

Warum eigentlich Museumsgeschichte?

Alexis Joachimides

Die in diesem Buch versammelten Beiträge versuchen, sich der Geschichte des Kunstmuseums als Institution anzunähern. Sie setzen dabei unterschiedliche Schwerpunkte, die, je nach Ausrichtung der Autoren, von der baulichen Gestalt eines Museums über die wissenschaftliche Konzeption einer Sammlung bis zur Beschreibung einer besonderen Inszenierung und Präsentation der Objekte reichen, die gesellschaftlichen Trägergruppen oder die staatliche Kulturpolitik in den Vordergrund stellen. Dieses breite Themenspektrum erscheint auf den ersten Blick disparat und wirft die Frage auf, was die verschiedenen Sichtweisen auf die Institution Museum miteinander verbindet. Wo liegt das gemeinsame Interesse, das diese Vielfalt zu mehr als einer beliebigen, bloß äußerlich zusammengehaltenen Ansammlung werden läßt?

Das vorliegende Buch verdankt seine Entstehung einem neuen Gesichtspunkt in der Analyse von Kunst, der erst in den letzten Jahren begonnen hat, sich durchzusetzen. Die Untersuchung der Bedingungen, unter denen Kunst von einem Publikum wahrgenommen wird, hat sich mittlerweile einen eigenen Platz in der Forschung erobert. Diese neue Sichtweise richtet sich auf die Institutionen der Kunstvermittlung, sei es die Kirche oder das fürstliche Schloß, die bürgerliche Privatsammlung oder die kommerzielle Galerie, die Kunstaussstellung oder die Kunstzeitschrift. Sie erstreckt sich auf die Träger und Akteure dieser Institutionen ebenso wie auf das Publikum, das diese Vermittlungsangebote jeweils genutzt hat.

Das Museum aber ist trotz seiner enormen Breitenwirkung als spezifische Ort der Begegnung von Kunst und Publikum bisher in dieser Diskussion ein Stiefkind geblieben. Substantielle Grundlagenforschung zur Geschichte des Museums ist äußerst selten, als Institution taucht es meist nur ganz am Rande in der Forschungsliteratur auf. Wir stehen daher vor der Situation, daß der gegenwärtig wohl wirkungsvollste und einflußreichste Ort der Vermittlung von Kunst in seiner historischen Entwicklung immer noch weitgehend unbekannt ist. Der Erfolg dieser Kulturinstitution, ihr ununterbrochenes Wachstum seit 200 Jahren und der aktuelle Zulauf, den sie in den letzten Jahrzehnten erhielt, kontrastieren scharf mit der Unkenntnis über ihre Entstehungs- und Entwicklungsbedingungen.

Diese Feststellung mag auf den ersten Blick paradox erscheinen, gibt es

doch eine längere literarische Tradition, in der sich Museen mit ihrer eigenen Geschichte auseinanderzusetzen vorgeben. Als sich die öffentlichen Museen im Laufe des 19. Jahrhunderts bewußt wurden, daß sie mittlerweile eine Vergangenheit besaßen, entwickelte sich eine neue literarische Gattung, die die Entstehung der musealen Sammlungen beschreiben sollte. Diese „Sammlungsgeschichte“ ist bis heute die gängige Form geblieben, in der sich Museen mit ihrer Geschichte auseinandersetzen. Der Gegenstand der Sammlungsgeschichte ist zunächst die Aufzeichnung des quantitativen und qualitativen Anwachsens der musealen Bestände im Laufe der Zeit. Eine solche rückblickende Bilanz will aber keineswegs sämtliche Erwerbungen aufführen, die in die Bestände der Sammlung gelangt sind. Diese Aufgabe erfüllt das Inventar, eine Liste, die den faktischen Zustand der Sammlung beschreibt.

- Vielmehr trifft die Sammlungsgeschichte eine rigide Auswahl des nach zeitgenössischer Auffassung Wertvollsten und ästhetisch Bedeutendsten. Nur für diese Werke versucht sie, den Moment zurückzuverfolgen, an dem sie in die Sammlung aufgenommen wurden. Sie recherchiert, wer für ihren Erwerb verantwortlich war und unter welchen Begleitumständen er stattfand. Sammlungsgeschichte in diesem Sinne ist höchst selektiv, sie bewertet die Erwerbungen und ordnet sie nach ihrer Bedeutung in eine Hierarchie.

