

KUNST

Die Geschichte ihrer Funktionen

Herausgegeben von
Werner Busch und Peter Schmooch

Quadrige/Beltz

Gesamtredaktion der neubearbeiteten Buchausgabe auf der Grundlage der
Studienbegleitbriefe des Deutschen Instituts für Fernstudien an der
Universität Tübingen zum Funkkolleg „Kunst“:
Professor Dr. Werner Busch und Dr. Peter Schmoock

Das Funkkolleg „Kunst“ war eine Veranstaltung im Medienverbund, die im
Jahre 1984/1985

- vom Saarländischen Rundfunk (Federführung), von Radio Bremen, dem
Hessischen Rundfunk, Süddeutschen Rundfunk, dem Südwestfunk
sowie dem Westdeutschen Rundfunk,
- dem Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen,
- den Volkshochschul-Landesverbänden Baden-Württemberg, Bremen,
Hessen, Rheinland-Pfalz, Saarland und Nordrhein-Westfalen,
- den Kultus- bzw. Wissenschaftsverwaltungen der genannten Länder,
– den Wissenschaftlichen Hochschulen der beteiligten Länder
entwickelt und durchgeführt wurde.

Das Wissenschaftliche Team:

Prof. Dr. Werner Busch (Vorsitz), Prof. Dr. Tilmann Buddensieg,
Prof. Dr. Wolfgang Kemp, Prof. Dr. Jürgen Paul

Redaktion des Saarländischen Rundfunks:

Hans Jürgen Koch (verantwortlich)

*Redaktion des Deutschen Instituts für Fernstudien an der
Universität Tübingen:*

Dr. Peter Schmoock (verantwortlich)

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

KUNST : d. Geschichte ihrer Funktionen / hrsg.

von Werner Busch u. Peter Schmoock. –

Weinheim ; Berlin : Quadriga, Beltz, 1987.

ISBN 3-88679-150-5

NE: Busch, Werner (Hrsg.)



Alle Rechte, insbesondere die der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der
Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Photokopie,
Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reprodu-
ziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet
werden.

© 1987 Quadriga Verlag · Weinheim und Berlin
Umschlaggestaltung: Manfred Manke
Gesamtherstellung: Druckhaus Beltz · 6944 Hemsbach
Printed in Germany
ISBN 3-88679-150-5

Inhaltsverzeichnis

<i>Vorwort</i>		1
Die Kunst und der Wandel ihrer Funktion – Zur Einführung in die Themenstellung	WERNER BUSCH	3
 I. DIE RELIGIÖSE FUNKTION VON KUNST		
1. Die gotische Kathedrale: Gestalt und Funktion	GABRIELE DOLFF-BONEKÄMPER / DIETER KIMPEL / ROBERT SUCKALE	11
<p>Probleme der Definition von Gotik · Das Verhältnis Romanik/Gotik: Vergleich der Abteikirche von Cluny mit der Kathedrale von Sens. Kirchenreform und Gotik. Die Festigung der kapetingischen Monarchie – von der ländlichen zur städtischen Gesellschaft · <i>Funktionen und Funktionswandel in der gotischen Kathedrale</i>: Vergleich mit den Funktionen großer Klosterkirchen. Der Gottesdienst in der gotischen Kathedrale. Die Nutzung für staatspolitische Zwecke. Das geistliche Theaterspiel. Das weltliche Treiben · <i>Grundzüge der Gestaltung und Konstruktion gotischer Baukunst</i>: Geschlossenheit. Funktionslogik. Bautechnische Innovationen. Konstruktive Prägung der Einzelform. Architektonische Komposition</p>		
2. Wie entsteht eine gotische Kathedrale?	DIETER KIMPEL / ROBERT SUCKALE	30
<p><i>Das historische Umfeld, die Bausoziologie und die gesellschaftliche Funktion der Kathedralen</i>: Das historische Umfeld. Die Bausoziologie der Kathedralen. Die gesellschaftliche Funktion der Kathedralen · <i>Die gotische Bauproduktion</i>: Vom romanischen zum gotischen Baubetrieb. Die Entwicklung des Architektenberufs. Die gotische Bauproduktion als Ausdruck der gesellschaftlichen Verhältnisse im 2. Feudalzeitalter · <i>Wandlungen der Architektur und ihrer Funktion im 13. Jahrhundert</i>: Die großen Kathedralneubauten um 1200. Die Rayonnant-Gotik. Der Übergang zur Spätgotik</p>		
3. Die gotische Kathedraalfassade	WILLIBALD SAUERLÄNDER	54
<p><i>Zur Entwicklungsgeschichte der gotischen Kathedraalfassade</i>: Die Abteikirche Saint-Etienne in Caen. Die Kathedrale Notre-Dame in Paris. Die Kathedrale Notre-Dame in Laon. Die Kathedrale Notre-Dame in Amiens. Die Kathedrale Notre-Dame in Reims · <i>Die gotische Kathedralskulptur</i> · <i>Die inhaltlichen Bildprogramme der Kathedraalfassade</i> · <i>Stellung und Funktion der Kathedraalfassade</i></p>		
4. Bilderkult und Bildersturm	HERBERT BECK / HORST BREDEKAMP	80
<p><i>Die urchristliche Bildkritik und ihre Überwindung</i>: Ablehnung der Kaiserbildverehrung. Kultbildkritik. Erforschung der frühesten Kunstzeugnisse. Die Anfänge der Bildverehrung. Bilderkult und Ikonoklasmus in Byzanz · <i>Die Entwicklung eines westlichen Bilderkultes</i>: Die karolingische Position. Reliquie und Reliquiar. Figürliche Reliquiare. Figürliche Reliquiarskulpturen. Retabel. Flügelaltar. Bildzeremoniell. Kultbilder mit Reliquiencharakter. Die Profanierung des Heiligenbildes · <i>Die Wiederkehr der urchristlichen Bildkritik</i>: Der hussitische Ikonoklasmus. Die Regensburger Wallfahrt und der Wittenberger Bildersturm. Die Bilderstürme der Hugenotten. Tridentinum und der niederländische Bildersturm</p>		

5. Monumentalmalerei in kirchlichen Innenräumen

JENS T. WOLLESEN 107

Der monumentale Bilderschmuck frühchristlicher Kultbauten: Die Bilderzyklen an den Hochschiffwänden des Langhauses. Die Bildprogramme der Apsis. Die Ausgestaltung der inneren Eingangswand. Die theologische Konzeption und die Wirkung auf den Betrachter · *Die Entwicklung des monumentalen Bildes:* Die Dekoration kirchlicher Innenräume, außerhalb Italiens. Die neuen Aufgaben der monumentalen Malerei in Italien · *Konkurrenten der monumentalen Bildmalerei:* Die Textilien. Die Glasmalerei · *Die gesellschaftliche Funktion des monumentalen Bildes*

6. Vom Altarbild zur autonomen Tafelmalerei

HANS BELTING 128

Die Entwicklung des Tafelbildes vom Kultbild zum Altarbild: Das Kultbild. Das Altarbild · *Die Entstehung des Privatbildes:* Das Stifterbild und das Bildepith. Das Porträt

II. DIE ÄSTHETISCHE FUNKTION VON KUNST

7. Kunst wird gesammelt – Kunst kommt ins Museum

WOLFGANG KEMP 153

Die Sammlungen · Die Museen: Zur Geschichte der Museen. Die theoretische Auseinandersetzung um das Museumskonzept. Die Musealisierung des Kunstwerks · *Die Kunstausstellung (Salon):* Kunstmarkt und Ausstellungswesen. Das Salonbild · *Die Kunstgalerie:* Die überkommenen Präsentationsformen. Die „weiße Zelle“. Die Kunst der Moderne

8. Die Autonomie der Kunst

WERNER BUSCH 178

Die Entstehung eines neuen künstlerischen Selbstbewußtseins im 15. und 16. Jahrhundert: Alberti – die Aufwertung künstlerischer Tätigkeit. Jan van Eyck – das sogenannte Selbstbildnis (1433). Albrecht Dürer – Selbstbildnis (1500) · *Die autonome Zeichnung im 16. Jahrhundert:* Die Zeichnung – unmittelbare Entäußerung der künstlerischen Idee. Giorgio Vasari – die theoretische Fundierung der Kunst · *Die Karikatur als autonome Kunstgattung im späten 16. und im 17. Jahrhundert:* Alter und neuer Karikaturbegriff. Künstlerische Experimente im Atelier der Carracci. Karikatur und Hochkunst. Gianlorenzo Berninis Karikaturen · *Der Autonomiebegriff um 1800 – das neue Verhältnis von Kunst und Gesellschaft:* Kunst und Philosophie. Der erfahrbare Sinn autonomer Formen. Der Künstler als Handwerker, bei Hofe, als Außenseiter

9. Vom Tafelbild zur Objektkunst: Kritik der „reinen Malerei“

HERBERT MOLDERINGS 204

Zur Entwicklung der modernen Malerei in Paris um 1910: Kubismus. Futurismus. Fauvismus und „reine Malerei“ · *Die Objektkunst Marcel Duchamps:* „Heitere Wissenschaft“. „Anti-Kunst“. Objektkunst und Warenwelt · *Die Aufgabe des Künstlers*

10. Der ästhetische Mensch

GERT MATTENKLOTT 233

Zur Vorgeschichte des ästhetischen Menschen · Merkmale des Ästhetizismus im 19. Jahrhundert: Opposition und Ohnmacht. Die großstädtische Existenzform. Die Extravaganzen der Mode. Der Anarchismus des Einzelnen und Einzigen. Die Neutralisierung der Kunst. Opposition und Konvention · *Der Ästhetizismus am Beispiel von D'Annunzio und dem George-Kreis:* Die Hingabe an jede Offenbarung des Schönen. Habitus und Struktur als Krisentherapie. „Noch über dem Vaterland steht die Kunst“ – das Verhältnis des Ästhetizismus zur Politik · *Neuere Entwicklungen des Ästhetizismus*

11. Die ästhetische Ausstattung des Lebens

TILMANN BUDDENSIEG 253

Von der Architektur als Baukunst zum Ingenieurbau als Konstruktion: Das Pariser Getreidemagazin François-Joseph Bélangers. Die Turbinenhalle der AEG von Peter Behrens in Berlin · *Von der Industrieform zur Lebensreform:* Das Beispiel AEG. Das Beispiel England. Das Beispiel Krupp. Das Beispiel Borsig und Siemens. Das Beispiel Werkbund. Das Beispiel Bauhaus · *Bauhaus-Müdigkeit und „Radikales Design“:* Das Mailänder Programm. Zur Identität von Kunst und Industrie

12. Kunst für alle – Bilder im Volk

WOLFGANG BRÜCKNER 282

Volkskunsttheorie · Hinterglasmalerei · Möbelmalerei · Volkstümliche Schnitzerei · Imagerie und Luxuspapier · Wandschmuck · Bilder im Volk – Kunst für alle

III. DIE POLITISCHE FUNKTION VON KUNST

13. Der Platz als politisches Gesamtkunstwerk

FRANZ-JOACHIM VERSPOHL 307

Das bauliche Ensemble der Piazza della Signoria: Der Palazzo de'Signori. Die Loggia de'Signori. Die Uffizien · *Die Skulpturen der Piazza della Signoria:* Die praktisch-politische Ausstattung der Entstehungszeit. Das Idealbild des republikanischen Menschen (Donatellos „Judith“, Michelangelos „David“). Die Legitimation mediceischer Macht (Baccio Bandinellis „Herkules und Cacus“, Benvenuto Cellinis „Perseus“, Bartolomeo Ammannatis „Neptun-Brunnen“ und Giovanni da Bolognas „Reiterstandbild Cosimos I.“) · *Die Veduten der Piazza della Signoria · Die Piazza del Campidoglio – ein Gegenstück zur Piazza della Signoria*

14. Das Rathaus

JÜRGEN PAUL 334

Rathäuser des Mittelalters: Funktionen und Standorte. Bautypen (Ober- und Mittelitalien, Norddeutschland und die Niederlande, Süddeutschland) · *Rathäuser der Renaissance:* Die wirtschaftliche Kraft und politische Macht der Städte. Innenausstattung und Bildprogramme · *Rathäuser des 19. und 20. Jahrhunderts:* Berufung auf die Tradition der mittelalterlichen Stadtrepublik. Die Neudefinition der kulturellen Aufgaben

15. Das französische Schloß

BRIGITTE WALBE 366

Zur politischen Funktion von Architektur · Von der mittelalterlichen Burg zum Schloß: Chambord. Fontainebleau. Der Louvre. Vaux-le-Vicomte · *Das Schloß von Versailles als Symbol des Absolutismus:* Die Voraussetzungen. Die Baugeschichte. Die politische Aussage der Gesamtanlage. Funktionsverlust durch veränderte politische Verhältnisse · *Die Auflösung der Einheit von politischer Funktion und Architektur*

16. Landschaft und Landschaftsgarten

MATTHIAS EBERLE / ADRIAN VON BUTTLAR 390

Zur frühen Geschichte der Landschaftsmalerei: Die Einheit von Stadt und Land in der Darstellung der „Civitas“ Siena des Ambrogio Lorenzetti (1338/39). Der Herzog Jean de Berry als Subjekt des Landes: Der Monat Oktober im Stundenbuch „Très riches heures“ der Brüder Limburg (1410–1416). Natur als Stätte von Bedrohung und Offenbarung, Landschaft in der Funktion der Selbstreflexion: Dürers Landschaftsaquarelle der Jahre 1494–1497. Das Vorbild von Harmonie zwischen Mensch, Natur und Geschichte · *Zur Entwicklung des Landschaftsgartens:* Der Barockgarten. Die „Gartenrevolution“. Der Volkspark. Der Garten als offener Aktionsraum

17. Das Bild als Herrschaftsbestätigung MARTIN WARNKE 419
- Die Ausgliederung politischen Handelns aus den christlichen und ethischen Normensystemen: Die Entwicklung innerweltlicher Ziel- und Handlungsnormen. Politik als Herrschaftstechnik. Die Idee der Staatsräson · Der Einsatz der Kunst zur Stützung der autonom gewordenen politischen Sphäre: Christliche Normen. Ethische Normen. Rechtfertigungszwang · Die Unterstellung der Politik unter ethische Normen: Von der Scheinwelt der Kunst in die politische Praxis. Der Verlust der politischen Vorbildfunktion*
18. Das Bild als Herrschaftskritik KONRAD HOFFMANN 438
- Zur Entstehung der politischen Bildsatire: Spottbild auf Mönche. Sebastian Brants „Narrenschiff“ · Herrschaftskritik und Reformationspropaganda: Kritik am Ablasswesen. Die typisierende Ständesatire. Reformation und Bild (Die Bilderlehren, Die Selbstverantwortlichkeit des Betrachters, Die künstlerischen Folgen) · Zum Funktionswandel der heutigen Bildsatire*
19. Das Denkmal HANS-ERNST MITTIG 457
- Das Denkmal und seine politische Funktion: Zum Begriff des Denkmals. Zur gesellschaftlichen Aufgabe des Denkmals. Zur Entstehungsgeschichte des Denkmals · Das Denkmal im Funktionszusammenhang: Religiöse Motive. Ästhetische Ansprüche. Abbilder und Idealbilder. Zweifelhafte Belehrungen · Zerstörung und Gegen-didaktik: Denkmalbeschädigung. Denkmaldemontage · Denkmaltypen im 19. Jahrhundert: Figürliche Denkmäler der Dynastie und des Bürgertums. Architektonische Denkmäler, insbesondere deutsche Nationaldenkmäler. Vergleich zu anderen Ländern · Denkmäler im 20. Jahrhundert: Entstehung und Problematik des abstrakten Denkmals. Denkmäler der jüngsten Zeit · Die Bedeutung des Denkmals im gesellschaftlichen Meinungsbildungs-prozeß*
20. Architektur und Nationalbewußtsein HAROLD HAMMER-SCHENK 490
- Nationalbewußtsein und Nationalstolz in der Architektur des 16.–18. Jahrhunderts: Renaissance als Zier. Die Theorie von einer deutschen Renaissancearchitektur. Der Bruch mit der Tradition. Die Suche nach nationalen Ausdrucksformen (Frankreich, Deutschland, Vereinigte Staaten von Amerika) · Nationalbewußtsein in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts: Romantische und politische Vorstellungen. Einzelstaatliches „Nationalbewußtsein“ · Nationalbewußtsein nach der Reichsgründung (1871): Historisches Denken. Die deutsche Renaissance als bürgerlicher Nationalstil. Nationale Repräsentation in Formen der italienischen Renaissance (Die Wirkung des Stils, Das Haus des Deutschen Reichstags, Das Haus des Reichsgerichts, Die Rolle der Moderne). Der Neubeginn nach dem Zweiten Weltkrieg*
21. Stadtplanung zwischen Kunst und Politik MICHAEL HESSE / JOACHIM PETSCH 517
- Stadtbaukunst vom Barock bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts – Das Beispiel Paris · Das Stadtbild von Paris: Die Stadtplanung des Barock – Königliche Platzanlagen und die große Ost-West-Achse (Die Place Dauphine und der Pont-Neuf: Systematisierung des Stadtbildes und bildhafter Ausdruck der Beziehung des Herrschers zu seiner Hauptstadt · Die Place de France: Bildhafter Ausdruck des staatlichen Zentralismus · Die Place des Vosges: Bauliche Analogie einer gemäßigten und selbstbeschränkten Monarchie · Die Place des Victoires: Baulicher Rahmen der Huldigung an den absoluten Monarchen · Die Place Vendôme: Abbild der absoluten Monarchie · Die große Ost-West-Achse). Die Stadtplanung des Klassizismus (Die Place de la Concorde: Traditionelle Bauaufgabe und modernes Betrachterverhalten · Stadtbaugeschichte im Umfeld der Französischen Revolution · Die Anlage der Rue de Rivoli und die städtebauliche Neugestaltung des Vendôme-Viertels unter Napoleon I. Die Entpolitisierung der Place de la Concorde unter dem „Bürgerkönig“). Paris unter Napoleon III. und Baron Haussmann um die Mitte des 19. Jahrhunderts (Die Gestaltung der Place de l'Etoile um den großen Triumphbogen: Das Architektur-*

denkmal triumphiert über den Platz · Die Neugestaltung des Pariser Stadtbildes unter Napoleon III. durch Baron Haussmann: Das moderne Paris entsteht) · *Stadtentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert – Das Beispiel Berlin* · Belle-Alliance-Platz/Mehringplatz: Die Anfänge des modernen bürgerlichen Städtebaus (Liberalen Phase bis 1871/Privatisierung der Stadtplanung · Friedrichstadt/Belle-Alliance-Platz · Das „Rondel“ · Belle-Alliance-Platz · Umgestaltung zum bürgerlichen Schmuckplatz). Der Platz in der Gründerzeit (Der Hobrecht-Plan · Ab 1871: Öffentliche Intervention und „Funktionalität“ der Stadt · Städtebau nach ästhetischen Zielsetzungen · Sozialer Städtebau · Großstadtkritik/Stadtflucht). Wohnungsbau in der Weimarer Republik. Architektur und Stadtplanung im Dritten Reich. Wiederaufbau nach 1945/Mehringplatz. Tendenzen in der Architektur der Gegenwart · *Die Stadt im Spannungsverhältnis von Kunst, Politik und Ökonomie*

