oder weniger explizit auch zum Vorbild für die neue Inszenierungspraxis im Museum erkoren.

Den Anfang der Versuchsreihe machen die Stil- oder Epochenräume Wilhelm von Bodes. Sie integrieren die Werke verschiedener Kunstgattungen unter Einschluss der angewandten Kunst zu einem räumlichen Ensemble, das stilistisch bis in die Details der Architektur historischen Rezeptionsbedingungen nachempfunden war. Das beste Beispiel für einen derartigen Stilraum liefert die so genannte „Basilika“ im Kaiser-Friedrich-Museum



Abb. 3 Sog. 'Basilika' im Erdgeschoß des Kaiser-Friedrich-Museums (Zustand 1904)

Sie erinnert in ihrer architektonischen Gestalt an einen italienischen Kirchenraum der Frührenaissance, in dem einzelne Motive aus San Salvatore al Monte mit anderen Vorbildern zur fiktiven Einheit verschmolzen sind. Mit Raumerfindungen dieser Art wollte Bode die Schönheit seiner Exponate besser zur Geltung bringen und ihre Wirkung auf den Betrachter steigern. Seine Stilräume sollten eine Antwort sein auf die Kritik an der in ästhetischer Hinsicht unsensiblen historischen Inszenierungspraxis des 19. Jahrhundert. Doch durch die Rückführung der Ausstellungsobjekte in ihren – wie immer auch authentisch rekonstruierten - ehemaligen Verwendungs- bzw. Rezeptionskontext hat er die historische Inszenierungspraxis nicht nur nicht überwunden, er hat sie im Gegenteil erst auf ihren Höhepunkt getrieben. Das Stilraumkonzept, das als Reformvorschlag gemeint war, erwies sich in Wirklichkeit als der Schlussstein der vergangenen Epoche, als die letzte Blüte des Historismus. Bode hat dies selbst gespürt und das Konzept deshalb sehr bald wieder verabschiedet. Die „Basilika“ blieb der einzige Stilraum, der überhaupt realisiert wurde.

Nach diesem Fehlversuch orientierten sich Bode und mit ihm die meisten Museumsreformer im nächsten Schritt ihres Reformexperimentes nicht mehr an den historischen, sondern an den zeitgenössischen Verwendungs- und Rezeptionskontexten der Kunst. Sie fanden diese in den Privatgemächern großbürgerlicher Sammlervillen in Paris, Wien und Berlin und in den fiktiven Wohnraumarrangements, in denen die Sezessionisten ihre Bilder zum Kauf anboten. Natürlich waren das jeweils unterschiedliche Bezugspunkte. Die konservative Wohnkultur der großbürgerlichen Privatsammler gab den Bildern einen anderen Wahrnehmungsrahmen als die aus kommerziellen Gründen für einen moderneren Publikumsgeschmack inszenierten Wohnraumsimulationen der sezessionistischen Verkaufsausstellungen. Doch als Vorbild oder zumindest als Anregung für die Reform schienen beide geeignet. Es waren vor allem folgende Merkmale der externen zeitgenössischen Innenraumausstattung, die in dieser Phase der Reform - bis zum Ende des 1. Weltkrieges etwa - in variantenreichen Kombinationen vom Museum übernommen und in das eigene Inszenierungsrepertoire überführt wurden.

- eine moderate räumliche Integration von Malerei, Plastik und

Kunstgewerbe

- bildhafte Wandarrangements mit symmetrischen und asymmetrischen Kompositionsmustern,
- aufgelockerte Hängung bei Wahrung des Gleichgewichts und angemessener Zwischenräumen
- abgestimmte von Raum zu Raum wechselnde Wandfarben in verschiedensten Variationen, von hellgrau bis dunkelrot und unter Verwendung von bedruckten Tapeten und monochromen oder gemusterten Wandbespannungen.
- Diverse Dekorationselemente: darunter Holzleisten zur Gliederung und Rahmung der Hängeflächen, geraffte Stoffbahnen, schmuckvolle Türfassungen und mehr oder weniger ornamentierte Decken und Wandsöckel.

Ein gutes Beispiel für die Verwandlung, die z.B. das externe Vorbild der großbürgerlichen Privatsammlung beim Übergang in den musealen Kontext erfuhr, liefert der sogenannte Cinquecentosaal im Kaiser-Friedrich Museum in Berlin.



