

James J. Sheehan: Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung; München: C. H. Beck 2002; 368 S., 31 SW-Abb.; ISBN 3-406-49511-7; € 34,90

Das vorliegende Buch wurde aus dem Amerikanischen übersetzt (Martin Pfeiffer). Der ursprüngliche Titel lautete: „Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism“ (erschieden im Jahre 2000 bei Oxford University Press). Der Autor lehrt an der Stanford University und darf als ausgewiesener Kenner der deutschen Geschichte gelten. Seine Bücher zum deutschen Liberalismus im neunzehnten Jahrhundert (1978, deutsch 1983) und zur deutschen Geschichte 1770–1866 (1989, deutsch 1994) gehen der vorliegenden Monographie voraus.

Sheehan nimmt sich in seinem Buch einer Institution an, die – wie Wolfgang Kemp sagte – zwar „an Alter nur unwesentlich die Bahnhöfe übertrifft“¹ aber gleichwohl schon auf eine bewegte Geschichte zurückblicken kann – in der sie wie kaum eine andere verehrt, überhört, umstritten und beschimpft wurde². Vom adorablen „Heiligthum“ (Goethe im begeisterten Bericht von seinem Besuch in Dresden im Jahre 1769; siehe Sheehan, S. 49) bis zum gescholtenen „Musentempel“, als den Kritiker das Museum in den siebziger Jahren bezeichneten, um ein anderes, nämlich ein Museum als „Lernort“, zu fordern³, liegt ein weiter Weg. Sheehans geschichtlicher Abriss der Geschichte des Kunstmuseums in Deutschland bezieht seine Aktualität daraus, daß die Diskussion um das Museum vermutlich solange nicht abreißen wird, als es Museen gibt. Nachdem sich nämlich heute etliche Museen, nicht zuletzt als Folge der Musentempelschelte, in einen allen Bevölkerungsschichten dienenden Erfahrungsort verwandelt haben, wird nun die neue Frage „Erlebnispark oder Bildungsstätte?“ gestellt⁴. Hinter solcher Frage steht die Befürchtung, daß Erfolgszwang zu einer Kommerzialisierung der Kultur und letztlich dazu führen könnte, daß ursprüngliche Aufgaben und Anliegen des Museums auf der Strecke bleiben⁵.

- 1 WOLFGANG KEMP: Kunst wird gesammelt, in: Werner Busch (Hrsg.): Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen; Bd. 1 München – Zürich 1990, S. 205–229 (S. 208).
- 2 Schon der Begriff „Museum“, der in seiner Alltäglichkeit so selbstverständlich zu sein scheint, durchläuft Wandlungen die auf Veränderungen im Verständnis des Gemeinen hinweisen. Eine Auswertung deutschsprachiger Lexika des 18. bis 20. Jahrhunderts macht dies deutlich und findet sich in: MELANIE BLANK, JULIA DEBELT: Was ist ein Museum? „... eine metaphorische Complication ...“ (*Museum zum Quadrat*, 9); Wien 2002.
- 3 ELLEN SPICKERNAGEL und BRIGITTE WALBE (Hrsg.): Das Museum: Lernort contra Musentempel; Gießen 1976.
- 4 UWE M. SCHNEEDE (Hrsg.): Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte?; Köln 2000.
- 5 Kritik am Museum war in der Vergangenheit keineswegs nur von pädagogisch motivierter Seite vorgetragen worden. Als zentraler Machtfaktor in der kulturellen Ökonomie der Moderne wurde das Museum mit Beginn des 20. Jahrhunderts zum Thema künstlerischer Reflexion und zur Zielscheibe der Kritik. Die Anfänge der museumskritischen Künstlerliteratur stehen im Zeichen anti-bürgerlichen Kulturkritik. Ein Großteil der Museen und Kunstinstitutionen hat sich inzwischen soweit verändert, daß sie keinen grundsätzlichen Widerspruch mehr zu den „Avantgarden“ der Kunstproduktion darstellen. Doch hat der Wandel der einstmaligen konservativen Bildungseinrichtung zu Kulturanbietern keineswegs ideologiefreie Zonen entstehen lassen. Zahlreiche „Institutionskritische Texte“ von zeitgenössischen Künstlern finden sich in: CHRISTIAN KRAVAGNA und

„Kunstmuseen lehren uns, was wir sehen sollen, wenn wir Kunst betrachten“, so beginnt die Einleitung des vorliegenden Buches. Damit wird schon eingangs klar, daß es sich weniger um die Geschichte einer architektonischen Aufgabe handelt, als um die Ideengeschichte einer Institution. Das selbstgesteckte Ziel ist es, die Beziehung zwischen den deutschen Museen und ihrem historischen Kontext zu untersuchen, insbesondere die Beziehung zwischen der Entwicklung des Kunstmuseums und Veränderungen in Kunsttheorie und künstlerischer Praxis (S. 11). Weil Kunstmuseen nicht zuletzt Ausdruck politischer und ökonomischer Macht aber auch kunstwissenschaftlicher Perspektive sind, sind sie nicht neutrale Orte der Verwahrung: sie bestätigen künstlerische Bedeutsamkeit. Die Entwicklung des modernen Kunstbegriffes ist ohne das Museum nicht denkbar.