IV. DIE ABBILDENDE FUNKTION VON KUNST

22. Natur und Kunst im Mittelalter

NORBERT SCHNEIDER 555

Die Grundlagen des mittelalterlichen Naturverhältnisses · Das System der Artes liberales und die enzyklopädische Literatur des Mittelalters · Theologische Sinnerschließung der Natur: Zoologische Literatur, Botanische Literatur, Steinliteratur · Zur Theorie und Praxis der Buchmalerei im Mittelalter: Mittelalterliche Kunstrezeptbücher. Vom Musterbuch zum Skizzenbuch. Naturalismus in Skizzenbüchern des späten Mittelalters

23. Der Renaissancekünstler als Wissenschaftler

ALEXANDER PERRIG 575

Das Emanzipationsproblem oder die Schwierigkeit, eine neue Kunst zu schaffen: Die Intellektualisierung der handwerklichen Praxis. Die Emanzipation des Handwerkers zum Künstler · Die wissenschaftliche Bildraumkonstruktion: Brunelleschis Mehrpunktperspektive. Strozis Einpunktperspektive · Die wissenschaftliche Form der Landschaftsdarstellung: Der Widerspruch zwischen wissenschaftlicher Theorie und Anschauung. Der Einfluß der mittelalterlichen Bergentstehungstheorien. Das Repoussoir-Modell · Der gelehrte Künstler – eine neue Gottheit

24. Die holländische Kunst des 17. Jahrhunderts

REINHART SCHLEIER 604

Die historische Situation – Holland im 17. Jahrhundert: Krieg und Frieden – zwei Bildzeugnisse. Die Republik der Vereinigten Niederlande. Immigration und Städtewachstum. Wirtschaftsblüte. Die innere Verfassung Hollands. Calvinismus und Bilderverbot · Aspekte der holländischen Kunstproduktion im 17. Jahrhundert: Vielfalt – das Nebeneinander alter und neuer Bildformen. Die neuen Bildthemen – eine visuelle Anatomie Hollands. Die holländische Fachmalerei – Spezialisierung der Künstler. Bildstrukturen. Kunst und Publikum · Die Interpretation holländischer Kunst des 17. Jahrhunderts: Gesellschaft und Nation im Spiegel der Bildkunst. Die Kunst des Beschreibens – das Auge sieht nur das Sichtbare. Das Bild als Sinnbild. Pieter Claesz' „Vanitas“-Stilleben als Interpretationsbeispiel

25. Die englische Kunst des 18. Jahrhunderts

WERNER BUSCH 637

Die historischen Gründe eines radikalen Kunstwandels · Das Porträt: Sir Peter Lely und die frivole Öffentlichkeit im Rollenporträt des 17. Jahrhunderts. Sir Godfrey Kneller und die private Attitüde im Künstlerporträt. Das „Conversation Piece“ als formalisierte Privatheit. Louis-François Roubiliacs Händel-Statue und die öffentliche Privatheit. William Hogarths „Simon Lord Lovat“ – der öffentliche negative Held. Sir Joshua Reynolds' „Geschwister Parker“ – die Nobilitierung des bürgerlichen Porträts. Joseph Wright of Derbys „Arkwright“ – der lebende Beweis für wirtschaftlichen Erfolg · Historie: James Thornhills „Landung Georgs I.“ – Historienmalerei und historisch-faktische Treue. Benjamin Wests „Death of General Wolfe“ – die Nobilitierung des bürgerlichen Helden der Geschichte · Das Genre: William Hogarth und die Aufwertung des Belanglos-Alltäglichen zum

zentralen Moralexempel. Joseph Wright of Derbys „Experiment mit der Luftpumpe“ und das formale Problem der Abbildung mit wissenschaftlicher Genauigkeit · *Spezialgattungen*: Joseph Wright of Derbys „Candlelight Pictures“ – bloße Naturnachahmung? George Stubbs' „Hambletonian“ – die Emanzipation des Gattungsspezialisten · *Landschaft*: Richard Wilson – der Kompromiß zwischen klassischer Landschaftsauffassung und unmittelbarer Naturerfahrung. Thomas Jones' „Mauer in Neapel“ und die Darstellung der individuellen, subjektiven Momenterfahrung · *Karikatur*: James Gillray – die politische Realität als Absurdität. Thomas Rowlandson – Kunst als unzureichende Ersatzbefriedigung für Leben · *Abbild und Abstraktion*

26. Realismus

KLAUS HERDING 674

Abgrenzung von Begriffsinhalten außerhalb der bildenden Kunst: Politik. Philosophie. Literatur · *Abgrenzung von Idealismus und Naturalismus innerhalb der bildenden Kunst*: Begriff und Sache. Zur realistischen Kunst im Spätmittelalter. Zur Polarisierung der Künste im 17. Jahrhundert · *Realismus als kunstgeschichtlicher Epochenbegriff*: Der Realismusstreit in Frankreich. Realistische, idealistische, naturalistische Kunst im Frankreich des 19. Jahrhunderts: Bildvergleiche. Zur Produktion und Rezeption realistischer Kunst außerhalb Frankreichs · *Realismen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*: Realismus als Kunstrevolution. Realismus als Revolutionskunst. Sozialistischer Realismus und Kritischer Realismus. Fotorealismus und amerikanischer Hyperrealismus · *Ein praktikabler Realismusbegriff*

27. Die Montage der Wirklichkeit in der Kunst

WINFRIED NERDINGER 714

Zur Konstruktion einer Entwicklungsgeschichte der ungegenständlichen Kunst · *Werkeinheit gegen Wirklichkeit – Wirklichkeitserfassung unter dem Blickwinkel des Bildganzen* · *Die neue Sicht der Wirklichkeit – Distanzierte Betrachtung und Dominanz des Visuellen*: Monet – Aufgabe der Standortwahl und Auflösung der Wirklichkeit in Bildserien. Kubismus – Die Wahrnehmung der Wirklichkeit wird zum Bildthema. Von der gemalten Wirklichkeit zum Realitätsfragment im Bild · *Die Darstellung von Bewegung und Simultaneität im Zerbrennen der Form*: Futurismus – Erfassung des Lebens als Bewegung und Gleichzeitigkeit. Expressionismus – Zusammenbruch einer geordneten Welt im Bild · *Das gebrochene Verhältnis zur gegenwärtigen Welt*: Malerische Montage – Das zeitlich und räumlich Getrennte verbindet sich in der Bildeinheit. Dadaistische Montage – Die zersplitterte Wirklichkeit tritt selbst an die Stelle der geordneten Werkeinheit. Leermontage – Die zerbrochene Welt wird als künstlerische Einheit inszeniert. Abbildmontage – Die widerspiegelte Welt wird beliebig. Engagierte Montage – Die Kombination von Wirklichkeitsfragmenten eröffnet verdeckte Sinnzusammenhänge. Surrealistische Montage – Aufspaltung der Dingwelt. Montage als Leitkategorie der Modernen Kunst

Die Konsequenzen des funktionsgeschichtlichen Ansatzes

WERNER BUSCH 740

Anhang

745

Anmerkungen · *Bibliographie* · *Verzeichnis der Museen und Kunstdenkmäler* · *Verzeichnis der Personennamen* · *Glossar und Sachregister* · *Abbildungsnachweise*

Vorwort

Eine Binsenweisheit lehrt, daß wir nur mit Bewußtsein sehen, was wir kennen. Nun sollte man meinen, die steigenden Besucherzahlen in Museen und Ausstellungen – es gehen pro Jahr entschieden mehr Leute ins Museum als ins Fußballstadion –, der immer weitere Bereiche ergreifende Kunsttourismus, die Masse der Hochglanzkunstbücher ließen auf eine breite Vertrautheit mit Kunst schließen. Es ist sehr die Frage, ob das wirklich der Fall ist. Sicher zeigt der Boom der Bilder an, daß sie gern angeschaut werden. Die verschiedensten, zweifellos legitimen Bedürfnisse werden mit Hilfe der Kunst befriedigt. Und es ist ja auch nicht so, als würden wir über die Kunst, die wir sehen, nicht informiert: Vorträge und Führungen sind gut besucht, Kataloge nicht nur pfundschwer, sie werden auch tonnenweise verkauft – da herrscht kein Mangel. Dennoch ist es höchst selten, daß das, was wir sehen, und das, was „man“ von einem Kunstgegenstand weiß, vermittelt werden. Wir werden nicht durch unser Sehen des Gegenstandes auf das Wissen vom Gegenstand neugierig gemacht. Insofern bleibt das Wissen für uns nicht selten abstrakt und unser Sehen kenntnislos. Die folgenden Beiträge möchten mithelfen, diese Kluft zwischen Sehen und Wissen zu schließen; sie möchten, so weit als möglich, Begreifen lehren.

Das Sehen aktualisiert das Kunstwerk; das Wissen entfernt es von uns, bettet es in uns ferne und fremde historische Räume und Erfahrungen ein. Gegenwärtige und historische Erfahrung wollen miteinander verglichen werden. Wir werden dabei begreifen, daß die Art unseres Sehens das Ergebnis eines langen und komplizierten historischen Prozesses des praktischen Umgangs mit Kunst ist. Im öffentlichen Museum beispielsweise befindet sich das Kunstwerk erst kaum zweihundert Jahre. Zuvor stand es in anderen Lebenszusammenhängen. Seine veränderten Lebenszusammenhänge fordern eine veränderte Schweise. Um sie begreifen zu können, fragen wir nicht nur nach dem Ort des Erscheinens der Bilder, sondern nach der Funktion an dem jeweiligen Ort ihrer Inanspruchnahme. Wozu dienten sie, wer hat sie wie und warum so und nicht anders gefertigt, gesehen, genutzt, inszeniert, in Beziehung zu anderem gesetzt? Wissen wir von ihrer praktischen, ihrer ideellen, von ihrer öffentlichen und ihrer privaten Nutzung, ihrer Selbständigkeit oder Abhängigkeit, so wird uns das Fremde vertrauter und unser scheinbar selbstverständliches Sehen relativiert sich.

Von vielem haben wir eine Vorstellung, aber wir wissen nicht, wie und warum das Vorgestellte seine bestimmte Gestalt gewann oder warum historische Kunst und Kunstbeurteilung unserer Vorstellung grundsätzlich widersprechen können. Der Kirchturm scheint uns die Kirche überhaupt erst zur Kirche zu machen. Warum die Kirche aber einen Turm hat – das ist uns vielleicht schon nicht mehr klar. Ein Altar hat Flügel, doch welchen Zweck erfüllen sie? Oder weniger simpel: ein Porträt scheint uns ganz notwendig dadurch definiert, daß es die individuellen Züge des Dargestellten festhält. Wie kann es dann kommen, daß nicht nur im Mittelalter, sondern noch im 18. Jahrhundert bei der Darstellung einer ganz bestimmten Person die Wiedergabe der individuellen Züge nicht angestrebt ist? Daß eine Landschaft aus Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund besteht, erscheint uns selbstverständlich. Wieso eigentlich? Warum ist die Kuh in einem Bilde COURBETS im Verhältnis zu den Personen viel zu klein geraten – und wir nennen ihn dennoch einen Realisten? Daß REMBRANDT ein bedeutender Künstler ist, darüber kann es heute keine Diskussion geben; doch warum war man darüber noch im 19. Jahrhundert durchaus geteilter Meinung?

Die Frage nach der Funktion der Kunst, ihrer Rolle im sozialen Kontext wird uns helfen, unserer Vorstellung einen historischen Hintergrund zu geben. Begreifen wir unser Sehen als historisch bedingt, als nur *eine* Möglichkeit der Aktualisierung, so haben wir auch Augen für die Zusammenhänge, in denen Kunst in der Geschichte erschien und ihren Sinn hatte.

Es wäre viel gewonnen, wenn wir beispielsweise bei einer Fahrt nach Köln verstehen könnten, warum der Bahnhof direkt neben dem Dom liegt, die Eisenbahnbrücke direkt auf den Dom zuführt, warum der Dom isoliert

7. Kunst wird gesammelt – Kunst kommt ins Museum

Wolfgang Kemp

Am Übergang der Kapitel I und II, am Übergang von der religiösen zur ästhetischen Funktion der Kunst, ist es wichtig, sich den besonderen Beitrag des Sammelns zur Säkularisierung und Ästhetisierung der Kunst zu vergegenwärtigen: Im späten Mittelalter entsteht bei religiösen wie weltlichen Instanzen ein Überschuß an religiöser Kunst, der sich in zahlreichen Schatzsammlungen darstellt. Gleichzeitig regt sich starke Kritik an der ästhetischen Prachtentfaltung der Kirche – halb Europa wird unter ein Bilderverbot gestellt. (Wir haben diesen Vorgang in Beitrag 4, „Bilderkult und Bildersturm“, ausführlicher dargestellt.) Das kirchliche Kunstmonopol wird gebrochen, und überall, auch und gerade in den protestantischen Ländern, bieten sich weltliche Liebhaber und Sammler als Pfleger eines zu Teilen verpönten Erbes an. In der Institution der Sammlung finden Kunstwerke in unserem engen Sinn sowie Sammelobjekte aus allen Gebieten der Natur und Kunsterzeugnisse aller Art ein neues Zuhause, das nicht minder integrierend war und nicht weniger die menschliche Kunstfertigkeit anregte, als die alten religiösen Kontexte es taten.

Vor dem 15. Jahrhundert war die künstlerische Produktion weitgehend auf den religiösen Bereich, in geringerem Maße auf die ästhetischen Bedürfnisse weltlicher Auftraggeber ausgerichtet. Sie stand in festen Diensten und war zum allergrößten Teil ortsgebunden. Eine Rangfolge der verschiedenen Medien gab es nicht (wenn man einmal von der Architektur absieht, die gewisse Vorrechte hatte): Zwischen den Tätigkeiten des Goldschmieds, des Freskomalers, des Buchmalers, des Teppichwirkers, des Bildhauers in Stein und des Bildners in Wachs bestanden keine, durch irgendeinen ästhetischen Kanon geregelten Rangunterschiede. Die Kunstproduktion war auf vielfältigste Weise mit den wichtigsten Lebensfunktionen der Gesellschaft verknüpft. „Kunst“ in unserem Sinne gab es nicht. Eine besondere Sphäre, ein erkennbares Eigenrecht konnte die ästhetische Produktion nicht für sich beanspruchen. An der Kunstlehre und Ästhetik, an der Sozialgeschichte des Künstlers, an der Entwicklung der Institutionen, die den „Kunstbetrieb“ ausmachen, kann man aufzeigen, wie sich die ästhetische Sphäre erst in spätmittelalterlicher Zeit langsam absondert und einrichtet.