Abb.4 Cinquecentosaal des Kaiser-Friedrich-Museums (Zustand 1904)

Das Foto von 1904 zeigt einen Raum mit Oberlicht, Parkettfußboden, rotbrauner Wandbespannung und monochromen Türrahmen aus Stuck, in dem die verschiedenen Gattungen, Skulpturen, Gemälde und Mobiliar, aufeinander bezogen und zu einem einheitlichen, subtil ausbalancierten Erscheinungsbild arrangiert sind. Bode wollte die Hängung auf jeder einzelnen Wand als eine selbständige Bildkomposition verstanden wissen. (vgl Joachimides 2001, S. 81) Wie konsequent er dabei vorging zeigt das Wandarrangement aus einem Seitenlichtkabinett im Kaiser-Friedrich-Museum von 1904

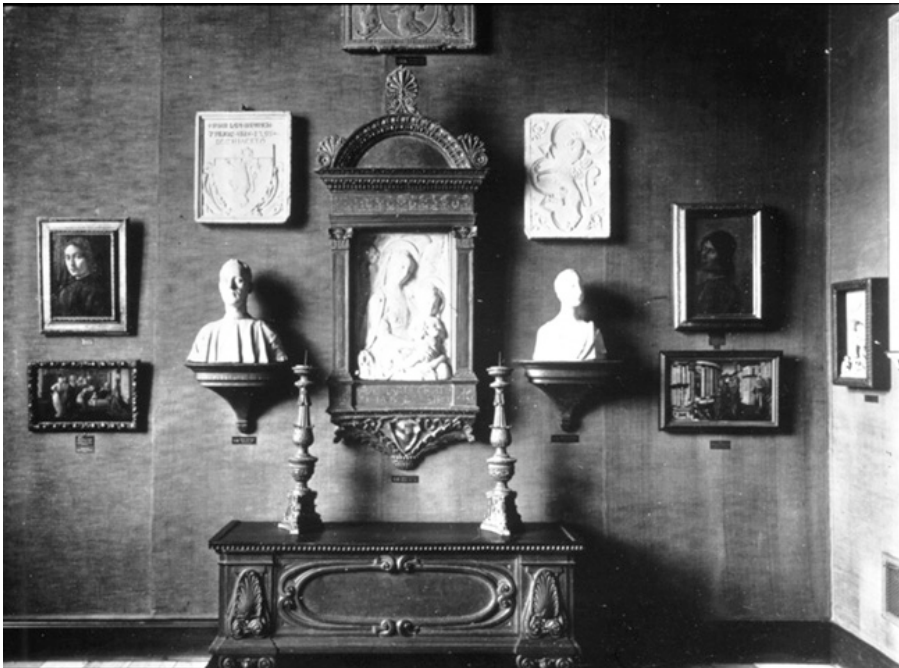


Abb.5 Wandarrangement aus einem Seitenlichtkabinett im Kaiser-Friedrich-Museum (Zustand 1904)

Aber auch diese Wand- und Raumarrangements, in denen sich unübersehbar der zeitgenössische Einfluß der großbürgerlichen Wohneinrichtungen niederschlug, waren nicht geeignet, die ästhetische Dimension der Werke in der gewünschten Weise zur Geltung zu bringen. Die so fein ausbalancierte Anordnung wirkte in ihrer symmetrischen Geschlossenheit am Ende doch allzu aufgesetzt und zwanghaft. Sie nahm den einzelnen Werken die Luft und ließ ihnen keine Chance ihre ästhetische Wirkung frei und autonom, nach eigenem Rhythmus, zu entfalten. Selbst dort wo – in anderen Varianten dieser Versuchsanordnung - auf die Mischung von hoher und angewandter Kunst verzichtet und Reihenhängungen erprobt wurden, blieben die einzelnen Werke durch die Beibehaltung von farbigen Wandmustern und Schmuckornamenten der dekorativen Harmonie der

Gesamterscheinung untergeordnet. Man kann sagen: je konsequenter sich die museale Inszenierung an der dekorativen Geschlossenheit zeitgenössischer Wohnformen orientierte, desto mehr geriet sie in Konflikt mit dem Autonomieanspruch der Kunst.