Durch diese Strategie, nur die Herkunft der gerade als bedeutend eingeschätzten Erwerbungen zurückzuverfolgen, wird die Sammlungsgeschichte zu einer unreflektierten Erfolgsbilanz. Sie wird zu einer Aneinanderreihung von jeweils – im Moment der Bilanzierung – als herausragend beurteilten Erfolgen in der Geschichte der Erwerbungen. Eine solche Perspektive verhindert es, die Auswahlkriterien früherer Sammler zu verstehen, die zur Entstehung des musealen Bestandes beigetragen haben.

Statt dessen projiziert der Autor einer Sammlungsgeschichte seinen Geschmack als den absoluten auf alle vergangenen Generationen von musealen und vormusealen Sammlern und läßt alle abweichenden Urteile als irrelevant erscheinen. Dieses ahistorische Prinzip wird abgesichert, indem die sogenannte Sammlungsgeschichte die historisch und soziologisch bedingte Relativität des Geschmacks ignoriert.

Die traditionelle Sammlungsgeschichte bietet somit keinerlei Raum für ein wirklich historisches Verständnis der Bestände, die sie beschreiben will. Erst im 20. Jahrhundert bildete sich daneben eine Betrachtungsweise heraus, die das Entstehen von Kunstsammlungen in einen historischen Zusammenhang einzuordnen versucht. Sie fand ihren Ausdruck in einer grundsätzlichen Neuorientierung der historischen Fragestellungen an das Museum. Grundlage der neuen Sichtweise ist die „Entdeckung“ der bisher in der Beschäftigung mit Kunst vernachlässigten Kategorie des Publikums. Eine Sensibilität für die Bedingungen, unter denen Kunst wahrgenommen wird,

zeigten zuerst einige Vertreter der künstlerischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts. Marcel Duchamps These, „daß ein Werk vollständig von denjenigen gemacht wird, die es betrachten oder es lesen und die es, durch ihren Beifall oder sogar durch ihre Verwerfung, überdauern lassen“¹, bereitete den Boden für die Veränderungen in der Untersuchungsperspektive, die die Literaturwissenschaft zuerst theoretisch formuliert hat.² Die dort entstandene „Rezeptionstheorie“ verlagert den Gesichtspunkt weg von der traditionellen Sammlungsgeschichte mit ihrem Anspruch auf überzeitliche ästhetische Werturteile hin zu der Einsicht in die historische Bedingtheit des Geschmacks.

Daraus entwickelte sich das Projekt, eine Geschichte des Geschmacks zu schreiben. Für diese „history of taste“ ist der Geschmack nicht mehr ein individuelles Urteil, sondern die Summe der ästhetischen Präferenzen, die für eine bestimmte Zeit und eine bestimmte soziale Gruppe charakteristisch sind oder waren. Ein solches Geschmacksprofil läßt sich jeweils auf bestimmte ideologische Positionen zurückführen. Auf die Geschichte des Museums angewandt, bedeutet die Geschmacksgeschichte den Versuch, die Präferenzen einzelner musealer Sammler als Ausdruck ihrer ästhetischen und politischen Intentionen zu verstehen und damit die historische Distanz zu der Motivation früherer Sammler zu bewahren.³

Gleichzeitig richtet sich nun das Interesse auf Bau und Ausstattung der Museen. Die traditionelle Baugeschichte kennt Museen als Gegenstand einer systematischen Untersuchung nur im Rahmen der Gebäudetypologie, in der sich einzelne Typen definieren lassen, wie z.B. die Gemäldegalerie.⁴ Einzelne Museumsgebäude werden nur dann Gegenstand ihres Interesses, wenn sie zum Werk eines Architekten zählen, dessen Stellenwert in der Architekturgeschichte eine intensivere Betrachtung rechtfertigt. Für die Berliner Museumsgeschichte bedeutet das beispielsweise, daß das Alte Museum als ein Meisterwerk Karl Friedrich Schinkels gut dokumentiert ist, während das Neue Museum des als weniger bedeutend eingestuften Architekten August Stüler keiner Beachtung wert schien. Erst unter dem Gesichtspunkt der Rezeption, der Wahrnehmung und Aneignung der Kunst durch ein Publikum, ist es möglich geworden, Bildprogramme und Gestaltungsweisen der Mu-