Die Darstellung beginnt im 18. Jahrhundert in den letzten Jahren des Alten Reiches, als erstmals die Kunstsammlungen der Monarchen und Fürsten öffentlich zugänglich gemacht werden. Sie endet 1914, als der Beginn des Ersten Weltkrieges nicht nur einen Einschnitt in der kulturellen Entwicklung verursachte. In einer Schlußbetrachtung, insbesondere mit Blick auf James Stirlings Neue Staatsgalerie in Stuttgart (S. 281 ff.), wird die grundlegende These des Buches in die Gegenwart weitergetragen, derzufolge zum Museen nicht nur die beherbergten Kunsterzeugnisse gehören, sondern auch deren intellektuelle, institutionelle und architektonische Spuren in ihrer Geschichte.

Seine Beschränkung auf deutsche Museen rechtfertigt der Autor durch den Hinweis, daß die Geschichte der Kunstwelt in Deutschland, die auch eine Geschichte der politischen Institutionen, gesellschaftlicher Umwälzungen, des Aufstieges „öffentlicher Kultur“, akademischer Disziplinen und des bürokratischen Ehrgeizes ist, zwar von Entwicklungen in den anderen europäischen Ländern beeinflusst worden ist, es aber „eine spezifisch deutsche Version dieser Geschichte“ gibt (S. 13). Die Kapitel behandeln in chronologischer Ordnung folgende Themen: die intellektuellen und institutionellen Ursprünge der deutschen Kunstmuseen in der höfischen Kultur und im öffentlichen Diskurs des 18. Jahrhunderts (Kapitel I); wie deutsche Intellektuelle und Beamte Museen nutzten, um die kulturellen und politischen Krisen der Revolutionsära zu bewältigen (Kapitel II); wie Museen in der Mitte des 19. Jahrhunderts den Triumph des Historismus in ästhetischer Theorie und künstlerischer Praxis widerspiegeln und beeinflussten (Kapitel III); und schließlich die Reaktion der Museen auf Veränderungen in der Welt der Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts (Kapitel IV).

Dabei beginnt jedes Kapitel zunächst mit einer Erörterung von Vorstellungen über Kunst, wie sie sich in den Werken zeitgenössischer Dichter und Denker finden. Von den Ideen ausgehend, wird die Institution Museum untersucht bzw. deren Beziehung zu sozialen und politischen Verhältnissen. Daran schließt sich jeweils eine Besprechung von relevanten Museumsbauten an, um am konkreten Gegenstand zu zeigen, wie „Ideen, Institutionen und Bauwerke zusammenwirken“ (S. 12).

Dem Leser wird bei diesem Vorgehen nicht nur vorgeführt, welches die Voraussetzung für die Errichtung von Museumsbauten und für das Unternehmen war, Kunstsammlungen öffentlich zugänglich zu machen, sondern auch mit welch enormen Vorstellungen bezüglich ihrer Bildungswirksamkeit die Kunst befrachtet worden ist. Als Beispiele seien hier ausgewählt: Immanuel Kant (S. 22 ff.), der in seiner „Kritik der Urteilskraft“ (1790), das Würdigen von Kunst zum zugleich ästhetischen und moralischen Akt erhebt; Friedrich Schiller, der in seinen Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ die heilende Kraft der Kunst postuliert und den moralischen Zweck der Kunst definiert; die Schlüsselgestalt des deutschen Klassizismus, Johann Joachim Winckelmann, der mit Blick auf die Kunst der Griechen glaubte, die Schönheit der Kunst sei nicht von den edlen Tugenden, insbesondere der Freiheitsliebe, zu trennen (S. 28). Georg Wilhelm Friedrich Hegel vertrat die Meinung, daß die Kunst eine wichtige Quelle von Kenntnissen über die Vergangenheit sei. Hegels Ästhetik geht deshalb auch von der Überzeugung aus, daß Kunst historisch verstanden werden müsse, allerdings auch eine Quelle der Freude und der Erbauung sei (S. 135 ff.). Die Geschichte wird zum Rahmen, in dem Kunst verstanden werden soll. Dies macht Kunstwissenschaftler und Vermittlungsbemühungen notwendig.