Es war deshalb nach der Logik der Entwicklung eigentlich nur noch eine Frage der Zeit bis die Orientierung an den Rezeptionsbedingungen bürgerlicher Wohnräume als weiterer Fehlversuch erkannt und wieder aufgegeben wurde. Für den nächsten, den dritten Schritt der Reform musste eine neue, radikalere Lösung gefunden werden. Sie bestand in der direkten Umkehr der bisherigen Perspektive und führte vom Rezeptions- zum Produktionskontext der Kunst. An die Stelle der bürgerlichen Wohnräume trat jetzt als Bezugspunkt und Vorbild der musealen Inszenierung die Werkstatt des Künstlers. Hier, in dieser vermeintlich nüchternen und ablenkungsfreien Atmosphäre des modernen Künstlerateliers glaubte man die Rechtfertigung zu finden für eine museale Inszenierung, die auf jede Art dekorativer Einbindung verzichtet und nur noch die Kunst selber sprechen lässt.

Der wichtigste Propagandist für den neutralen von allen außerästhetischen Bezügen freigehaltenen Ausstellungsraum war der Kunstschriftsteller und Kritiker Karl Scheffler. Er nutzte die neue Ausgangslage nach dem ersten Weltkrieg 1921 zu einer beispiellosen Attacke gegen alle bisherigen Stufen der Museumsreform und plädierte im Namen der Autonomie der Kunst für die Präsentation ausgewählter Meisterwerke in klaren, von allem Zierrat freien Räumen und auf schlicht gekalkten weißen Wänden. Durch die konsequente, von polemischen Untertönen gekennzeichnete Zuspitzung seiner Position übertraf Scheffler alle Stellungnahmen, die sich bis dahin für das Ideal der Atelierraumsimulation ausgesprochen hatten. Gleichwohl konnte sich das neue Inszenierungsmodell noch nicht sofort gegen die etablierte Praxis aus der Vorkriegszeit durchsetzen

Erst gegen Ende der zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre schritten einige kleinere Museen zur Tat und fingen an die neue Inszenierungsstrategie auch praktisch zu erproben. Die Neue Staatliche Gemäldegalerie in Dresden unter der Direktion von Posse war dann wohl das erste bedeutende Kunstmuseum in Deutschland, dessen Präsentation sich durchgängig am Modell des neutralen Atelierraums

orientierte. Wie das Resultat aussah, beschreibt ein örtlicher Rezensent Anfang der dreißiger Jahre mit folgenden Worten: „Die geschickte Anordnung der Bilder und der Räume erhöht die malerische Wirkung ganz ungeheuer. Die Aufmerksamkeit des Beschauers wird mit aller Kraft auf die Betrachtung der Bilder hingelenkt, nichts, was davon abziehen könnte, ist in den einzelnen Räumen vorhanden. Diesem Gedanken der Konzentration auf die Gemälde ist alles untergeordnet, deshalb sind auch die Räume ohne jeden Schmuck in glattem Weiß gehalten und auch die Decken zeigen keinerlei Verzierungen. Die Übersichtlichkeit wird noch dadurch erhöht, daß in jedem Raum nur eine Reihe Bilder Platz gefunden hat, so daß man bei einem Rundgange in größter Ruhe die einzelnen Meisterwerke betrachten kann.“ (zit. n. Joachimides 2001, S. 223)

Was hier noch mit einem Unterton der Überraschung und Bewunderung als Neuigkeit beschrieben wird, verwandelt sich in Deutschland schnell zum Standard. Der neutrale Ausstellungsraum, mit seinen bestimmenden Merkmalen der weißen Wand und der Reihenhängung, avanciert zum dominanten Ausstellungsmodell für moderne Kunst. Nach der Machtergreifung haben die Nationalsozialisten diesen Prozeß in der bekannten Manier durch die Auswechslung der älteren, ideologisch nicht immer zuverlässigen und rassistisch unerwünschten Museumsbeamten gegen ein jüngeres systemkonformes Personal nur beschleunigt. Am besten lässt sich der Siegeszug des Atelierprinzips und mit ihm der weißen Wand in der Reorganisation der Staatlichen Museen zu Berlin beobachten. In der kurzen Zeit von 1933 bis Kriegsbeginn wurden alle großen Museen in Berlin nach dem neuen Inszenierungsmodell bespielt. Neben den historischen Sammlungen betraf das vor allem die Nationalgalerie, die Eberhard Hanfstaengl im Vorfeld der Olympiade von 1936 auf den neuesten Stand der musealen Praxis brachte. In den von allen Dekorationen freien und auf gut sechs Meter Höhe reduzierten Corneliussälen zeigte Hanfstaengl in einer sehr modernen Inszenierung alles, was nach den Einschränkungen durch die staatliche Kulturpolitik noch gezeigt werden durfte, darunter auch an unauffälliger Stelle einzelne Werke von Liebermann.