Wir lenken unser Augenmerk in diesem Beitrag auf den institutionellen Aspekt dieser Entwicklung und auf die Folgen, die sich für die Kunstwerke selbst ergaben. Damit kein Mißverständnis entsteht: Vom 15. bis 20. Jahrhundert gibt es natürlich nicht nur die Institutionen der Sammlung und des Museums, und Kunstwerke werden nicht nur für diese beiden geschaffen. Nach wie vor erfüllt sich ein großer Teil der künstlerischen Anstrengungen in der Einrichtung und Ausstattung von Kirchen und Schlössern, von Klöstern und Bürgerhäusern, von Gärten und öffentlichen Gebäuden. Den Institutionen „Sammlung“ und „Museum“ wird dennoch hier so viel Aufmerksamkeit gewidmet, weil sie der Kunst selbst zugeordnet sind und wie in einem experimentellen Rahmen Selbst- und Fremdverständnis der Kunst, ihre Leistungen, ihre Möglichkeiten und Beanspruchungen erkennen lassen. Ein weiterer, nicht minder wichtiger Grund ist darin zu sehen, daß Kunst heute nicht das Ergebnis all der anderen Anwendungsgebiete und Funktionen, sondern in These und Gegenthese eben Ergebnis der Institutionsgeschichte ist. In Schlagworten wie „Kunst kommt von Kunst“, „Der Kontext bestimmt den Text“, „Nicht die Kunst macht die Kunsttheorie, sondern die Kunsttheorie macht die Kunst“ drückt sich die weitverbreitete Überzeugung aus, daß Kunst heute von sich und für ihre Institutionen lebt. Wenn wir die Entwicklung bis zu diesem vorläufigen Schlußpunkt verfolgen, dürfen wir es nicht eilig haben und das Ende schon am Anfang vorfinden wollen.

Nur kurz wollen wir uns hier mit der Geschichte der Sammlungen befassen. Die erste große Phase des Kunstsammelns der neueren Kunstgeschichte reicht in ihren Anfängen bis ins 15. Jahrhundert zurück, entwickelt sich in ihren typischen Institutionen während des 16. Jahrhunderts und wird im 17. und 18. Jahrhundert zu einer europäischen Erscheinung der späten Feudalzeit. Ihr Leittyp ist die enzyklopädische Sammlung, die Privatsammlung im Besitz der Fürsten, Adligen und reichen Bürger. Dieser Typus wird dann im späten 18. Jahrhundert vom Typus der öffentlichen Sammlung, vom Museum, abgelöst.



Abb. 1: Willem van Haecht:
Die Sammlung des Cornelius
van der Geest. 1628.
Antwerpen, Rubenshaus

Die Sammlungen

Bestimmte historische Entwicklungen ermöglichten das Entstehen nicht-kirchlicher Kunstsammlungen. Am Beispiel Reformation und Bildersturm zeigt sich, was als Grundaussage auch für die Betrachtung anderer Faktoren gilt: das Bildmonopol der Kirche ist gebrochen, der Zusammenhang von Kunst und Kultus kann sich lösen. Indem die Bilder in neue Zusammenhänge gebracht werden, entstehen andere Formen des Bildgebrauchs, und es entwickeln sich neue Bildmedien.

Die Kunstsammlung der Medici in Florenz und die Sammlung in Schloß Salzdahlum bei Braunschweig zeigen den Vorgang paradigmatisch. An ihnen wird deutlich, daß sich die Kunstsammlungen damals von denen, die wir heute kennen, grundlegend unterscheiden: sie waren nicht auf Gattungen oder Epochen spezialisiert, zeigten nicht, sauber voneinander getrennt, Bild auf Bild, sondern demonstrierten Fülle und Reichtum des menschlichen Schaffens, aber auch des Wirkens der Natur. Das einzelne Kunstwerk hatte nicht den Stellenwert, den wir ihm heute zubilligen; es war ein für sich verhältnismäßig unbedeutender Teil eines Ganzen, Element der Sammlung oder der Innenausstattung eines Raumes.

Die Begriffe „Kunst“ und „Sammlung“ hatten in der ersten Zeit eine grundlegend andere Bedeutung als heute: „Kunst“ bezeichnete alle Bereiche menschlicher Kunstfertigkeit, auch solche, die wir heute dem Handwerk, der Technik oder anderen Arbeitsbereichen zurechnen. Dieses Kunstverständnis der Sammlungen wirkte auf die Kunstproduktion zurück. Kunst wurde aus ihrem religiösen Zusammenhang gelöst und erhielt verstärkt eine ästhetische Funktion.

Um die typischen Merkmale einer Sammlung kurz zu charakterisieren, geben wir hier eine Beschreibung zu dem Galeriestück Willem VAN HAECHTS: *„Die Sammlung des Cornelius van der Geest“* (1628) (Abb. 1). Die Äußerungen zur inneren Struktur und Präsentationsform der Sammlung sollen dazu dienen, die vielen Informationen des Bildes nach und nach aufzulösen und eine Bestimmung der Wesensmerkmale der Institution „Sammlung“ zu ermöglichen.

„Das Bild zeigt einen Blick in die Sammlung des Antwerpener Gewürzhändlers Cornelius van der Geest, der inmitten zahlreicher Künstler und Kunstfreunde das Erzherzogspaar Albert und Isabella, die in den Niederlanden die spanische Krone vertraten, empfängt. Man hat vermutet, daß hier ein konkretes Ereignis zugrunde liegt, denn im August 1615 wurde van der Geest von Erzherzog Albert besucht, doch waren bei dieser Gelegenheit nicht alle auf dem Bild dargestellten Personen versammelt. In der Gruppe unten links erkennt man auf Stühlen sitzend das Erzherzogspaar, rechts daneben Rubens, hinter ihm mit Hut Wladislaw Sigismund von Polen (der erst 1624 in Antwerpen war), weiterhin den Münzmeister Jan van Montfort und den Maler Anton van Dyck, vor ihnen den Sammler selbst, der auf das von Pagen gehaltene Bild weist. Auch andere Details sind ein Beleg dafür, daß der Maler mehr als die Bildreportage eines Ereignisses vermitteln will. Einige der dargestellten Bilder im Hintergrund entstanden erst nach 1620, ihre Größenverhältnisse stimmen nicht mit den tatsächlichen überein und das Haus van der Geests wird wohl auch anders ausgesehen haben. Man kann davon ausgehen, daß van Haecht hier bemüht war, möglichst viel von der Sammlung vorzuführen. Programmatisch wird hier die Rolle van der Geests als Kunstsammler hervorgehoben, seine Stellung innerhalb der Gesellschaft, im Kreise der Künstler und Kenner, in den er durch sein Vermögen und seine Interessen für die Kunst aufgenommen worden war. Seine Sammeltätigkeit läßt ihn fürstlichen Sammlern ebenbürtig erscheinen. Der Fürst kommt zum bürgerlichen Sammler und beteiligt sich am Gespräch über Kunst. Rubens, der als Hofkünstler die Aufgabe hatte, Albert in Kunstdingen zu beraten, und van der Geest übernehmen die Rolle des Interpreten. – Alle Anwesenden sind Liebhaber der Künste: im Bild links die Gruppe von Adligen und Personen hohen sozialen Ranges, zu denen auch Maler wie Rubens gehören, der 1609 zum Hofmaler ernannt wurde, und van Dyck, dem wahrscheinlich 1628, dem Entstehungsjahr des Bildes, der Titel verliehen wurde; die Gruppe, die sich an dem Tisch in der Mitte aufhält, besteht vermutlich aus Sammlern; ganz rechts um den Globus gruppiert, diskutieren Maler. Im Hintergrund erkennt man vor den Antiken unter anderem den Bildhauer Jörg Petel, der mit Rubens und van der Geest befreundet war. – Rechts im Türrahmen mit der Inschrift ‚Vive l'esprit‘, die auf die Bedeutung des holländischen Wortes Geist anspielt (es lebe der Geist, es lebe van der Geest), erscheint in gewisser Distanz Willem van Haecht, der im Hause des Sammlers wohnte und dessen Sammlung betreute. – Das Bild, über das gesprochen wird, ist das Madonnenbild des Antwerpener Quinten Matsys, der als Begründer der Tradition der Antwerpener Malerschule angesehen wurde. In dem Gespräch über das geschätzte Meisterwerk gaben van der Geest und die ihn umgebenden Künstler wie Rubens und van Dyck zu erkennen, daß sie sich als Erben der Lokaltradition begreifen: Quinten Matsys wird zum Ahnen für die versammelten Künstler und Kunstfreunde. Vor diesem Hintergrund ist eine Anekdote zu verstehen, in der berichtet wird, der Erzherzog habe dies Bild kaufen wollen, aber nicht erhalten, weil van der Geest sich von ihm nicht habe trennen wollen. Sie ist hier aber wohl nicht verbildlicht, sondern durch das Gemälde ausgelöst.“

Die auf dem Bild erscheinenden 43 Gemälde, zum Teil die gleichen, die van Haecht für das ‚Atelier des Apelles‘ verwendet hat, zeugen vom persönlichen Geschmack des Sammlers. Italiener und Deutsche sind vertreten, hauptsächlich aber Flamen: es finden sich unter anderem ein Bild Jan van Eycks, eine Badeszene darstellend, eine Landschaft Bruegels, drei Bilder von Quinten Matsys und zwei Gemälde von Rubens, darunter die ‚Amazonenschlacht‘ deutlich hervorgehoben. – Mit Rubens war van der Geest eng befreundet. Ihm hatte er mehrere bedeutende Aufträge verschafft, unter anderem für den Kreuzaufrichtungsalter, heute in der Antwerpener Kathedrale. Der Stich von Hans Witdoeck nach diesem Bilde ist van der Geest gewidmet. [...] – Nebeneinander finden sich in der Sammlung van der Geests Werke unterschiedlichster Thematik: die mythologische Szene (Amazonenschlacht) neben dem Porträt (der ‚Paracelsus‘ von Matsys), das religiöse Andachtsbild (die Madonna von Matsys) neben einem Stilleben (das Stilleben mit Affen und Früchten von Snyders). Werke, für die unterschiedlichsten Funktionen geschaffen, werden aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gelöst und – durch Kauf erworben – zum Sammelobjekt. So entsteht eine von den Künstlern nicht gewollte Rivalität der Werke, die in der Diskussion der Kenner, im vergleichenden Sehen sich einstellt.

Die Sammlung ist nicht auf Gemälde beschränkt, Skulpturen, Grafik, Kleinkunstwerke und vieles andere mehr sind Hinweis auf das umfassende Konzept. Die Kunstkammern der Zeit van der Geests sollten in einem Mikrokosmos das Ganze der Welt abbilden, ihre Bestände Anlaß zu Studium und Wissenschaft werden und insgesamt als Instrument der Welterkenntnis dienen. Auf diese enzyklopädische Anlage spielt rechts die Gruppe der um den Globus versammelten Maler an [...].“¹

Die Auseinandersetzung mit dem Bild VAN HAECHTS kann die wichtigsten Merkmale der Institution „Sammlung“ verdeutlichen:

- Die Sammlung ist Teil des Repräsentationsapparates der Mächtigen und Reichen.
- Die Sammlung ist ein gesellschaftlicher Ort – man empfängt dort, man trifft sich, diskutiert, lehrt und lernt in der Sammlung.
- Die Sammlung läßt mit ihrer Vielfalt und Fülle der Sammlungsobjekte den weitesten Begriff von Kunst zu.

Die Museen

Die früheste Epoche der Kunstgeschichte, die in diesem Buch behandelt wird, ist die Entstehungszeit der Kathedralen, das 13. Jahrhundert, die späteste ist das Kunstgeschehen unserer Gegenwart. Für unsere Zwecke überspitzt kann man sagen: Die Funktion, welche die Kathedrale als Hauptort und Leitinstanz der Künste im Mittelalter hatte, besetzt heute das Museum. Es ist soweit gekommen, daß wir nicht nur von Museumskunst, sondern schon von einer „musealen Kultur“ der Jetztzeit sprechen, die außer den Künsten ganze Städte und Landstriche, ganze Produktionszweige und gesellschaftliche Gruppen erfaßt, die natürlich auch alle Großformen der alten Künste, die sich nicht im Museum unterbringen ließen, nach ihrem Gesetz verändert: Kirche und Schloß, Park und Denkmal, Rathaus und Stadtmauer sind oft ihrer ursprünglichen Funktionen entledigt und zur „Besichtigung“ freigegeben.

Das Museum ist die Institution, die der ästhetischen Funktion zu reinster Wirksamkeit verhilft. Sie birgt nicht nur Kunstwerke, sondern bringt sie in unserem Sinne erst eigentlich hervor. Das Museum produziert Kunst, es macht Kunstgeschichte, es bestimmt unseren Begriff von Kunst. Unser Beitrag fragt, wie es zu dieser Entwicklung kommen konnte. Er behandelt die ästhetische Funktion unter ihrem institutionsgeschichtlichen Aspekt. Die Geschichte der großen fürstlichen Sammlungen begann in der Renaissance und endete dort, wo die ersten Museen im heutigen Sinne Gestalt annehmen: im 18. Jahrhundert. Sie waren die unmittelbaren Vorläufer der Museen. Sammlung und Museum haben jeweils drei Jahrhunderte Kunstgeschichte gemacht und den Begriff der Künste geprägt. Es ist zu untersuchen, wie sich diese erste Epoche der Sammlungsgeschichte zur nachfolgenden verhält und – als zentrale, schwierige Frage – welche Art von Kunst sie hervorbringt.

Seit der Zeit der großen bürgerlichen Kulturrevolution des ausgehenden 18. Jahrhunderts kennen wir Museen, die als öffentliche Einrichtungen dienen und – eine absolute Neuheit – nur auf Kunst im heutigen Sinn spezialisiert sind. Zu untersuchen sind die Gründungsgeschichte des Museums, seine Entwicklung bis heute und die Folgen der „Musealisierung“, die für die Kunst eine Überbetonung des Ästhetischen bedeutet. Es wird versucht, die Bedeutung der Institution für die Definition alter wie gegenwärtiger Kunst anhand der Geschichte französischer und deutscher Museen vom 18. Jahrhundert bis heute zu beschreiben.

Welch vielfältige Funktionen die neue Einrichtung Museum annehmen konnte, macht zusammenfassend der Fragenkatalog des französischen Kunstschriftstellers Paillot DE MONTABERT in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts deutlich:

„Man fragt sich, welches das Ziel der Regierungen ist, so zahlreiche Sammlungen von Bildern in Galerien einzurichten. Will man den nationalen Reichtum zur Schau stellen? Will man Modelle sammeln, die der Förderung der Kunstproduktion dienen, indem die Sammlung einen leichten Vergleich und den Studierenden das Kopieren schöner Dinge ermöglicht? Muß man den Überfluß aus den Kirchen wie in einem Depot sammeln? Ist es das Bedürfnis, dem Publikum Lektionen in Moral zu erteilen und seinen Geschmack an schönen Vorbildern zu schulen? (In diesem Fall müßte man sagen, daß die Regierungen sehr selten dieses wichtige Ziel erreicht haben.) Geht es darum, den Besitz eines Fürsten zu bewahren, ein unteilbares Erbgut zu bilden, das für immer beisammen bleiben soll? Oder ist es schließlich deswegen, weil man eine Attraktion für Fremde schaffen will?“²

Auf alle diese Fragen kann man getrost mit „ja“ antworten, und man hätte dennoch wohl noch nicht alle Funktionen der Institution „Museum“ zusammen. Für unseren kunsttheoretischen Zusammenhang stand allerdings eine ganz andere Funktion obenan. Wir haben gesagt, daß die ersten Museen aus dem vielgestaltigen Bereich des feudalen Sammelgutes einen kleinen Kernbereich hoher Kunst aussondern und die ästhetische Produktion der Vergangenheit wie der Gegenwart diesem eingeeengten und letztlich unhistorischen Begriff von Kunst unterwerfen.

Wir werden auf die Geschichte und auf die Auswirkungen der Musealisierung jetzt erweiternd zu sprechen kommen.

Zur Geschichte der Museen

Das Wort „Museum“ taucht zum ersten Mal in der hellenistischen Antike, im 4. Jahrhundert v. Chr. in Alexandria auf und bezeichnet dort einen ganzen Stadtteil, der den Musen gewidmet war und vor allem die Bibliothek, die berühmteste des Altertums, umfaßte. „Den Musen gewidmet“ bedeutet: den neun Göttinnen der Dichtkunst, der Musik, des Tanzes und der Wissenschaften geweiht. An die Bezeichnung „Museum“ erinnerte man sich in der Renaissance. So schrieb der Humanist Paolo GIOVIO über den Teil seines Hauses in Como, der seine Sammlungen beherbergte, „Musaeum“ und ließ 1546 seine „*Musaei Joviani descriptio*“ erscheinen, den ersten gedruckten „Museums“-Katalog. Das Wort diente fortan der Bezeichnung verschiedenster Sammlungen, auch solcher, die nur auf dem Papier zusammengetragen wurden. Als Begriff für eine neue Institution, für die öffentliche Sammlung, setzte es sich erst im ausgehenden 18. Jahrhundert langsam durch. Noch im 19. Jahrhundert gab es um den Vorrang kämpfende Wortprägungen – wie die Münchner Museen „Glyptothek“ (Sammlung geschnittener Steine, Skulpturensammlung) und „Pinakothek“ (Tafelsammlung, Bildergalerie) beweisen.