1 Marcel Duchamp in einem Brief an Jehan Mayoux vom 8.3.1956, zit. nach STAUFFER 1981, 202.

2 Zur Rezeptionstheorie vgl. KEMP 1985.

3 Zur „history of taste“ vgl. HASKELL 1976; HASKELL/PENNY 1981; zur neueren Geschichte des Sammelns u.a. STEGMANN 1970; FLEMING 1973-79; WIEN 1986; WEGMANN 1993.

4 Vgl. TIPPMANN 1931.

seumsgebäude ebenfalls als Ausdruck jener ideologischen Interessenlage zu verstehen, die den Erwerb der Exponate bestimmte. Eine Reihe neuerer Monographien versucht gerade in den letzten Jahren, die bauliche und bildliche Programmatik von älteren Museen auf diese Weise zu entschlüsseln.⁵

Neben die Geschichte des Geschmacks tritt damit die Untersuchung des Wahrnehmungsrahmens, in dem Kunst präsentiert werden kann. Dabei kommt der Inszenierung von Kunst im Museum eine besondere Bedeutung zu, der Art und Weise, wie die Präsentation der Exponate dem Betrachter Wahrnehmungshilfen an die Hand gibt. Diese macht die Museumsausstellung als Ganze in einer bestimmten Weise lesbar. Die jeweils gewählte Inszenierung vermittelt dem Museumsbesucher eine ganz bestimmte „Geschichte“, einen Zusammenhang, in den er die ausgestellten Objekte einordnen soll. Vor jeder sprachlichen Informationsübermittlung strukturiert sie die Wahrnehmung auf einer visuellen Ebene. Dieser, der Museumsausstellung zugrundeliegende „Text“ existiert immer in Abhängigkeit von einer bestimmten Museumskonzeption.

Mittlerweile muß es also darum gehen, die unterschiedlichen Aspekte der Institution Museum, die bauliche Form, die Art der Inszenierung, die wissenschaftliche Konzeption und das Geschmacksprofil der Sammlungsauswahl, in eine gemeinsame Geschichte zu integrieren. Maßstab einer solchen integrativen Geschichte des Museums kann die in einer bestimmten historischen Situation gültige Funktionsbestimmung der Institution sein. Aus der jeweils spezifischen Antwort auf die Frage nach der Aufgabe, die das Museum erfüllen soll, lassen sich die zugrundeliegenden politischen Interessen, die Auswahlkriterien der Sammler oder die gewählten Inszenierungsstrategien ableiten. Die folgenden Aufsätze sind in ihrer Gesamtheit ein Versuch, eine solche integrative Geschichte des Museums am Beispiel der Berliner Museumslandschaft zu entwickeln.

Die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion des Museums fächert sich auf in eine Reihe von Grundproblemen. Die Anordnung der Beiträge erfolgt daher in drei großen Hauptabschnitten, deren Schwerpunkt jeweils in einem der Grundprobleme der Institution liegt. Die Mehrzahl der hier versammelten Texte betrachtet jeweils ein bestimmtes Museum in seinem entscheidenden historischen Augenblick unter einem dieser grundsätzlichen Aspekte. Einerseits wurden Museen ausgewählt, deren Konzeptionen zur Zeit ihrer Einrichtung heftig diskutiert wurden und wegen ihres Innovationspotentials von überregionaler Bedeutung waren, andererseits solche Museen, die im internationalen Vergleich die allgemeine Entwicklung des Museums am Stand-

5 U.a. PLAGEMANN 1967; BOETTGER 1972; DENEKE/KAHSNITZ 1978; VIERNEISEL/LENZ 1980; WIEN 1991; GAETHGENS 1992.

ort Berlin vertreten können. So bietet das Buch als Ganzes eine historische Typologie des Kunstmuseums, die die Vielfalt der Inszenierungen und Konzeptionen sowie deren historische Entstehungsbedingungen verdeutlicht.