Abb.6. Corneliussaal in der Nationalgalerie

Mit der Einführung der weißen Wand und der weiträumigen Reihenhängung in die Berliner Museen haben die Inszenierungsexperimente der so genannten Museumsreformbewegung ihren Höhepunkt und ihren Abschluss gefunden.

Nach dem Krieg wurde dann erkennbar, daß die Entwicklung nicht nur in Deutschland auf dieses Resultat zugelaufen war. Die Orientierung am neutralen Atelierraum hatte sich in den dreißiger Jahren auch international durchgesetzt und weltweit einen Wechsel im Inszenierungsstil der Kunstmuseen eingeleitet. Und dieser Wechsel war viel tiefgreifender als die in der kulturellen Enge von Nazideutschland allmählich provinzialisierten Museumsreformer ahnen konnten. Denn parallel zur Einführung der neuen Präsentationsform differenzierte sich international ein ganz neuer Museumstyp heraus: das Museum für zeitgenössische Kunst. Sein Prototyp, das 1929 gegründete Museum of Modern Art in New York wurde nach 1945 maßgebend für die weitere Entwicklung des neuen Paradigmas auch in Deutschland. Man kann sagen: nach dem Krieg haben die Amerikaner die Stafette der Museumsreform übernommen. Ihr Vorsprung in der museologischen Diskussion und in der Inszenierungspraxis, der sich vor allem der ungebrochenen Fortentwicklung in den Kriegsjahren verdankte, ist bis heute nicht eingeholt. Wo auch immer ein Museum für zeitgenössische Kunst eingerichtet wird, in Bonn oder London, der Einfluß der amerikanischen Vorbilder ist immer nachweisbar.



Abb. 7 Museum of Modern Art, New York (Zustand 1939)