Versuchen wir, die Geschichte der Museen in Phasen zu gliedern und typologisch zu ordnen. Vor der Epoche der Museen kommt die Epoche der fürstlichen und großbürgerlichen Sammlungen. Will man den Unterschied zwischen „Museum“ und „Sammlung“ idealtypisch herausarbeiten, so kann man sagen:

- Die *Sammlung* ist im räumlichen, juristischen und inhaltlichen Sinn Teil der Lebenssphäre ihrer Besitzer. Der Konzeption nach ist sie enzyklopädisch angelegt.
- Das *Museum* ist eine verhältnismäßig selbständige, ihren eigenen Gesetzen gehorchende und zugleich einem unbestimmten Benutzerkreis, der „Öffentlichkeit“, verpflichtete Institution der Kulturpflege. Sie ist in der Regel Spezialsammlungen gewidmet.

Das sind, wie gesagt, idealtypische Bestimmungen, die sich in der historischen Wirklichkeit erst langsam durchsetzen konnten.

Einen wichtigen Zwischenzustand zwischen Fürstensammlung und öffentlichem Museum bildet das *Fürstenmuseum*. Das erste öffentliche Museum und Museumsgebäude auf dem Kontinent war das Museum Fridericianum in Kassel (Abb. 2). In ihm machte ein deutscher Fürst der Aufklärung, Landgraf FRIEDRICH II. von Hessen, die Sammlungen seines Hauses einer interessierten Öffentlichkeit zur Besichtigung und den Wissenschaftlern zur Bearbeitung zugänglich. Das heißt nicht, daß man diese Bestände vorher nicht hätte sehen und benutzen können, aber in der neuen Institution ergab sich ein Qualitätssprung durch sachgerechte Zusammenfassung von Beständen, durch geregelte Benutzungsmöglichkeiten und einen spezialisierten Beamtenapparat.

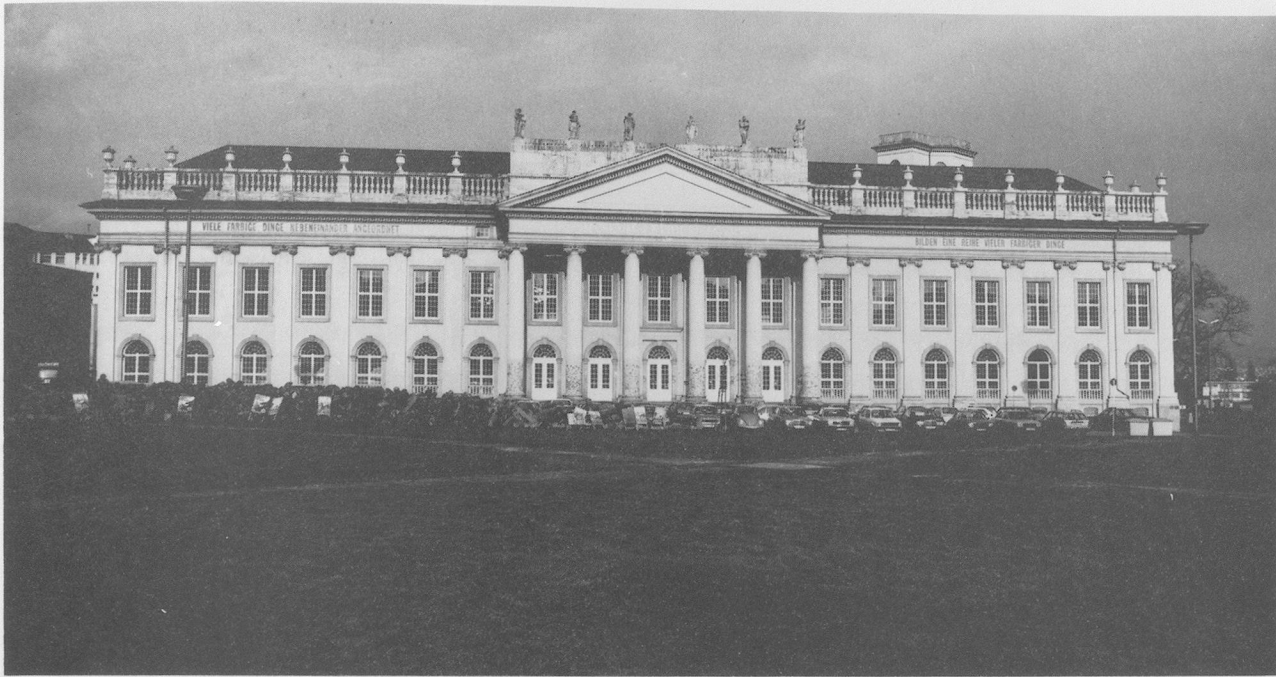


Abb. 2: Kassel, Museum Fridericianum. 1776. Wiederaufgebaut

War ein solches Museum erst einmal eingerichtet, dann waren seine Bestände dem unmittelbaren Zugriff des Fürsten weitgehend entzogen, selbst wenn sie formaljuristisch sein Eigentum blieben.

„Man kann die kulturpolitische Bedeutung des Kunstmuseums im 18. Jahrhundert wohl nur verstehen, wenn man davon ausgeht, daß im Wertsystem dieser Zeit der kulturellen Überlieferung eine so große Bedeutung zukam, daß die deutschen Fürsten in ihrer Legitimationsnot hoffen konnten, daran politisch zu profitieren. Die Fürstenmuseen repräsentierten den Anspruch der Feudalherrscher, für die Kultur verantwortlich zu sein und in ihrer Existenz dadurch gerechtfertigt zu bleiben, daß nur sie der Kultur Fortbestand sichern konnten. Das Angebot der Fürstenmuseen gegenüber dem Bürgertum war daher ebenfalls erzieherischer Art; die Fürstenmuseen wurden von ihren Gründern und Gestaltern strikt als Institutionen der *Bildung* verstanden und konzipiert. Die Fürstenmuseen räumten damit dem Bürgertum die Möglichkeit ein, den Blütestand der Kultur als Verdienst des Adels kennenzulernen; mit diesem Angebot der Teilhabe an einer bisher verschlossenen Kultur verknüpfte sich aber auch der Anspruch auf *soziale Unentbehrlichkeit*.“³

Man kann an diesem Beispiel sehr schön die Dialektik historischer Bewegungen fassen. In dieser Zeit starker sozialer Spannungen zwischen Feudalregime und Bürgertum versuchen beide Klassen, ihre politische Existenz durch kulturelle Aktivitäten zu rechtfertigen. Die verhältnismäßig wenigen aufgeklärten Fürsten handeln in ihrem Interesse, indem sie ihre Sammlungen institutionalisieren. Zugleich handeln sie langfristig gegen ihre Interessen, denn sie geben die Kunstsammlungen aus der eigenen in die Verfügungsgewalt der bürgerlichen Benutzer und wissenschaftlichen Verwalter. Und indem sie die Sammlungen aus dem Kosmos des Hofes entlassen, stärken sie auch die Eigenkräfte und Eigenrechte der Sammlungsgegenstände.

Die Fürstenmuseen haben mit dem Jahr 1776 ein klares Anfangsdatum – aber ein deutlicher Schlußpunkt ist ihnen in der Geschichte des 19. Jahrhunderts nicht gesetzt. Je länger in den einzelnen Ländern und Teilstaaten Europas Fürstengeschlechter die ungeteilte Macht hatten und keine Trennung zwischen staatlichem und herrscherlichem Kunstbesitz eingeführt war, desto länger geht der Gründungsimpuls von den Fürsten aus. In Frankreich wurde diese Kontinuität zuerst unterbrochen. Mit dem 1793 im Louvre eingerichteten Museum erreichen wir die Phase und den Typus des *staatlichen Museums*, das auch „Nationalmuseum“ heißen kann und in Wirklichkeit das Museum des bürgerlichen Staates ist. Der bürgerliche Staat als selbsternannter Erbe der Feudalmächte Kirche und Adel beauftragt die Institution „Museum“ mit der Bewahrung, wissenschaftlichen Bearbeitung und „Veröffentlichung“ des Kulturerbes. Seit den Tagen der ersten Französischen Revolution wurden die Museen den Parlamentsausschüssen, später Ministerien für Kultur und Bildung, unterstellt. So ist es bis heute geblieben. Über ihren Bildungsauftrag sagte ein Mitglied der ersten Museumskommission, der Maler Jacques-Louis DAVID:

„Täuscht euch nicht, Mitbürger, das Museum ist keine oberflächliche Ansammlung von Luxusgegenständen oder Frivolitäten, die nur der Befriedigung der Neugier dienen sollen.“ Damit möchte er eine klare Grenzlinie zum adligen Kunstgenuß ziehen. „Es [das Museum] muß eine Ehrfurcht gebietende Schule werden [...] Wir schreiben nach Art der Alten [der antiken Staaten] unsere Geschichte in Monumenten; sie sollten groß und unsterblich sein wie die Republik, die wir geschaffen haben; und der Genius der Kunst, Erhalter erhabener Werke, die wir besitzen, sei zugleich ein schöpferisches Genie, das neue Meisterwerke hervorbringt.“⁴

„Eine Ehrfurcht gebietende Schule“ – damit ist bürgerlicher Ernst in diese Sphäre eingezogen: historische und ästhetische Bildung werden die neuen Lernziele. Sagen wir noch einmal, daß die kulturpolitische Revolution auch einen tiefgreifenden Wandel im Inneren der Museen mit sich bringt: Das feudale Sammelgut wird in Fächer und Fachmuseen aufgespalten, aber das Vorbild für alle Museumsgründungen geben die *Kunstmuseen*, nicht die naturkundlichen oder technikgeschichtlichen Sammlungen. Gemäß der im 18. Jahrhundert entwickelten Kunstideologie konzentriert sich der Sammeleifer der neuen Epoche auf Einzelwerke großer Meister, auf bewegliche Museumskunst, Tafelbilder und Skulpturen. Unter nationalgeschichtlichen Aspekten wird aber auch die anonyme Kunst des Mittelalters entdeckt, die sich freilich den neuen Kriterien für Kunstsammlungen unterwerfen muß und ausschließlich auf Einzelobjekte begrenzt wird.

Das 19. Jahrhundert ist die große Zeit der Museumsgründungen. Einige Daten: Das zweite Museum, das nach dem „Louvre“ in Paris eingerichtet wurde, war das „Musée des Monuments Français“ (eröffnet 1795), das französische Werke des Mittelalters und der Renaissance sammelte. Seit 1813 ist die Münchner „Glyptothek“, das Antikenmuseum, in Planung, das nach den Plänen Leo VON KLENZES 1830 vollendet wird. SCHINKELS Berliner Museumspläne zum heutigen „Alten Museum“ gehen auf die Zeit um 1800 zurück und erhalten endgültige Gestalt auch erst 1830. Von 1823 bis 1847 entsteht in London der Neubau des „British Museum“, von 1831 bis 1838 die „National Gallery“. Die Münchner Bildergalerie, die „Pinakothek“, eröffnet 1836 (Abb. 3).



Abb. 3: München, Alte Pinakothek. 1836

Das „Nationalmuseum“ in Budapest entsteht ab 1836, die „Ermitage“ in Leningrad seit 1839. Damit sind wichtige Gründungsbauten der Metropolen genannt, es folgen nach und nach Zentralmuseen der kleineren Länder und Städte. Auch was die Ausbreitung der Museumsbewegung in die Provinz hinein anbelangt, war

Frankreich vorausgegangen: 1799 eröffnete in Versailles das „Musée spécial de l'Ecole française“, das erste *Provinzialmuseum*. Weitere Einrichtungen dieser Art entstanden im Lauf des 19. Jahrhunderts in fast allen Hauptstädten der Departements. Außerhalb Frankreichs gingen lokale Museumsinitiativen meist von bürgerlichen Museums- und Heimatvereinen aus; heute sind es in der Regel Kommunen und Gebietskörperschaften, die Stadt-, Dorf- und Regionalmuseen ins Leben rufen. Diese Bewegung ist nicht abgeschlossen; sie wird ganz entscheidend durch das wachsende kulturelle Selbstbewußtsein der Regionen und durch die Angst vor einem totalen Ausverkauf historischer Werte gestärkt.

Die theoretische Auseinandersetzung um das Museumskonzept

Museumskritik ist beinahe so alt wie das Museum selbst. Und sie ist genauso lebendig wie das Museum. Ihre Motive sind schon früh beisammen und lassen sich leicht überschauen und verstehen. Ihre wichtigsten Vorwürfe lauten:

- Die Traditionspflege der Museen behindert die aktive Entwicklung der Künste.
- Das Museum entfremdet seine Gegenstände ihrer angestammten Umgebung und Funktion; es wird reich, indem es andere arm macht.

Wenn sich Jacques-Louis DAVID in dem oben angeführten Zitat einen positiven Einfluß der Museumsbestände auf die zeitgenössische Kunst erhofft, so widerspricht ihm sein Zeitgenosse Quatremère DE QUINCY direkt:

„Man hat erlebt“, so wettet er 1800 gegen die Verwalter der Museen, „wie diese Monumentensammler, um ihre Sammlungen zu vergrößern, Plünderungen angeregt und für Zerstörungen gestimmt haben [...] und wie es sie nach der Zerstörung von Bauwerken gelüstet, um in ihre Katakomben einzureihen, was sie Belegstücke der Kunstgeschichte nennen und was man besser ‚Todesanzeigen‘ nennen sollte. Solche Sammlungen regen im Publikum weniger die Liebe zu den Künsten an, sondern evozieren das Gefühl ihrer Nutzlosigkeit. Die Lehren, die die Künstler dort empfangen, sind tote Lehren [...] Das beste Mittel, die Künste zu fördern, besteht darin, ihre Werke nützlich zu machen und wo möglich notwendig. Das beste Mittel, sie zu entmutigen, besteht darin, ihre Werke nutzlos zu machen, indem man sie verurteilt, ausgestellte Ware in einem Kaufhaus zu sein oder das Aushängeschild eines überholten Luxus. Aus diesem Gefühl heraus ist diese universelle Anhäufung von Kunstwerken ohne Zweck entstanden [...] Das Schädliche dieser Institutionen ist die Tatsache, daß die Regierung, um Altertümer zu erwerben, um sie zu restaurieren und in Ordnung zu bringen, um Bestände zu ergänzen und um Pendants zu erwerben, all die Mittel ausgibt, die nötig wären, um die Künstler bei der Schaffung neuer Meisterwerke zu unterstützen [...] Dieser Mißbrauch ist noch nie so weit getrieben worden wie heute.“⁵

Diese Äußerungen eines Augenzeugen der ersten großen Museumsgründungen fallen analytischer und konstruktiver aus als viele Pamphlete des späteren 19. und 20. Jahrhunderts. So heißt es beispielsweise im Gründungsmanifest des Futurismus von 1909:

„Museen: Friedhöfe! [...] Wahrlich identisch in dem unheilvollen Durcheinander von vielen Körpern, die einander nicht kennen. Museen: öffentliche Schlafsäle, in denen man für immer neben verhassten oder unbekannten Wesen schläft! Museen: absurde Schlachthöfe der Maler und Bildhauer, die sich gegenseitig wild mit Farben und Linien entlang der umkämpften Ausstellungswände abschlachten! [...] Wahrlich, ich erkläre euch, daß der tägliche Besuch von Museen, Bibliotheken und Akademien (diesen Friedhöfen vergeblicher Anstrengungen, diesen Kalvarienbergen gekreuzigter Träume, diesen Registern gebrochenen Schwunges) für die Künstler ebenso schädlich ist wie eine zu lange Vormundschaft der Eltern für manche Jünglinge, die ihr Genie und ihr ehrgeiziger Wille trunken machen [...] Mögen also die lustigen Brandstifter mit ihren verkohlten Fingern kommen! Hier! Da sind sie! ... Drauf! ... [...] Leitet den Lauf der Kanäle ab, um die Museen zu überschwemmen! ... Oh, welche Freude, auf dem Wasser die alten, ruhmreichen Bilder zerfetzt und entfärbt treiben zu sehen!“⁶

Das sind Formulierungen, die sich im Aufbruch fast jeder neuen Kunstepoche und Stilrichtung einstellen. Bewirkt haben sie wenig: Weder haben sie die Werke des Futurismus von den Museen ferngehalten, noch haben sie Museen überhaupt verhindert.