Das Museum des 19. Jahrhunderts beruht auf drei wichtigen Annahmen in Bezug auf das Wesen der Kunst: erstens, daß Malerei und Bildhauerei zu einer besonderen Kategorie von Erfahrungen gehören; zweitens, daß Kunst historisch zu betrachten sei; drittens, daß der Mensch aus der Betrachtung der Geschichte der Kunst sowohl moralische Belehrung als auch staatsbürgerliche Tugenden bezieht (S. 207). In den öffentlichen Galerien sind die Werke „nicht mehr luxuriöse Verzierungen höfischen Lebens, man hatte sie in Kunst verwandelt“ (S. 43) – und der Kunst volkerzieherische Wirkung zuerkannt. 1903 versammelte sich in Mannheim eine Gruppe von Museumsverwaltern, um über die Rolle ihrer Institution als „Volksbildungsstätten“ zu diskutieren. Alfred Lichtwark, seit 1886 Direktor der Kunsthalle in Hamburg, um nur einen entsprechenden Vertreter aus der Riege der Museumsleiter des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts zu nennen, blieb gleichsam Lehrer, für den der Hauptzweck des Museums nicht Wissenschaft, sondern Pädagogik war.

Zur Entwicklung des Kunstmuseums gehört nicht zuletzt die Entstehung einer wissenschaftlichen Expertenkultur. Die Experten, die einmal von Fürsten berufen worden waren, um ihnen zu helfen, Kunstgegenstände zu erwerben und zu ordnen, sind die Vorhut einer wichtigen Gruppe der modernen Kunstwelt: der „Kunstadministratoren“ (S. 44).

War das Kunstmuseum am Ende des Ancien régime noch von der Idee der moralischen Zweckbestimmung der Kunst beseelt, so wurde es mit der beginnenden Moderne schließlich zum Schauplatz eines allgemeinen Kulturkampfes zwischen Befürwortern und Gegnern des künstlerischen Modernismus.

Mehrere gedankliche Stränge durchziehen so das Buch Sheehans: die Bildungsmision des Museums, also seine gesellschaftliche Rolle bzw. die philosophische Einschätzung der Bildungspotenz der Kunst; seine Rolle in Zusammenhang mit der Entwicklung der Kunst und ihrer wissenschaftlichen Theorie; das Gebäude „Museum“

und die dort bediensteten Experten, die auch ihre Geschichte haben. Alle diese Geschichten sind miteinander verbunden und voneinander abhängig. Dies ist die Essenz aus der Lektüre des Buches.

Fazit: Ein über das Museum hinausweisender Beitrag zur deutschen Kultur- und Geistesgeschichte.

DIETHARD HERLES

Institut für Kunstwissenschaft

Universität Landau

Wilhelm Worringer: Schriften; hrsg. von Hannes Böhringer, Helga Grebing und Beate Söntgen. Unter Mitarbeit von Arne Zerbst; München: Wilhelm Fink Verlag 2004; 2 Bde., insges. 1500 S., mit einer CD-ROM; ISBN 3-7705-3641-X; € 160,-

Hannes Böhringer, Beate Söntgen (Hrsg.): Wilhelm Worringers Kunstgeschichte; München: Wilhelm Fink Verlag 2002; 237 S., einige Abb.; ISBN 3-7705-3653-3; € 30,90

Helga Grebing: Die Worringers. Bildungsbürgerlichkeit als Lebenssinn – Wilhelm und Marta Worringer (1881–1965); Berlin: Parthas Verlag GmbH 2004; 318 S. m. zahlr., z. T. farb. Abb.; ISBN 3-936324-23-9; € 38,-

Wilhelm Worringer (1881–1965) hat einen festen Platz in der Geschichte des Faches Kunstgeschichte. Das beruht fast zur Gänze auf seiner Berner Dissertation „Abstraktion und Einfühlung“ (1907) und schon etwas weniger auf der gleichfalls Berner Habilitationsschrift „Formprobleme der Gotik“ (1909, gedruckt 1911). Keine andere Doktorarbeit erreichte eine solche Auflagenhöhe bis 1996 und Übersetzungen in neun Sprachen bis 2001. Auch das Gotikbuch erreichte bis 1930 das 21. Tausend und erschien bis 1986 auch englisch, französisch, spanisch und italienisch. Ursache dieser Erfolgsgeschichte ist die Verbindung des kunsttheoretischen Gehalts kunsthistorischer Arbeiten mit zentralen Problemen der Kunst ihrer Entstehungszeit. Ein solches, zudem betont subjektives und spekulatives Denken und Schreiben von aktuellen, avantgardistischen, also umstrittenen Positionen aus ließ Worringer eher als Kunstkritiker oder -schriftsteller, denn als seriösen Kunsthistoriker erscheinen. Auch seine weiteren Bücher trugen dazu bei, ihren Verfasser der akademischen Zunft zu entfremden, der er doch angehörte. Er widersetzte sich deren Wissenschaftsverständnis, wenn er z. B. ein Buch über „Die Anfänge der Tafelmalerei“ (1924) ausdrücklich mit dem „Bewußtsein der soziologischen Fragwürdigwerdung unseres eigenen heutigen Kunstschaffens [...], dem heutigen Zustand einer grenzen- und zwecklosen Bildermalerei ohne soziologische Legitimierung“ rechtfertigte und einleitete (Schriften, S. 303). Er konnte bei weitem keinen so anhaltenden Einfluß auf die Methodik kunstgeschichtlicher Forschung gewinnen wie – teilweise noch gleichzeitig – der eine Ge-