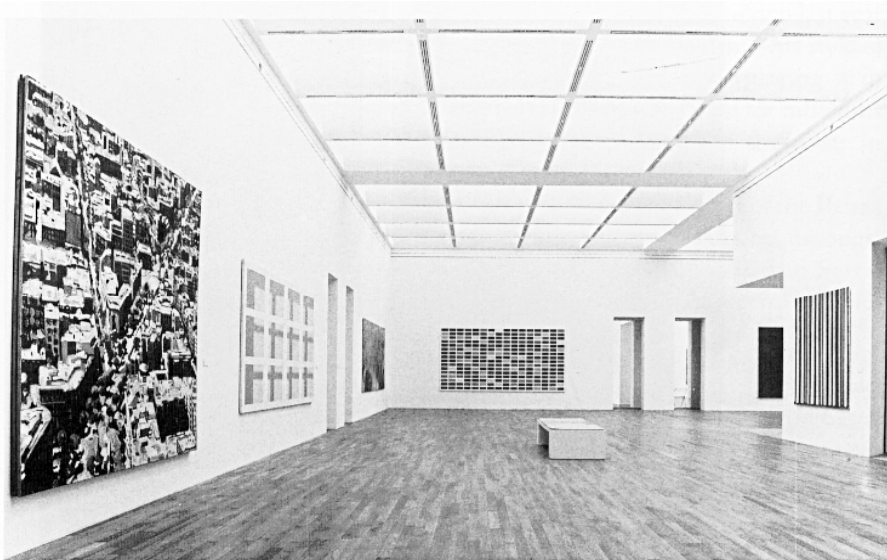


Abb. 8 Werke von Gerhard Richter im Kunstmuseum Bonn

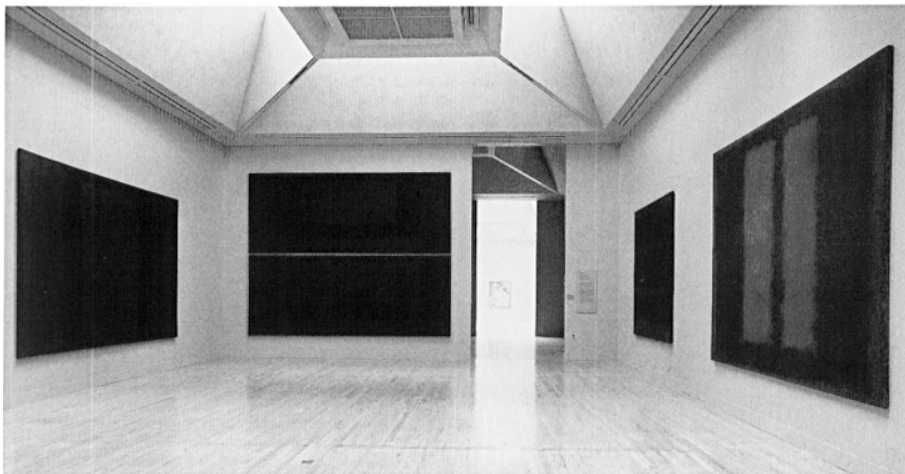


Abb. 9 Mark Rothko's 'Segram Murals' in der Tate Gallery, London (1992)

Im selben Maße jedoch, indem sich auch in Europa und anderswo der neue Typ des zeitgenössische Kunstmuseums und mit ihm der neutrale Ausstellungsraum zu etablieren begann, trat ein Problem in Erscheinung, das eigentlich schon seit Beginn der Museumsreform virulent war. Die beteiligten Akteure hatten es auf ihrer langwierigen Suche nach einer der ästhetischen Dimension der Werke angemessenen Präsentationsform bislang nur vernachlässigt. Jetzt in den neuen nüchternen und schmucklosen Räumen des Museums für zeitgenössische Kunst brach es unvermittelt auf: die Werke vertrugen sich nicht. In ihrem Anspruch auf Autonomie gerieten sie, von keinem dekorativen Rahmen mehr zusammengehalten und gebändigt, unmittelbar in Konflikt miteinander. Der Gegenstand des Streites war die flache Wand, auf der sie hingen. Die Bilder hatten sich im Verlaufe der Moderne durch den Verzicht auf die Perspektive und den illusionistischen Raum dieser Wand immer mehr angenähert und sie schließlich zum integralen Bestandteil ihrer selbst, zum unmittelbaren Operationsfeld ihrer eigenen Wirkung gemacht. Die „shaped canvases“ von Ellsworth Kelly sind dafür nur ein besonders beweiskräftiges Beispiel.

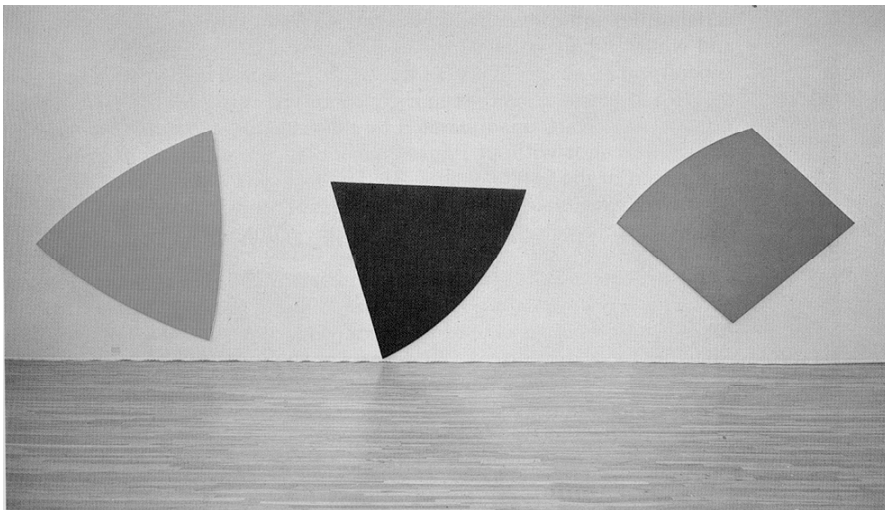


Abb.10 Ellsworth Kelly, Three Panels: Orange, Dark, Green 1986, Öl auf Leinwand

Bei dieser Expansion über ihre eigenen Ränder hinaus mussten die Bilder zwangsläufig miteinander ins Gehege kommen und zu unversöhnlichen Konkurrenten werden. Jedes von ihnen wollte, wie die