Der Futurist Gino SEVERINI 1913: „Ich sehe deshalb das Ende des Bildes und der Statue voraus. Diese Kunstformen beschränken, trotz unseres Erneuerungsgeistes, unsere schöpferische Freiheit und tragen ihr Schicksal in sich: Museen, Salons der Sammler [...]“⁷

Diese Hoffnungen haben sich nicht erfüllt: die Hauptwerke der futuristischen Kunst sind geschätztes Sammelgut vieler Museen in aller Welt; aber diese Hoffnungen sind auch nicht ganz und gar vereitelt worden: Der theoretischen folgte im 20. Jahrhundert die praktische Museumskritik.

Die Musealisierung des Kunstwerks

Museen, so haben wir bei Quatremère DE QUINCY gelesen, machen das Kunstwerk funktionslos. Die Wurzeln wurden zertrennt, die es mit seiner Umgebung und seinen Aufgaben verbanden. Dieser Kunsttheoretiker geht so weit, daß er das zentrale bürgerliche Kriterium für Kunst, den Begriff der Schönheit, zweiteilt und von einer inneren, absoluten und von einer relativen, abhängigen Schönheit spricht, die beide zusammen erst die wahre und lebendige Schönheit des Kunstwerks garantieren:

- Die relative (abhängige) Schönheit ergibt sich für das Kunstwerk aus seinen vielfältigen Beziehungen zu seinem angestammten Ort, zu historischen Gegebenheiten und Assoziationen, zu seinen Gebrauchsformen.
- Die innere (absolute) Schönheit ist identisch mit dem gängigen Begriff der Zeit; sie besteht in der vollkommenen Formgebung, der Idealität des Gegenstands usw.

Die Begründer der Kunstmuseen, die Gegner Quatremère DE QUINCYS, setzten darauf, daß die innere und absolute Schönheit überhaupt erst zur Erscheinung komme, wenn das Kunstwerk, von seinen „Äußerlichkeiten“ befreit, als ästhetische Substanz an die neue Öffentlichkeit treten könne. Sie machten geltend, daß erst im öffentlichen Museum der Schutz der Objekte gewährleistet sei und sie als allgemeines Bildungsgut in Gebrauch genommen werden könnten. Dieser alte und immer wieder neue Streit wird wohl nie entschieden werden. Aber zweifellos ist jedem Kritiker recht zu geben, der behauptet, daß das Museum die Gestalt und den Begriff von Kunst verändert habe – sowohl der historischen als auch der jeweils aktuellen Kunst.

Welche Folgen der Musealisierung für die Kunst lassen sich feststellen?

Bei André MALRAUX lesen wir: „Ein romanischer Kruzifixus war von vorneherein ebensowenig eine Skulptur wie Duccios Madonna ein Bild. Selbst die Pallas Athene des Phidias war zunächst keine Statue [...] In diesem Verwandlungsprozeß, der Träume zu gemalten Bildern, Götter zu Statuen werden ließ, mußte dem Museum eine wichtige Rolle zukommen. Diese Verwandlung ins Bild geht bis zum Porträt [...] Was geht es uns an, wer der ‚Mann mit dem Goldhelm‘ oder der ‚Mann mit dem Handschuh‘ war [Malraux spielt hier auf zwei berühmte Bilder REMBRANDTS bzw. TIZIANS an]. Sie heißen Rembrandt und Tizian. Ein Porträt ist nicht mehr in erster Linie Abbild eines bestimmten Menschen. Bis zum 19. Jahrhundert war jedes Kunstwerk, ehe es als solches gewertet wurde – ja, um überhaupt als solches gewertet zu werden, zunächst Abbild von etwas Existierendem oder Nichtexistierendem [...] Das Museum löschte in nahezu allen Porträts (selbst wo sie ein Geträumtes darstellen) fast alles Modellmäßige; seinen Kunstwerken entriß es damit ihre eigentliche Funktion.“⁸

Wir unterbrechen das Zitat an dieser Stelle, weil MALRAUX hier Behauptungen aufstellt, die den bisherigen Ausführungen zu widersprechen scheinen. Er sagt, die wesentliche Funktion der Kunst sei ihre *Abbildfunktion* gewesen, also jene Funktion, der unser Kapitel IV gewidmet ist. Das mag an dieser Stelle überraschen, da wir als erste und produktivste Funktion bisher die religiöse Funktion angesetzt haben. Aber der Widerspruch läßt sich leicht auflösen: Religiöse Kunst ist häufig – in der Sprache MALRAUX – Abbild von Nichtexistierendem; aber sie ist Abbild, das heißt, sie möchte in ihrem Sach- und Wahrheitsgehalt ganz ernst genommen werden: sie verweist auf die höchste Realität gläubiger Zeiten, auf die überirdische Realität der Glaubensinhalte. Jede Kunst der Vergangenheit, sagt MALRAUX, ist zunächst einmal auf ihren Informationswert hin betrachtet worden; diese Funktion geht im Museum verloren:

„Für das Museum gab es kein Palladium [heiliges Bild der Pallas Athene], keinen Heiligen, Christus; die Begriffe Verehrung, Ähnlichkeit, Phantasie, Schmuck oder Besitz sind mit seinen Objekten nicht mehr verbunden [...] Eine gotische Statue stand im Verband der Kathedrale, ein klassisches Bild in dem seiner Zeit eigenen dekorativen Zusammenhang; jedes Kunstwerk lebte jedenfalls in irgendeiner Bindung; allerdings niemals mit Werken einer anderen Geisteshaltung. Von diesen blieb es im Gegenteil isoliert, um desto besser genossen werden zu können. Das Museum trennt das Kunstwerk von allem übrigen und bringt es mit entgegengesetzten oder rivalisierenden Werken zusammen“ (ebda).

Diese Meinung teilt auch Walter GRASSKAMP: „Ein Altarbild im Museum hat seinen Charakter geändert, zwei Altarbilder nebeneinander erfahren einen erheblichen Bedeutungsverlust durch die integrierende Wirkung des Museums, in dem sich alles zur Kunst nivelliert.“⁹

Die Kosten der Musealisierung heißen: Verlust der Funktionsbindung in religiösem, politischem und abbildend-informativem Sinne, Verlust des Realgehalts, Verlust der angestammten Bindungen „mit allem übrigen“. Der Gewinn, wenn es denn einer ist, heißt: Bildung einer neuen Gemeinschaft der Kunstwerke aller Zeiten und Nationen, Herstellung eines neuen gemeinsamen Nenners, der auf so verschiedene Namen wie Stil, Schönheit, Kunstgeschichte, Form, reine Kunst hört und den wir kurz „ästhetische Funktion“ nennen.

André MALRAUX hat in seiner „*Psychologie der Kunst*“ neben dem Kunstmuseum des 19. Jahrhunderts als das Museum unserer Zeit das „Imaginäre Museum“ ausgemacht, das aus lauter Reproduktionen von Kunstwerken besteht. Was er für dieses medial vermittelte „Museum ohne Wände“ sagt, gilt aber in eingeschränktem Maße auch für das Museum des 19. Jahrhunderts und für seine Auswirkungen auf die zeitgenössische Kunstproduktion:

Es „eröffnet sich aber ein Gebiet künstlerischen Wissens, wie es so ausgedehnt der Mensch bisher noch nie gekannt hat. Dieses Gebiet – das sich mit wachsendem Bestand und weiterer Ausdehnung immer mehr intellektualisiert – ist nun zum erstenmal der ganzen Welt als Erbschaft gegeben. Diesem ungeheuren Bestand sieht sich die moderne Kunst gegenüber. Sie nimmt ihn auf, ordnet und verwandelt ihn [...]“¹⁰

Das Museum macht dem Künstler die Werke seiner Vorgänger in bisher ungekannter Freizügigkeit und Reichhaltigkeit zugänglich. Er hat nicht mehr nur *ein* praktisches Modell, das seines Lehrers, vor Augen und nicht mehr nur *ein* ideales Vorbild im Sinn, sagen wir: die Antike oder die Renaissance, sondern eine Vielzahl mehr oder minder gleichrangig präsentierter Gestaltungsmöglichkeiten zur Verfügung. Er kann, er muß auswählen; er steht vor der mehr oder minder bewußten Entscheidung, durch Abwägen und Verwerfen seinen Stil zu finden. Er kann nicht mehr behaupten, nichts gewußt zu haben. Die Vergleichsmöglichkeiten stehen nicht nur ihm, sondern auch den Kritikern und dem Publikum zur Verfügung.

So entwickelt sich durch den Einfluß des Museums auf die Kunstwelt eine historisierende Kunst, die Stile der Vergangenheit aufgreift und verarbeitet. Es hat sich herumgesprochen, daß die Kunst des 19. Jahrhunderts über weite Strecken unter dem Begriff des Historismus gefaßt wird: Ein Stil nach dem anderen wird durchprobiert – in der Malerei vielleicht nicht so offenkundig wie in der Architektur. Aber wenn man beginnt nachzudenken, kommt man auf eine ganze Reihe von Stilrückgriffen auch in der Malerei: die deutsche Künstlergruppe der Nazarener und die englische der Präraffaeliten lehnen sich an die christliche Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts an, der französische Maler INGRES pflegt das Vorbild RAFFAEL, seine Kollegen BÖCKLIN und MAKART halten sich an die venezianische Malerei der Renaissance.

Man sollte aber nicht meinen, daß die Wiederverwendung der Kunstgeschichte mit jener Epochenschwelle abbricht, die wir „die Moderne“ nennen und die vom Ende des vergangenen Jahrhunderts datiert. Über MANET, den viele für den ersten Maler der Moderne halten, schreibt MALRAUX:

„Um den endgültigen Bruch mit der malerischen Tradition zu erleben [...], müssen wir bis Manet warten [...] Manets Werk vom ersten bis zu seinen letzten Werken entspricht dem Weg der Malerei vom Museum zur Kunst der Moderne.“¹¹

Für MANET gilt zunächst, wie übrigens für alle Vorbereiter oder Gründungsväter der Moderne, daß sie die Kunst des Museums ausgiebig für ihre Zwecke nutzen; MANET war besonders der bis dahin unterbewerteten spanischen Malerei zugetan. Aber ob er, wie MALRAUX zu verstehen gibt, nicht nur die Vorbilder reformierte, sondern auch eine andere Kunst als eine Kunst des Museums schuf, das darf bezweifelt werden. Der französische Kulturhistoriker Michel FOUCAULT sagt dagegen:

„Was Flaubert für die Bibliothek war, das ist Manet für das Museum. Beide schufen ihre Werke in einer selbstbewußten Bezugnahme auf ältere Texte oder Bilder [...] Sie errichteten ihre Kunst in den Archiven.“¹²

Damit ist das neue Verhältnis zur Tradition genauer bezeichnet: Man verschreibt sich nicht einem historischen Stil, sondern formuliert seine Position im Verhältnis zu den Vorgaben der Geschichte. Aber – das sieht auch MALRAUX:

„Ein anderer Stil, nicht nur eine andere Schule – diese Konzeption wäre nicht möglich gewesen, hätte nicht die Idee eines andern Stils selbst bereits bestanden.“¹³

Diese aber war, wie er selbst ausgeführt hat, das Produkt des Museums.

Auch in anderer Beziehung blieb die Kunst der frühen Moderne „in den Archiven“, im Museum: Sie mochte die inneren Mittel und Möglichkeiten der Kunst revolutionieren, die Farbe befreien, den Gegenstand abschaffen und was man mehr an Leistungen für die Moderne in Anspruch nimmt, was die Medien der Kunstproduktion anbelangt, so hielt man sich im Rahmen, also auch „in den Archiven“: Ölbilder, Zeichnungen, Graphiken, Marmor- und Bronzeplastiken waren und blieben der Gegenstand der formalen Neuerungen. Es dauerte, bis sie ins Museum kamen, aber es gab keine materiellen Schwierigkeiten, sie dort unterzubringen. 1923, in einer der

stürmischsten Entwicklungsphasen der modernen Kunst, schrieb der russische Kunsttheoretiker Nikolai TARABUKIN:

„Ob nun die Tafelbilder und Skulpturen gegenständlich und naturalistisch ausfallen [...], ob sie allegorisch und symbolisch sind [...] oder ob sie mit der Gegenständlichkeit brechen und einen nichtgegenständlichen Charakter annehmen [...], diese Kunst ist in jedem Fall Museumskunst, und das Museum bleibt die gestaltgebende Kraft, welche die Form, den Sinn und den besonderen Zweck der künstlerischen Schöpfung diktiert [...] Alle zeitgenössische Kunst, welche der ‚linke‘ Flügel hervorgebracht hat [TARABUKIN spielt hier auf Bewegungen in der zeitgenössischen Kunstszenen Rußlands an], findet ihre Rechtfertigung nur an den Museumswänden, und der ganze revolutionäre Sturm, den er hervorgerufen hat, findet seine letzte Ruhestätte auf dem Museumsfriedhof.“ Er schließt seine Überlegungen mit einem Seitenblick auf die Futuristen, die eben das Museums-Getto verlassen wollten: „Trotz ihres Futurismus vergessen diese Künstler nicht, sich ihren Platz in den Friedhöfen der Kunst anweisen zu lassen.“¹⁴

Damit sind wir wieder so weit wie am Ende des letzten Abschnitts und fragen, ob das Museum denn der einzige Bestimmungsort einer zeitgenössischen Kunst ist, ob sich nicht Alternativen auftun und ob nicht die Kunst selbst, bei derart klar erkannter Sachlage, doch imstande war, kritische Gegenpositionen zu entwickeln.

Die Kunstaussstellung (Salon)

Als das Museum des Louvre 1793 öffnete, zeigte es Bilder und Skulpturen der vergangenen vier Jahrhunderte; die jüngsten Werke waren schon mehrere Jahrzehnte alt. So, könnte man meinen, ist es geblieben: Aktuelle Kunst muß erst einige Zeit „abhängen“, wie die Museumsleute sagen, bevor sie in die ständige Sammlung übernommen wird. Kann man also über das im vorigen Abschnitt Angedeutete hinaus von weiteren Folgen der Musealisierung für die jeweils zeitgenössische Kunstproduktion sprechen, wenn das Museum immer erst im nachhinein aktiv wird? Nun, es gibt auch indirekte und vorweggenommene Wirkungen – es wird zu zeigen sein, daß viel engere Beziehungen zwischen der neuen Institution und dem Kunstbetrieb des 19. und 20. Jahrhunderts bestehen, als man auf den ersten Blick vermuten sollte.

Kunstmarkt und Ausstellungswesen

Bevor wir dieses Verhältnis genauer darstellen, muß auf Institutionen der Kunstpflege hingewiesen werden, die vor allem der Vermittlung zeitgenössischer Kunst dienen und dienten. Bis ins ausgehende 18. Jahrhundert wird ein Großteil der Kunstproduktion im direkten Auftragsverhältnis ausgeführt: Ein Geistlicher bestellt bei einem Maler einen Altar, ein Adliger bei einem Bildhauer Gartenskulpturen, ein Bürger bei einem Stukkateur Verzierungen für die Decke seines Speisezimmers. Das war über viele Jahrhunderte der normale Gang der Dinge. Daneben etablierte sich aber auch ein freier *Kunstmarkt*, für den der Künstler auf Verdacht und Vorrat produzierte, auf dem Händler und Agenten als Mittelsmänner auftraten und der Käufer zwischen fertigen Waren auswählen konnte. Auf dieser Grundlage war etwa die Kunstproduktion der Niederländer im 17. Jahrhundert organisiert. Das Angebot erfolgte in Läden und auf Märkten, wo auch alle anderen Güter feilgeboten wurden.

Einen solchen Laden, der auch Geschmeide und Kunsthandwerk verkaufte, zeigt uns WATTEAUS berühmtes Ladenschild von 1720, gemalt für die Kunsthandlung des Kunsthändlers Edmé François GERSAINT in Paris (Abb. 4). Dies ist freilich eine große und berühmte Kunsthandlung gewesen, die sich in ihrer Ausstattung, wie man sieht, an die fürstlichen Bildersammlungen anlehnte – die normalen Präsentationsbedingungen der Ware „Kunstwerk“ müssen wir uns oft sehr viel bescheidener vorstellen. Im Paris dieser Jahre war es zum Beispiel durchaus üblich, daß Künstler ihre Werke unter freiem Himmel zum Verkauf anboten.

Massive und für den Kunstbetrieb insgesamt folgenreiche Konkurrenz erhielt der private Kunsthandel durch das *Ausstellungswesen*, das wiederum in engem Zusammenhang mit der Entwicklung der Kunstakademien steht. *Kunstakademien* sind Standesorganisationen bildender Künstler; ihre Ausbildungsfunktion, die wir heute vor allem in ihnen sehen, spielte in den Anfängen dieser Institution nicht die größte Rolle.