Der erste Abschnitt unter der Überschrift MUSEUMSGRÜNDER ist dem Problem gewidmet, wie innerhalb der Kunstmuseen parallel zu ihrer Gründung eigene wissenschaftliche Konzeptionen entstanden, die die Abgrenzung zu anderen Wissenschaftsinstitutionen gewährleisten konnten. Im Zeichen der Kunstwissenschaft gelangte das Kunstmuseum so zu einem Begriff seines Sammlungsgegenstandes und seiner spezifischen Funktion, dessen Prämissen die Geschichte der Institution bis heute prägen. Dieses Selbstverständnis bildete sich allerdings erst allmählich als Ergebnis heftiger Kontroversen. Die erste dieser Auseinandersetzungen um die Funktion des Museums ging der Eröffnung des Alten Museums 1830 voraus, an deren Ende sich die Durchsetzung eines historischen Wissenschaftsverständnisses bereits ankündigte. Die Analyse des Neuen Museums, seiner baulichen Form, Ausstattung und Sammlungsstruktur im Ursprungszustand um 1850, offenbart das voll ausgebildete Museum des Historismus auf Grundlage von zivilisationstheoretischen Überlegungen der Hegelschule. Die enorm gestiegene Wertschätzung der Abgußsammlung in diesem Zusammenhang und ihr Niedergang bis zur vollständigen Auflösung im 20. Jahrhundert dokumentieren die Krise der historischen Kunstbetrachtung, wie sie sich im Kaiserreich vorbereitete.

Der zweite Abschnitt unter der Überschrift EINE INSTITUTION UND IHR PUBLIKUM stellt vier deutlich voneinander unterscheidbare Museumstypen vor, die auf unterschiedliche Segmente eines sich fortschreitend differenzierenden Publikums zugeschnitten waren. Dieser typologischen Auswahl geht ein sozialhistorischer Beitrag voraus, der das Verhältnis der verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen zur bürgerlich dominierten Hochkultur des Kaiserreiches untersucht. Das aus bürgerlicher Privatinitiative hervorgegangene Kunstgewerbemuseum verstand sich ursprünglich als Vorbildersammlung für Fabrikanten und Handwerker, erlebte aber im Laufe seiner Übernahme in staatliche Obhut einen schleichenden Funktionswandel. Das Märkische Provinzialmuseum zeugt für den populären Erfolg des kulturhistorischen Museums im späten 19. Jahrhundert, als es neue Publikumsschichten im Kleinbürgertum und Proletariat erschließen konnte. Anhand des Kaiser-Friedrich-Museums wird die Veränderung des kunsthistorischen Museums verfolgt, seine Inanspruchnahme durch eine neue großbürgerliche Elite seit dem Kaiserreich, die hier prestigeträchtig ihre Vorstellungen von Geschmack als gesamtgesellschaftlich verbindliches Modell durchsetzen konnte. Die Architektursammlung des 1930 eröffneten Pergamonmuseums dagegen bezeugt die Funktion staatlicher Repräsentation für die nationale Integration bis zum Zweiten Weltkrieg.

Der dritte Abschnitt unter der Überschrift DAS GESICHT DES MODERNEN MUSEUMS rekonstruiert die Diskussion um die Inszenierung von Kunst im Museum, die im Gefolge einer Reformbewegung seit dem späteren 19. Jahrhundert erstmals ins Zentrum der Museumstheorie rückte und die Museumspraxis des 20. Jahrhunderts in besonderem Maße bestimmt hat. Die Untersuchung der museologischen Theorie Karl Schefflers verweist auf die Entstehung der Doktrin des seit den dreißiger Jahren und bis heute dominanten Inszenierungstyps der weißen Wand für das Kunstmuseum. Die Museumsreform der Jahre vor und nach dem Ersten Weltkrieg dagegen wird durch den Inszenierungstyp des „Farbigen Museums“ gekennzeichnet, wie er in Berlin exemplarisch durch das Kronprinzenpalais vertreten war.

Am Ende steht eine Zusammenfassung, die die Ergebnisse historischer Forschung für das Verständnis der gegenwärtigen Probleme der öffentlichen Museen Berlins nutzen und so die andauernde Aktualität der historischen Auseinandersetzungen um das Museum veranschaulichen will.