Kinder im Spiel, den Platz an der Sonne, bzw. an der Wand für sich allein. Wirklich: es war wie im Kindergarten. Grenzkonflikte, wo immer man hinsah. Im Grunde standen die Ausstellungsmacher vor der gleichen Aufgabe wie jede Erzieherin: sie mussten den Streit schlichten. Dafür gab es aber und gibt es bekanntlich nur zwei wirklich subjektneutrale Methoden. Entweder werden die Werke voneinander separiert und bekommen einen jeweils eigenen Wirkungsbereich zuweisen oder sie werden auf eine Regel verpflichtet, die sie dazu zwingt, ihre Platz- und Dominanzwünsche in einer geordneten Reihenfolge, also nacheinander zu verwirklichen. Beide Verfahren sind in der jüngeren Ausstellungsgeschichte von moderner Kunst zur Anwendung gekommen. Aber beide sind nicht ohne Risiko. Obwohl die Verfahren der Isolierung und der Reihung unter völlig neuen Bedingungen entstanden sind, drohen sie doch in das gleiche Dilemma wieder hineinzuschlittern, das schon bei der Gründung des Kunstmuseums um die Wende zu. 19. Jahrhunderts unausweichlich schien, das Dilemma der Sakralisierung und Historisierung der Kunst.

Der Prozeß der Sakralisierung lässt sich am besten an dem Ausstellungsraum beobachten, der seit O'Dohertys Untersuchung als „white cube“ durch die Diskurse wandert. Ausgerechnet der neutrale Ausstellungsraum, der zurückhaltend instrumentiert allein der Kunst dienen sollte, gelangt nun selbst in seiner puristischen Extremform, der nach außen vollkommen abgedichteten und künstlich beleuchteten weißen Zelle, zur Herrschaft. Er dient nicht mehr der Kunst, sondern bringt sie in gewissem Sinne erst hervor. Das ostentative Pathos der Leere verwandelt die weiße Zelle, die ehemalige Künstlerwerkstatt, in einen Kultraum der Moderne, der alles, was in seinen Bannkreis gerät, auf mysteriöse Weise entzeitlicht und überhöht. Am Ende ist der eingeschüchterte Betrachter versucht, selbst den Aschenbecher und den Feuerlöscher für einen heiligen Gegenstand zu halten.

Während derart das Inszenierungsverfahren der Isolierung oder Vereinzelung im „White cube“ direkt in die Sackgasse der Sakralisierung führt, ist die Methode der Reihung auch im 20. Jahrhundert fast immer gleich bedeutend mit der Historisierung der Werke. Dafür sorgt schon die Definitionsmacht der Kunsthistoriker, die auch im Museum für moderne Kunst das Sagen haben. Selbst an dessen Ursprungsort, der Pilgerstätte aller Kunstliebhaber, dem Moma in New York, folgte die

Inszenierung von Anfang an dem historischen Paradigma. Schon bei der Eröffnung des eigens für die angewachsene Sammlung von Philip L. Goodwin und Edward D. Stone entworfenen Neubaus im Jahre 1939 wurden die Besucher auf einen Parcours geschickt, der sie, wenn sie überhaupt etwas sehen wollten, zwang, die historischen Stationen der modernen Kunst, nach der Klassifikation des Gründungsdirektors Alfred H. Barr jr, nacheinander abzuschreiten.