Nehmen wir das französische Beispiel: Die Pariser Kunstakademie wurde 1648 als „Académie Royale de Peinture et Sculpture“ gegründet; seit 1665 veranstaltete sie Ausstellungen mit Werken ihrer Mitglieder. Dieser Anlaß wurde zu Zwecken der Selbstdarstellung der Akademie und des Hofes feierlich ausgestaltet; die Kunstwerke



Abb. 4: Jean-Antoine Watteau: Ladenschild für die Kunsthandlung von Edmé François Gersaint. 1720. Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten

spielten dabei die geringste Rolle: „Die Ausstellung ist Staatsakt und Teil offizieller Hoffeierlichkeiten.“¹⁵ Doch die weitere Entwicklung dieser Institution ging in eine andere Richtung: Nachdem die Öffentlichkeit zugelassen worden war, nachdem neben den Akademikern auch andere Künstler ihre Werke ausstellen konnten, wurde die Kunstaussstellung allmählich zu einem Ereignis, das sich ganz Paris nicht entgehen lassen konnte. Von 1737–1848 fand sie im Salon Carré des Louvre statt – und dieser Raum hat der Institution „Salon“ ihren Namen gegeben. Nicht nur in Paris sprach und spricht man, wenn von großen Kunstaussstellungen die Rede ist, von einem „Salon“.

Die Ausstellungen fanden bald in einjährigem, bald in zweijährigem Zyklus statt. Stetig wuchsen die Zahl der ausgestellten Kunstwerke und die Zahl der Besucher. Waren es 1673 erst 154 Werke und 1750 dann 288, so zählte man am Ende des Jahrhunderts schon 1462. In der Mitte des 19. Jahrhunderts bewegten sich die Ziffern um 3000; die absolute Höchstzahl dürfte der Salon von 1880 mit 7235 Gemälden erreicht haben. Was die Besucherzahlen angeht, so sind wir auf den Verkauf der Ausstellungskataloge angewiesen: 1755 lag der Verkauf bei rund 8000 Exemplaren, 1783 bei 20000. Der tatsächliche Besuch der – im übrigen kostenlosen – Salons lag natürlich viel höher. Ein Datum aus dem 19. Jahrhundert: An einem Sonntag des Jahres 1875 zählte man im Salon 30000 Besucher.

Daß das Pariser Erfolgsmodell bald von allen anderen Akademien nachgeahmt wurde, versteht sich von selbst. Die große Kunstaussstellung ist neben dem Museum die wichtigste Institution des Kunstbetriebs im 18. und 19. Jahrhundert. Um den Unterschied noch einmal hervorzuheben: Im Gegensatz zum Museum ist die Kunstaussstellung eine Organisation für den Verkauf zeitgenössischer Kunst. In der inneren Ausgestaltung kommen sich die beiden Einrichtungen dagegen sehr nahe. Wie *Abbildung 5* zeigt, bedienten sich die Salons des gleichen Prinzips der flächendeckenden Hängung, wie wir es zuerst in den Fürstengalerien und dann in den Museen beobachtet haben. Wieder kam es zu jenem für unsere Vorstellungen unbegreiflichen Arrangement, das nicht nur Hunderte von Bildern auf einer Wand, sondern auch die höchstplazierten in einer Entfernung von 10 bis 15 Metern vom Betrachter anbrachte.

Nach diesen Ausführungen können wir also unsere Frage vom Anfang dieses Abschnitts zuspitzen: Warum sollen sich Abhängigkeiten zwischen Museum und zeitgenössischer Kunst ergeben, wenn letztere ganz und gar in einer anderen Institution aufgehoben ist: der Institution der Kunstaussstellung?

Es gibt eine sehr enge Verbindung, die auf den ersten Blick äußerlich und zufällig wirken mag. Die Geschichte fügte es, daß in den gleichen Räumen, wo seit dem 18. Jahrhundert die Akademie ihre Ausstellungen abhielt, im Salon Carré und in der Großen Galerie des Louvre, die Revolution ihre Kunstaussstellungen einrichtete. Da für



Abb. 5: Paris, Louvre, Salon Carré. 1787

diese Ausstellungen kein anderer Platz zur Verfügung stand, blieb nichts anderes übrig, als die alten Museumsbilder von den Wänden zu nehmen und ins Depot zu bringen. An die Stelle der alten Meister, zum Teil an die gleichen Haken und Bilderdrähte, kamen nun die Werke der Zeitgenossen. In London, in der National Gallery, und in vielen anderen, kleineren Museen war das nicht anders. Das heißt, daß historische und aktuelle Kunst gewissermaßen deckungsgleich geworden sind. Sie arbeiten beide mit denselben Materialien, Techniken, Formaten, Gattungen; sie sind, was die Malerei angeht, auf den Inbegriff des Kunstwerks, das Tafelbild in Ölmalerei, eingeschränkt. Die Werke von heute können also ihrer materiellen Erscheinung nach problemlos die Museumsbilder von morgen sein. Und sie wurden das auch in immer kürzeren Abständen.

Das Salonbild

Der Museumskritiker Quatremère DE QUINCY fand auch die großen Kunstaussstellungen seiner Zeit bedenklich: Wenn der Künstler keine Möglichkeiten mehr habe, sein Kunstwerk „nobil“ und „nützlich“ zu machen, könne er nur noch das eine Ziel verfolgen, gekauft zu werden. Die niederen Gattungen, die dem Massenpublikum schmeicheln, würden sich in den Vordergrund drängen: Schlachten, Landschaften, Genremalerei, Blumen und Früchtestilleben und natürlich Porträts. Wenn der Maler Größeres im Sinne habe, müsse er mit allen Mitteln versuchen, die Aufmerksamkeit der Regierung auf sein Museumsstück zu lenken oder den Sammler durch seine Einzigartigkeit zum Kauf zu verführen.

Quatremère DE QUINCY sieht das ganz richtig: Wenn der Künstler nicht nur einfache Gebrauchskunst liefern, sondern ein Hauptwerk schaffen wollte, dann mußte er allein schon durch Format und Thema die harte Konkurrenzsituation im Salon zu seinen Gunsten entscheiden. Am besten, er malte ein sehr großes Bild! Das verdrängte die Mitbewerber auf der Wand und ließ sich auch unter ungünstigen Hängungsbedingungen besser

beurteilen. Das Problem war nur, daß große Bilder keine privaten Käufer fanden, sondern in jedem Fall nach dem Staat als Abnehmer verlangten. Der Staat kaufte sie, um sein Mäzenatentum unter Beweis zu stellen oder einfach dem Druck der öffentlichen Meinung folgend, und gab sie in die Obhut seiner Museen. So bildet sich verhältnismäßig schnell auch oder gerade unter den Bedingungen des freien Kunstmarktes eine staatlich subventionierte Museumskunst heraus, eine betont „noble“, aber nicht unbedingt eine „nützliche“ Kunst.

Welche Erfahrungen ein großer Künstler mit diesem System machte, sei am Beispiel Théodore GÉRICAULTS dargestellt. Nach kleineren Erfolgen arbeitete der gerade 26jährige seit 1818 an seinem Hauptwerk „Das Floß der Medusa“ (Abb. 6). So wie im 19. Jahrhundert ein Dichter seine Gesammelten Werke schreibt, so geht der Maler dieser Epoche an sein „Hauptwerk“. Niemand konnte in diesem Fall wissen, daß es das einzige große Werk



Abb. 6: Théodore Géricault: Das Floß der Medusa. 1819. Paris, Louvre

dieses Malers bleiben sollte – er starb 1824. GÉRICAULT plante das Unternehmen wie ein Profi: Er mietete ein großes Atelier, beschäftigte viele Modelle, konzipierte das Bild sehr sorgfältig, informierte sich grundlegend über sein Thema. Er malte eine Leinwand mit den Maßen 4,90 × 7,16 Meter – groß genug, um alle Konkurrenten zu verdrängen. Er entschied sich für eine Komposition, die ganz und gar aus der Sicht des Betrachters heraus entworfen ist: Wir sind ganz nahe am oder auf dem Floß der Schiffbrüchigen, wir stehen mit ihnen vorn im Wasser, und wir sehen mit ihnen, durch sie und über sie hinweg das alles entscheidende winzige Ereignis des Bildes: das Rettung bringende Schiff am Horizont. Eine zwingende Perspektive, ein dramatischer, „fruchtbarer“ Moment – GÉRICAULT hätte sein Publikum nicht wirksamer ansprechen können. Sein Bild darf als *das* Salonbild des 19. Jahrhunderts schlechthin gelten.

Nun kann ein Gemälde das ideale Salonbild sein, aber es möchte dekoriert, gekauft und womöglich sofort wieder ausgestellt werden – am besten unter der Obhut des Staates. Das riesige Format und das Thema schlossen sowieso einen privaten Interessenten aus. Die Jury des Salons rang sich zwar zur Verleihung einer Goldmedaille für einen privaten Interessenten aus. Die Jury des Salons rang sich zwar zur Verleihung einer Goldmedaille für einen privaten Interessenten aus. Die Jury des Salons rang sich zwar zur Verleihung einer Goldmedaille für einen privaten Interessenten aus. Der GÉRICAULT durch, aber zu dem erhofften Ankauf durch den Staat kam es nicht – aus mehreren Gründen. Der wichtigste hat mit der Wahl des Themas zu tun. Der Schiffbruch des französischen Kriegsschiffes „Medusa“ im Jahr 1816 und die tragische und verlustreiche Geschichte seiner Besatzung waren im Jahr 1819, als das Werk im

Salon erschien, noch in aller Munde – ein sensationeller Stoff, dessen bildnerische Umsetzung mit dem Wissen und der Anteilnahme aller Betrachter rechnen konnte. Dennoch war es eine heikle Themenwahl, denn die Katastrophe war gleichbedeutend mit einem politischen Skandal. Das Verhalten der Verantwortlichen im Vorfeld des Ereignisses, während des Schiffbruchs und bei der Sorge für die Mannschaft sowie das juristische und politische Nachspiel des Falles bedeuteten zusammengekommen eine schwere politische und moralische Niederlage für die Regierung der Bourbonen in Frankreich. Hier wird die verzwickte Situation des Künstlers unter den Bedingungen des freien Marktes deutlich. GÉRICAULT ist frei, von Aufträgen und Anweisungen unabhängig, nur sich selbst, seinem künstlerischen und politischen Gewissen verpflichtet, aber er steht als Einzelner einem System gegenüber, das den großen Erfolg, das Hauptwerk in letzter Instanz nur mit Hilfe des Staates ermöglicht. GÉRICAULT nimmt nur auf die ersten Instanzen, auf sich und auf den Salon, Rücksicht; da muß er seine Leinwand wieder einrollen und mitnehmen.

Fünf Jahre später und einige Zeit nach dem Tode des Künstlers kam das Gemälde dann doch an den Ort, für den es eigentlich gedacht war: in das Museum des Louvre, wo es heute noch hängt (Abb. 7). In der Zwischenzeit war es auf Tournee gegangen – in England, wo es in Einrichtungen volkstümlicher Unterhaltung gegen Geld zu sehen war. Danach lagerte es, wieder aufgerollt, in irgendwelchen Ateliers; man überlegte ernsthaft, die Leinwand in Stücke zu schneiden und die Teile an private Sammler zu verkaufen.



Abb. 7: Nicolas Sébastien Maillot: Der Salon Carré des Louvre um 1850. Paris, Louvre

Die Institution, der Kontext bestimmt hier nicht weniger die Werkgestaltung mit, als wir dies im Fall eines Galeriebildes beobachten können: Die Position, die der Vorhang in REMBRANDTS „Heiliger Familie“ markiert (Abb. 8), der einen Gebrauchsgegenstand der Sammlung zum Bilde selbst thematisiert, um sich gegen andere Bilder in der Sammlung zu behaupten, und den wir auch auf VAN HAECHTS Bild (Abb. 1) verwendet finden, wird in GÉRICAULTS Komposition von den vielen Betrachtern im Bild eingenommen, die das Publikum vertreten, es anlocken, lenken und fesseln.



Abb. 8: Rembrandt: Die Heilige Familie mit dem Vorhang. 1646. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen

Nehmen wir einmal an, die staatlichen Stellen hätten sich 1819 doch entschlossen, das große Werk anzukaufen. Sie hätten dies sicher nicht getan, weil sie das Bild als heilsame Erinnerung an die von ihnen mitverschuldete Katastrophe der „Medusa“ ständig hätten um sich haben wollen – sie hätten sich gegen ihr besseres Wissen überzeugen lassen, weil der künstlerische Wert des Gemäldes eine offizielle Anerkennung verdiente. Ist die ästhetische Qualität also das enge Tor, durch das jedes Kunstwerk die staatliche oder kommunale Institution des Museums betreten muß, wobei alle anderen Qualitäten abgestreift werden: die abbildende als erste, wie MALRAUX sagt, die religiöse ebenso wie die politische? Die Zeit, die vergehen mußte, damit GÉRICAULTS „*Floß der Medusa*“ museumsreif wurde, spricht für diese Annahme. Die Zeit, die die meisten Kunstwerke brauchen, um ins Museum zu kommen, stößt die Kanten ihres zeitgebundenen Engagements, auch ihres künstlerischen Wagnisses, ab und macht sie zu Belegstücken der Kunstgeschichte. Es ist sehr schwer, für die Künstler wie für die Betrachter, diesem Prozeß entgegenzuwirken.

Die Kunstgalerie

Was der Salon für die Vermittlung zeitgenössischer Kunst im 19. Jahrhundert leistete, hat im 20. Jahrhundert die *private Kunstgalerie* übernommen. Im Laufe der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zogen sich immer mehr maßgebende Künstler aus den Salons zurück, weil sie mit den Präsentationsbedingungen und Auswahlkriterien, mit der ganzen Institution unzufrieden geworden waren. Sie organisierten ihre eigenen Ausstellungen oder taten sich zur Ausrichtung „unabhängiger Salons“ zusammen. Die Nutznießer dieser Entwicklung waren private Kunsthändler, die sich bereit zeigten, auch radikale Neuansätze zu vertreten, und als Vertreter jener Reformbewegung, die um 1900 gerade die Innenarchitektur revolutionierte, auch dafür Sorge trugen, daß die neue Kunst einen neuen Rahmen erhielt. Das, was wir „Moderne Kunst“ nennen, präsentiert sich in veränderter Umgebung, in „reinen, gutausgeleuchteten Räumen“, die wie ein Atelier wirken, aus dem man alle Arbeitsspuren entfernt hat. Die Kunst der Moderne und ihre „weiße Zelle“, der Galerieraum, wurden zum Inbegriff von Kunst überhaupt, so daß die Museen schließlich auch die alten Meister den gleichen Bedingungen unterwarfen.

Die überkommenen Präsentationsformen

GÉRICAULT schrieb den Mißerfolg seines Hauptwerks, „*Das Floß der Medusa*“ (Abb. 6), den ungünstigen Präsentationsbedingungen im Salon zu. Als er wenige Tage vor der Eröffnung in die Ausstellungsräume kam, fand er sein Bild in der Großen Galerie schlecht plaziert, vor allem – seiner Meinung nach – zu tief aufgehängt. Er erwirkte eine Änderung: eine Fläche im Salon Carré über der Tür zur Großen Galerie wurde ihm eingeräumt, ein an sich prominenter und ehrenvoller Platz:

„Nachdem die Stelle festgelegt war, blieb ich am Ort und verfolgte die Aktion voller Ängste. Wer stellt sich meinen Ärger und mein Bedauern vor, mit dem ich beim Hochhieven des Bildes meine Figuren von Moment zu Moment kleiner werden sah, bis sie nur noch wie Männchen erschienen.“

Der erste Biograph GÉRICAULTS berichtet die Begebenheit etwas anders: „Er betrat den Salon Carré, er suchte sozusagen seine Leinwand und erblickte sie schließlich über der Tür zur Großen Galerie. Dort plaziert, war die ‚Szene eines Schiffbruchs‘ – ein beinahe unbedeutendes Bild. Die Perspektive des Bildes kam nicht zur Wirkung; alles verwirrte sich. Géricault erkannte sein Bild nicht wieder. Verzweiflung malte sich in seinen Zügen: er schlug sich gegen die Stirn wie ein Mensch, den eine jähe Ernüchterung befällt. Er verließ den Louvre und verbarg seinen Kummer in Versailles und beteuerte überall, der Malerei entsagen zu wollen.“¹⁶

Szenen wie diese hat die Kunstwelt des 19. Jahrhunderts ungezählte Male erlebt, aber es dauerte unendlich lange, bis die längst gefestigten Vorstellungen über neue Präsentationsformen in Museen und Kunstausstellungen Wirklichkeit wurden. In den fünfziger Jahren war der Kunsttheoretiker und Schriftsteller John RUSKIN mit neuen Museumskonzeptionen befaßt – er schrieb damals an seinen Vater:

„Ich würde eine Galerie bauen, die das Vorbild für alle zukünftigen Bildergalerien abgeben könnte – in meinen Gedanken steht sie schon seit vielen Jahren fest. Ich würde sie einstöckig bauen und in Form eines Labyrinths, damit ich auf engerem Raum ihre Gänge so lang machen kann, wie ich will; Licht soll von oben kommen, und große Räume sollen auf Gänge folgen wie Perlen an einer Kette. In den großen Räumen soll man die großen Bilder aus angemessener Entfernung betrachten können, und alle Bilder sollen in Augenhöhe angebracht werden, niemals ein Bild über dem anderen. Jedes Bild soll das Licht gesondert empfangen, jedes Bild in seiner eigenen kleinen Kammer. Jede Zeichnung in einem eigenen goldenen Kasten mit Verschuß und

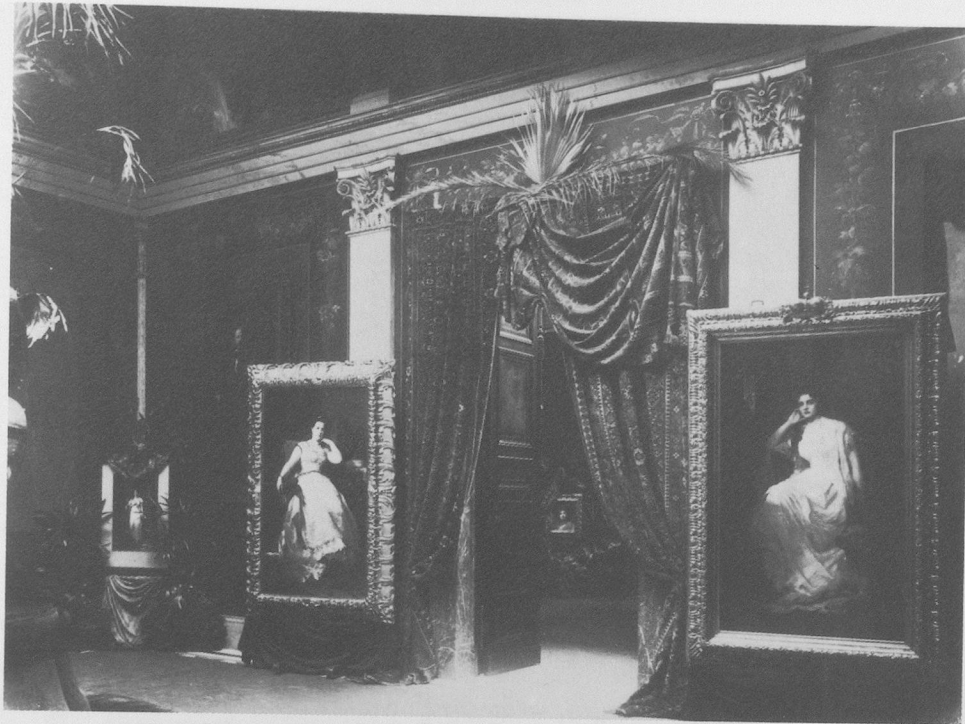


Abb. 9: Berlin, Nationalgalerie. Oben: Alte Dekoration, um 1880/90. Darunter: Neue Dekoration von Peter Behrens, 1906

Aufsehern in jedem Raum, die dafür sorgen, daß diese Kästen wieder geschlossen werden, wenn niemand die Zeichnung betrachtet. In der Mitte des Raums Glasvitrinen, die alle Vorzeichnungen für das Bild enthalten, wenn es denn welche gibt – und Abzüge von allen Stichen nach diesem Bild. So wären die Gegenstände von Interesse so weiträumig verteilt, daß sich nirgendwo eine Ansammlung von Besuchern ergibt, keine Menschen, die einander bedrängen, um zwei benachbarte Bilder zu sehen; Raum wäre für jedermann, jedes Ding zu sehen.“¹⁷

RUSKIN und mit ihm alle Künstler und Kunstfreunde mußten fünfzig bis achtzig Jahre warten, bis ihre Wünsche in Erfüllung gingen. 1923 noch schreibt Paul VALÉRY:

„Nur eine weder Genuß noch Vernunft verhaftete Zivilisation hat dieses Haus des Nichtzusammengehörigen errichten können. Etwas seltsam Widersinniges geht von diesem nachbarschaftlichen Nebeneinander toter Gesichter aus: sie überwachen einander eifersüchtig und versuchen einander den Blick wegzustehlen, der ihnen ein Dasein zubringt. Von allen Wänden herab fordern sie meine unteilbare Aufmerksamkeit; sie bringen die Unruhe zum Rasen, die das ganze Laufwerk unseres Leibes dem zutreibt, was ihn anzieht [...] Das Ohr würde es nicht ertragen, zehn Orchester gleichzeitig anhören zu müssen [...] Der Geist vermag nicht, mehrere unterschiedene Unternehmungen auf einmal zu verfolgen, oder durchzuführen, und gleichzeitige Gedankengänge gibt es nicht. Den Augen aber wird bei jedem Aufwinkeln ihrer Pforten und im Augenblick selbst, da sie wahrnehmen, zugemutet, ein Porträt, ein Seestück, ein Kücheninneres und einen Triumphzug einzulassen, Gestalten verschiedenster Zuständigkeit und Größenordnungen – mehr noch: es hat in einem und demselben Schauen Harmonien und Malweisen aufzunehmen, die nichts miteinander zu tun haben.“¹⁸

Es blieb dem 20. Jahrhundert vorbehalten, das alte Präsentationsmodell abzuschaffen und die Prinzipien der Einzelhängung, der gezielten, hellen Beleuchtung, der neutralen, ruhigen Atmosphäre zu verwirklichen. Für Deutschland können wir ziemlich genau sagen, wann dieses damals revolutionäre, heute selbstverständliche Modell eingeführt wurde: es war im Jahr 1906, als Peter BEHRENS die Räume der Berliner Nationalgalerie für die „Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 bis 1875“ umdekorierte (Abb. 9). Er stellte und hingte vor die dunkelbespannten und getäfelten Wände helle Stellflächen und Vorhänge und plazierte die Ausstellungsobjekte in einem wohldurchdachten Rhythmus, der jedem Bild seinen Raum ließ und dennoch ein stimmiges Ganzes ergab. Was heute gängige Praxis der Ausstellungsarchitekten ist, wirkte damals sensationell: man merkte auf einmal, daß man den oft hellfarbigen Bildern des 19. Jahrhunderts im Grunde schon immer eine andere Umgebung schuldig gewesen war als das, was für die schweren Galeriebilder der Renaissance und des Barock gut gewesen sein mochte.

Nicht von ungefähr experimentierte man mit diesen neuen Formen zuerst in einer Ausstellung. Sehr weit ist die Forschung auf diesem Gebiet noch nicht, aber es will scheinen, als wären die ersten Schritte zu einer anderen Kunstpräsentation zuerst in privaten Kunstgalerien und kleinen Ausstellungen unternommen worden. Fest steht, daß die Museen auf breiter Front erst nachkamen, als in die Kunstgalerien längst jenes helle, sachliche Klima eingezogen war, das für den ganzen Kunstbereich heute so typisch ist.

Die „weiße Zelle“

Wenn die Künstler des 16.–18. Jahrhunderts beim Malen ihrer Bilder fest mit der besonderen Umgebung der fürstlichen Universalsammlung (bzw. ihrer kleineren Ableger im Besitz von Adligen und Bürgern) rechnen konnten, wenn GÉRICAUT für seine Werke die Strukturen und Zwänge der Institution „Salon“ einkalkulieren mußte, dann haben die Künstler des 20. Jahrhunderts als ersten Erscheinungsort ihrer Produktionen die weißen Räume, die „weißen Zellen“, der Kunstgalerien und Museen im Sinn (Abb. 10). Der amerikanische Künstler und Kunsttheoretiker Brian O'DOHERTY hat als erster auf den Anteil der Institution „Kunstgalerie/Kunstmuseum“ an der Entwicklung der zeitgenössischen Kunst aufmerksam gemacht:

„Und in der Mitte von alldem (was wir die Tradition der Moderne nennen) bemerkt man eine gleichmäßig erleuchtete Zelle, die entscheidend dazu beiträgt, daß das Ganze funktioniert, den Galerie-Raum. Die Geschichte der Moderne ist mit diesem Raum aufs engste verknüpft. Das heißt, die Geschichte der modernen Kunst kann mit Veränderungen dieses Raumes und der Art und Weise, wie wir ihn wahrnehmen, in Wechselbeziehung treten [...] Das Bild eines weißen, idealen Raumes entsteht, das mehr als jedes einzelne Gemälde als *das* archetypische Bild der Kunst des 20. Jahrhunderts gelten darf [...] Die ideale Galerie hält vom Kunstwerk alle Hinweise fern, welche die Tatsache, daß es ‚Kunst‘ ist, stören könnten. Sie schirmt das Werk von allem ab, was seiner Selbstbestimmung hinderlich in den Weg tritt [...] Schattenlos, weiß, clean und künstlich – dieser Raum ist ganz der Technologie des Ästhetischen gewidmet. Kunstwerke werden aufgezogen, aufgehängt, locker verteilt. Ihre sauberen Oberflächen erscheinen unberührt von der Zeit und ihren Wechselfällen. Hier existiert die Kunst in einer Art Ewigkeitsauslage, und obwohl es viele Perioden und Stile gibt, gibt es keine Zeit.“¹⁹

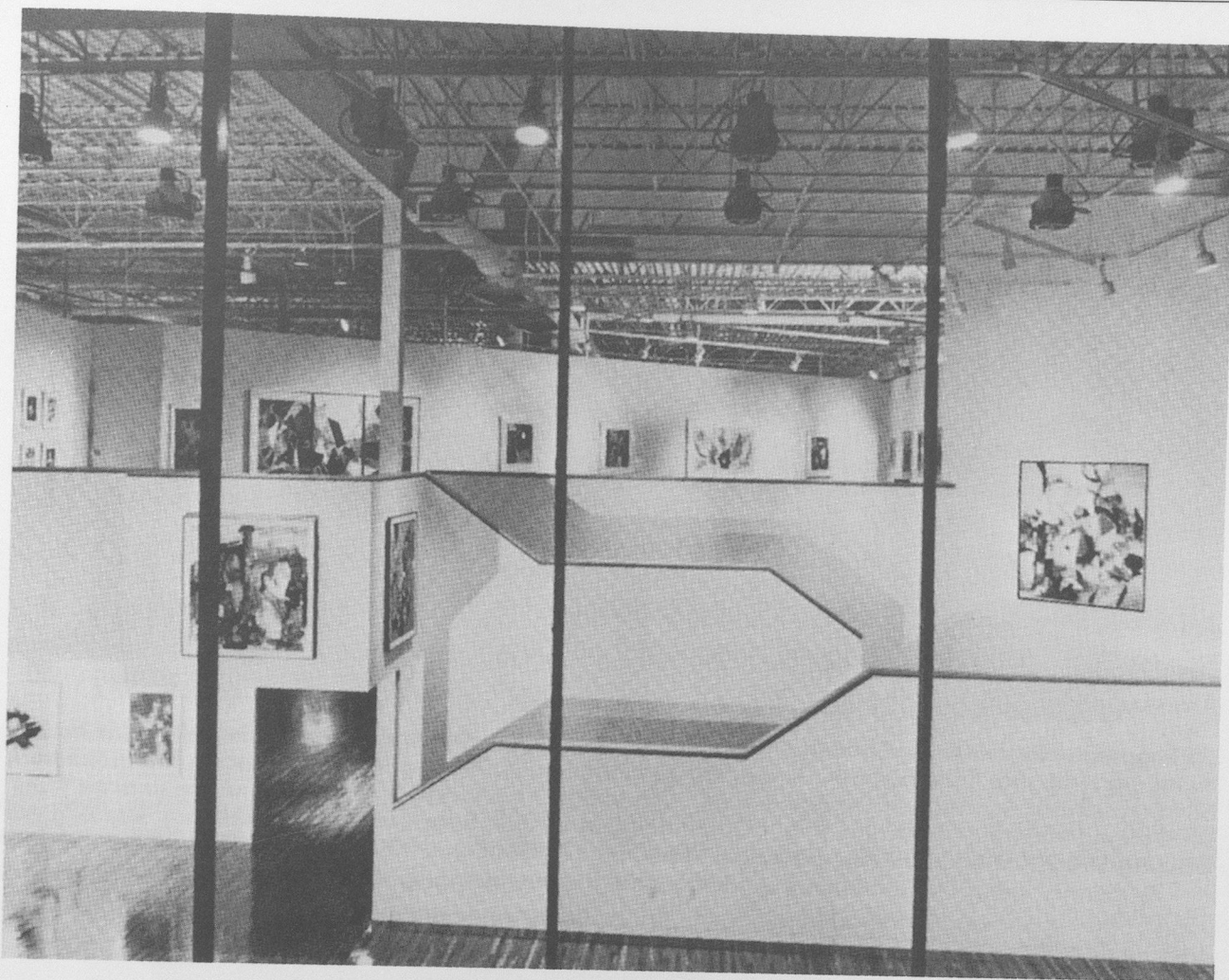


Abb. 10: Southfield, Park West Galleries

Die Kunst der Moderne

Brian O'DOHERTY sagt an einer Stelle seiner Untersuchung, daß die Prägekraft der „weißen Zelle“ so stark ist, daß sie die in ihr enthaltene Kunst nicht nur mitbeeinflusst, sondern so stark durchdringt, daß der Kontext zum Text, die Umgebung zum Inhalt wird. Wir kommen damit, am Schluß unserer Ausführungen, wieder zu der Frage, die uns anlässlich von GÉRICAUT interessiert, wie nämlich die Zusammenhänge zwischen Bestimmungs-ort und moderner Kunst beschaffen sind. Es lassen sich drei verschiedene Weisen der Reaktion beobachten:

1. *Die zeitgenössische Kunst nimmt ihre normale Umgebung als gegeben hin.*

Die „geformten Leinwände“, shaped canvasses, eines Frank STELLA etwa sind auf weiße Wände und viel Platz einfach angewiesen (Abb. 11). Hier bestätigen sich Galerie/Museums-Raum und Bild gegenseitig.

Irgendwann in den sechziger Jahren kamen amerikanische Maler auf die Idee, daß Bilder nicht unbedingt Rechtecke oder Quadrate sein müßten, sondern sich auch in vielen anderen Formaten anlegen ließen. Das sogenannte „shaped canvas“ entstand, die geformte Leinwand. Bilder als Drei-, Sechs- und Achtecke, als Kreise und als freie, oft wild gebrochene und gezackte Formen tauchen nun auf. Man stelle sich einmal kurz das Unmögliche vor: Bilder dieser Gattung müßten dem System der flächendeckenden Galeriewand unterworfen werden. Das ist eben nicht machbar: diese Werke verlangen aktiv nach Freiraum, nach viel Wand, nach neutralem Umraum. Bilder als Rechtecke beinhalten immerhin die Möglichkeit, daß man sie in einem engen Verbund anbringt; ihre Formate bestätigen einander durch Wiederholung. Ein Zweites: „shaped canvasses“ haben nicht selten in der Mitte ein Loch, das heißt, sie zitieren in ihrem Inneren die dahinterliegende Wand.

Man stelle sich nun das wiederum Undenkbare vor: diese Werke würden vor einem starkfarbigen oder gar gemusterten Wandbehang angebracht sein, wie er in älteren Museums- und Galerieräumen üblich war. Nein, diese Bilder setzen einfach voraus, daß sie mit der Wand als Wand, als neutralem Grund arbeiten können. Dasselbe ließe sich auch für ihre Farbgebung beweisen. Diese Kunst hat also ihren Kontext schon verinnerlicht, im wörtlichen Sinne.