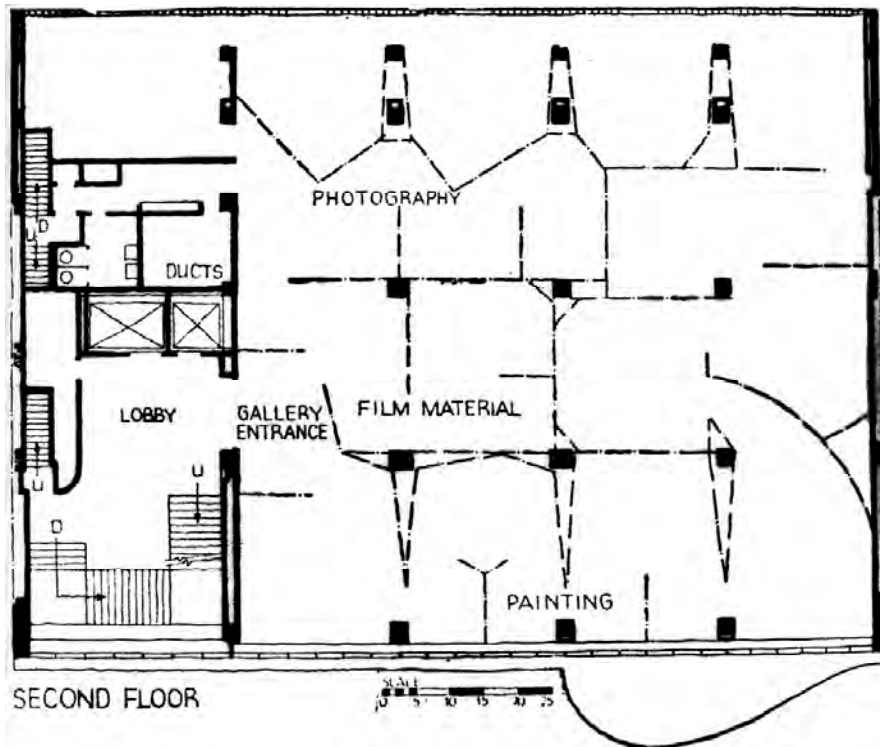


Abb 11. Der Plan der Eröffnungsausstellung „Art in our Time“ für das neue Museumsgebäude des Moma (1939) (Barker S.36, Joachimides s.247)

Einige Bewegungen oder Stile, wie der Kubismus und der Surrealismus, die Barr als besonders wichtig herausgestellt hatte, werden auch nach dem Umbau des Moma als zentrale Etappen in der Geschichte der neueren Kunst präsentiert. Das historische Schema das dem Ganzen zugrunde liegt ist nie ernsthaft in Zweifel gezogen worden. Neuere Bewegungen, wie etwa der abstrakte Expressionismus, werden in der Reihenfolge ihres Auftretens der Zeitkette einfach angehängt und damit sofort – gewollt oder nicht – zu historischen Dokumenten neutralisiert.

Die Wiederauferstehung dieser altbekannten Dichotomie von Sakralisierung und Historisierung unter den neuen Bedingungen des

Museums für zeitgenössische Kunst zeigt, daß das Problem, das sich die bürgerliche Museumsgeschichte mit der Integration des feudalen Erbes eingehandelt hat, nicht gelöst ist. Die Doppelstruktur der Kunst, ihr Charakter als historisches Dokument und als Ausgangspunkt autonomer ästhetischer Wirkungen bereiten den Ausstellungsmachern nach wie vor die größten Schwierigkeiten. Alles spricht dafür, daß die Lage aporetisch ist. Für das Gelingen einer Kunstaussstellung gibt es deshalb auch keinen ein für allemal gültigen Weg. Was bleibt ist das Experiment. Die Werke müssen immer wieder in neue Konstellationen gebracht und jedes Mal solange hin und her geschoben werden bis – für die Dauer einer Ausstellung - der Zusammenhang stimmt. Die Zukunft dieser musealen Inszenierungsexperimente verspricht ziemlich spannend zu werden, schon deshalb, weil seit einiger Zeit, verstärkt unter dem Eindruck der um sich greifenden Digitalisierung, neben den Kuratoren auch die Architekten und die Künstler selbst begonnen haben, ihre eignen Vorschläge einzubringen. Wer weiß, vielleicht werden auch die Museumspädagogen irgendwann einmal in diesen permanenten Reformdiskurs des Museums wieder einsteigen.

Literatur

Adorno, Th.W. (1973): Ästhetische Theorie. Frankfurt: Suhrkamp, stw 2

Adorno, Th.W. (1963): Valéry Proust Museum. In: Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft. Dtv: München, S. 176 – 189

Grasskamp, W. (1981): Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums. München

Hegel, G.W.F.(1832-45/1970): Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke in zwanzig Bänden, Bd.13. Frankfurt a.M.: Suhrkamp

Joachimides, A. (2001): Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940, Dresden: Verlag der Kunst,

Kant, I. (1790/1990) : Kritik der Urteilkraft. Werkausgabe in 12 Bänden, Band 10, hrsg. v. W. Weischedel, Frankfurt a. M. stw 57

McClellan, A. (1994): *Inventing the Louvre: Art, Politics and the origins of the Modern Museum in 18th-Century Paris*. Cambridge University Press

Prinz, W. (1977): *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin

Scheffler, K. (1921): *Berliner Museumskrieg*

Schiller, F. (1795/1965): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Reclam: Stuttgart

Serota, N. (1996): *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*. Thames and Hudson: London

Sheehan, J.J.(2002): *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*. Beck: München

Sollers, P. (2000): *Der Kavalier im Louvre. Vivant Denon 1747-1825*. Heidelberg.

Valéry, P. (1923/1995): *Das Problem der Museen*. In: ders.: *Werke*. Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden; Bd. 6 *Zur Ästhetik und Philosophie der Künste*, S.445-449