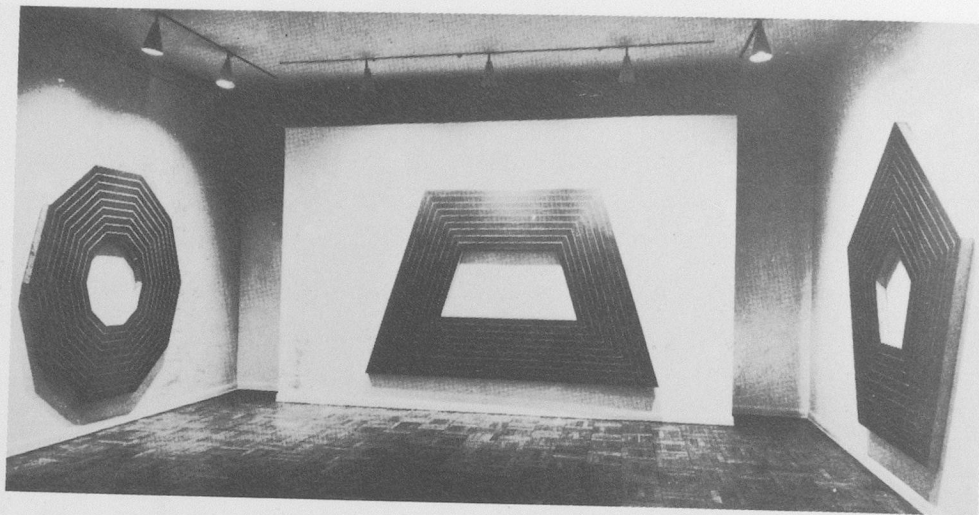


Abb. 11: Frank Stella: Shaped Canvases. 1964

2. Die zeitgenössische Kunst macht ihren Raum zum Thema.

Das schlagendste Beispiel, das Brian O'DOHERTY fand, ist ein Gemälde des amerikanischen Künstlers William ANASTASI (Abb. 12):

„Er fotografierte die leere Dwan-Galerie [eine New Yorker Kunstgalerie], nahm die Maße der Wand von der Decke bis zum Boden, von rechts nach links, fixierte die Anbringung jeder Steckdose, die Weite des Raumes dazwischen. Durch Siebdruck übertrug er all diese Angaben auf eine Leinwand, die nur etwas kleiner war als die originale Wand, und hing sie an die Wand. Die Wand mit ihrem Bild zu bedecken, heißt, ein Kunstwerk genau in jenen Raum zu stellen, wo Oberfläche, Wandbild und Wand den Dialog führen, der die Moderne zentral betrifft. Die Geschichte dieses Dialogs war das Thema dieser Bilder; es

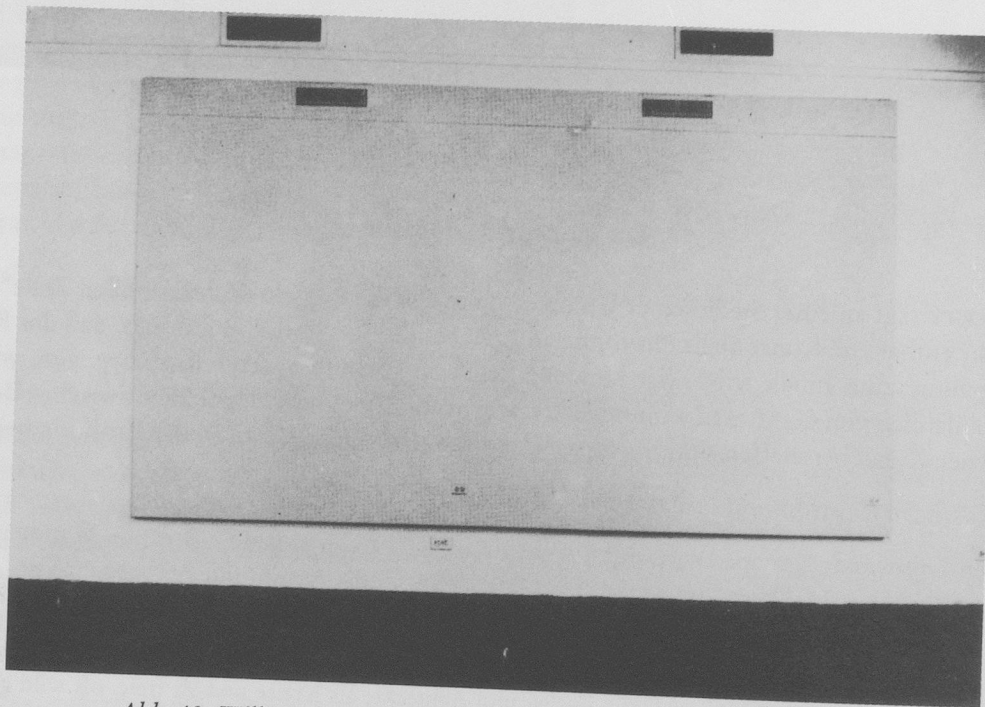


Abb. 12: William Anastasi: Wand der Dwan Gallery, New York. 1967

wurde mit einem Witz und einer Schlüssigkeit behandelt, die unseren schriftlichen Erläuterungen meist abgehen. Für mich hatte die Ausstellung eine merkwürdige Nachwirkung. Als das Gemälde abgehängt wurde, wurde die Wand zum Ready Made-Wandgemälde und beeinflusste so jede weitere nach ihr folgende Ausstellung.“²⁰

Einen Schritt weiter als ANASTASI ging die Bildhauerin Renate GÖBEL, als sie das Ganze eines Museums/Ausstellungs/Galerie-Raums reproduzierte, samt Besuchern, also ein dreidimensionales Double schuf (Abb. 13).



Abb. 13: Renate Goebel: Museumsbesucher. 1975–1981. Installation im von-der-Heydt-Museum, Wuppertal

Und noch einen Schritt weiter ging der amerikanische Künstler Edward KIENHOLZ, der die gleiche Ausgangssituation zum Gegenstand eines seiner „Environments“ machte, aber das Personal stark verfremdete und das „Publikum“ mittels eingebauter Tonbänder nichtssagende Phrasen abspulen ließ (Abb. 14).



Abb. 14: Edward Kienholz: The Art Show. Tableau, Ausschnitt. 1963–1977

3. Die zeitgenössische Kunst kritisiert ihre Institutionen, indem sie sie zum Thema macht.

Diese Kritik hat seit dem Anfang des Jahrhunderts zwei verschiedene Wege eingeschlagen:

- Sie hat sich in Werken kristallisiert, die den klassischen Werkbegriff sprengen und durch Museum, Galerie und Kunstaussstellung nicht mehr vereinnahmbar sind. Wir können hier auf diese Möglichkeit nicht näher eingehen; als Hinweis möge der „Verpackungskünstler“ CHRISTO dienen, der Gebäude (auch Museen), Küstenstriche und Inseln in Folie eingepackt hat. Solche *Aktionskunst* verläßt notwendigerweise und von einem deutlichen institutionskritischen Impuls beseelt die „weißen Zellen“ des Kunstbetriebs.
- Eine andere Richtung bleibt innerhalb der Institutionen, um dem dort herrschenden Kräftefeld entgegenzuarbeiten oder um es sichtbar und damit kritisierbar zu machen. Diese Richtung ist vor allem mit dem Namen des französischen Künstlers Marcel DUCHAMP verbunden (vgl. Beitrag 9). Es gehört zu den Schöpfungsakten der Moderne, daß er im 2. Jahrzehnt unseres Jahrhunderts in einigen Ausstellungen fertige Gebrauchsgüter unter seinem oder einem angenommenen Künstlernamen als Kunstwerke ausstellte: ein Pissoirbecken, einen Flaschentrockner, ein Speichenrad u. a. Es ist über diese „Ready-Mades“ viel philosophiert worden – was sie immer alles noch und in ihren tiefsten Sinnschichten bedeuten mögen. Sie leben aus der Grundspannung zu der Institution, in der sie zuerst auftraten und deren Bestandteil sie heute noch sind. Man sagt häufig, der Künstler habe diese Alltagsobjekte einfach zu Kunst erklärt; sein „Schöpfungsakt“ bestehe nicht mehr in einer Hervorbringung, sondern in dem geistigen Akt der Benennung (*Deklaration*). Ganz so einfach verhält sich die Sache aber nicht.

Hätte sich DUCHAMP in der Männertoilette des New Yorker Zentralbahnhofs hingestellt und eine der Pissoirschüsseln zum Kunstwerk erklärt, er wäre vermutlich nicht in die Annalen der Kunstgeschichte, sondern sehr bald in Gewahrsam genommen worden. Daß diese Deklaration in einer Kunstaussstellung erfolgte, veränderte die Sachlage von Grund auf: hier erst bestand das Spannungsfeld, das dem Akt der Deklaration und dem betroffenen Objekt Kenntlichkeit, Bedeutung und Konsequenz verlieh (*Abb. 15*). Im Rahmen der Institution werden die Statusfragen geklärt; hier kann die Umwandlung vom Alltagsobjekt zum Kunstwerk vor sich gehen.

DUCHAMP war einer der Künstler, die nicht bereit waren, den immer größer gewordenen Apparat der Institution „Kunst“ ungeschoren zu lassen und so zu tun, als ginge es nur darum, das Werk an sich hervorzubringen. Was war nicht alles aufgebaut und eingerichtet worden, seit jenen ersten Tagen, da die Fürsten des ausgehenden Mittelalters Kunstschatze aufhäuften, ohne sie in direkten Gebrauch als Objekte der Religionsausübung, der Wissensvermittlung oder der politischen Selbstdarstellung zu nehmen! Viele Jahrhunderte lang hatte es genügt, wenn ein Hofmaler oder der Besitzer selbst nach den Sammlungen sah – für die große Salzdahlumer Gemäldegalerie hatte man den Hofbeamten zum Aufseher gemacht, der eigentlich die Wäschekammern verwaltete, weil er nun einmal

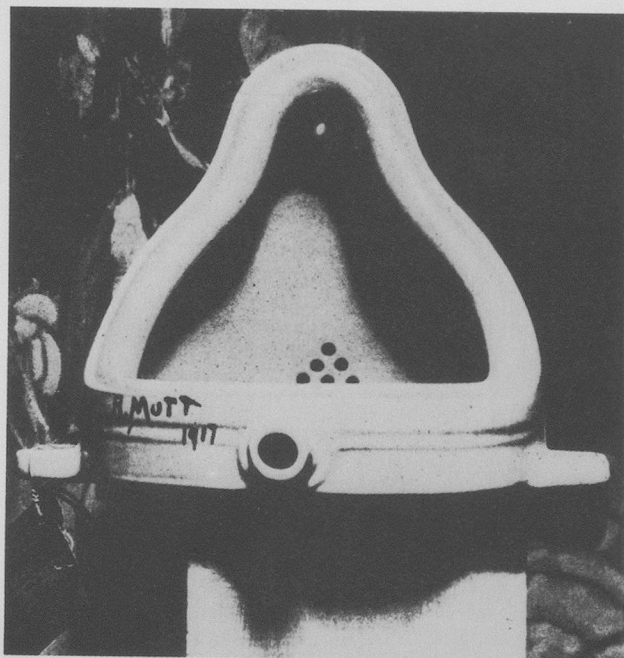


Abb. 15: Marcel Duchamp: Fountain. Ready-Made. 1917.
Original verloren

mit Leinwänden zu tun hatte. Noch die Museumskommissare der Französischen Revolution waren ehrenamtlich verpflichtete Maler gewesen. Seitdem waren Hunderte von Museen eröffnet und mit Fachpersonal ausgestattet worden; es gab Kunstakademien und Kunstschulen beinahe in jeder größeren Stadt; nach und nach wurde „Zeichnen“, später „Kunsterziehung“ verbindliches Schulfach; es wurde eine hauptberufliche Kunstkritik nötig; die Disziplin „Kunstgeschichte“ etablierte sich an den Universitäten; die Gattung „Kunstbuch“ entstand, immer bessere Reproduktionen von Kunstwerken wurden möglich; Kunstvereine engagierten sich für zeitgenössische Kunst – kurz: es entstand für die Kunst bzw. über der Kunst ein tiefgegliederter und verzweigter Apparat, von dem abzuweichen purer Idealismus wäre. DUCHAMP nimmt ihn nicht nur zu Hilfe, sondern überweist geradezu an ihn die Aufgabe, die Kunst zu machen. Von dieser Pflicht entlastet, kann er sich amüsiert zurücklehnen und beobachten, wie der Apparat diese ihm zugedachte Bestätigung zunächst natürlich als Störung empfindet.

DUCHAMP ließ nicht ab von dem Vorhaben, durch seine Kunst die Institution „Kunst“ sichtbar zu machen. Während seine Freunde, Anhänger des Surrealismus, ihre kleinen Revolutionen nach wie vor mit Öl auf Leinwand und im sicheren Geviert des Tafelbildes stattfinden ließen, nahm er sich immer wieder der Räume an, in denen sie ihre Ausstellungen veranstalteten. Für die Internationale Ausstellung der Surrealisten in der Pariser Galerie des Beaux-Arts „stellte er den Besucher auf den Kopf“, indem er an der Decke des Saals 1200 volle (womit gefüllte?) Kohlsäcke anbrachte. 1942 überraschte er die mitausstellenden Künstler und Besucher der Ausstellung „First Papers of Surrealism“ mit seiner „Eine Meile Schnur“, mit der er den Raum und alle Kunstwerke in ein dichtes Netz verstrickte (Abb. 16).

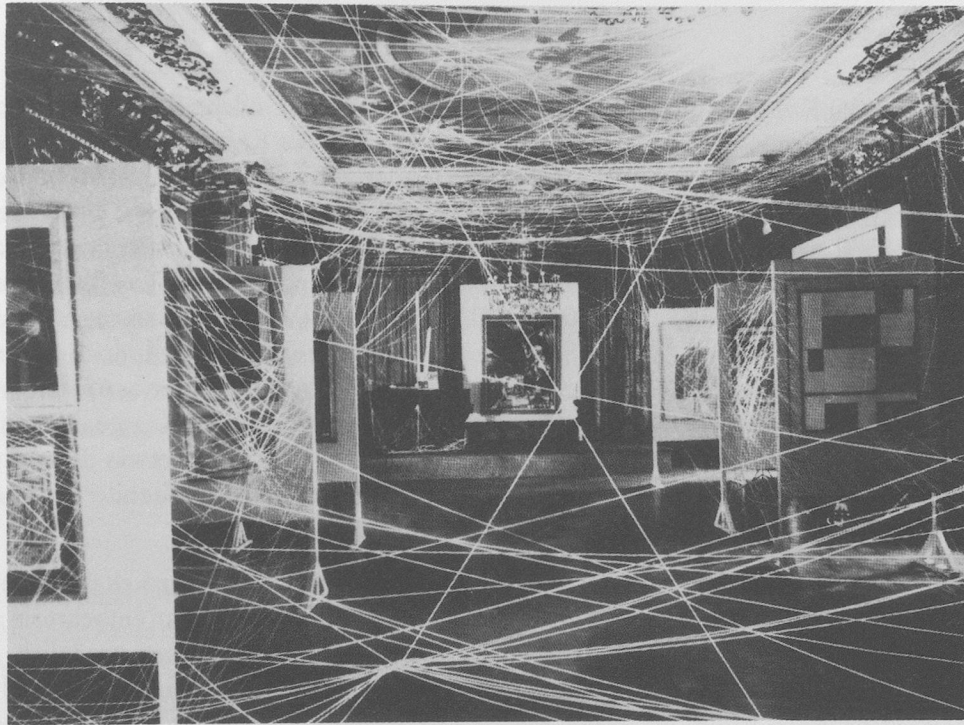


Abb. 16: Marcel Duchamp: Eine Meile Schnur. 1942

Um noch einmal O'DOHERTY zu zitieren:

„Indem er die Wirkung des Kontextes auf Kunst, der Verpackung auf das Verpackte ausstellte, besetzte Duchamp ein Feld der Kunst, das bisher unentdeckt geblieben war. Seine Entdeckung des Kontextes hatte eine Reihe von Gesten zur Folge, welche die Idee der Galerie als geschlossener Einheit und als manipulierbarer ästhetischer Zähler weiterentwickelten. Von diesem Moment an steht die Verbindung zwischen Kunst und ihrem Kontext unter Strom.“²¹

1958 hatte der französische Maler Yves KLEIN eine Ausstellung in der Pariser Galerie Iris Clert unter dem Titel „Le Vide“. Am Eröffnungsabend kamen 3000 Besucher und sahen – nichts. Die Galerie war leer, bis auf die Menschen. Der Titel „Die Leere“ war ernst zu nehmen. Man könnte diesen Gestus als die endgültige Antwort der Künstler auf ihre eigene Institution verstehen – die Galerie. Der Kunstbetrieb als Kunstwerk! War damit nicht das Ende aller Kunstproduktion angezeigt? Zwei Jahre später antwortete der französische Plastiker ARMAN auf KLEINS „Le Vide“ mit der Aktion „Le Plein“, die Fülle. Er hatte die Galerieräume bis zur Decke mit Abfall gefüllt, gegen Fenster und Türen drückte der Müll: die Besucher mußten draußen bleiben.

Diese Daten der neueren Kunstgeschichte zeigen, daß auf die radikale Setzung des Nichts doch noch die Antwort eingeht, daß es weitergeht. Die eigenen Existenzbedingungen sind ein Thema der modernen Kunst geworden, das vielleicht ebenso viele Varianten zuläßt wie die Gestaltung der Heiligen Familie in der gegenständlichen Malerei der vergangenen Jahrhunderte. Kunst reflektiert immer ihre vorbestimmte Umgebung und Funktion, auch Museums- und Sammlungskunst, die weitgehend auf das Ästhetische begrenzt ist. Die Autonomie, die Befreiung der Kunst zu sich selbst, bringt neue Bindungen mit sich. Aus ihnen läßt sich das Kunstwerk der Vergangenheit nicht erklären, aber es wäre auch falsch, die „Kontextmarkierungen“ zu übersehen, die ihre Werke mit sich führen. Das Moderne an der Kunst der Moderne erkennen wir im Gegensatz zu den früheren Beispielen darin, daß sie selbstbezüglich wird und das bildnerische Nachdenken über den institutionellen Rahmen ebenso zu einem vollwertigen Thema machen kann wie das Medium „Farbe“ oder den Vorgang des Malens, oder das Verhältnis zur Tradition.