

Günter Irmscher

Das Museum für Angewandte Kunst in Köln

Erfahrungen einer Begehung

Köln besitzt seit Sommer 1989 ein neues altes Museum, das Museum für Angewandte Kunst (ehemals Kunstgewerbemuseum Köln). Gegründet 1888, erhielt das Museum 1900 einen repräsentativen Bau im Stil der Neorenaissance am Hansaring. Durch den Bombenkrieg wurde es 1943 zerstört. Seitdem führte das Kunstgewerbemuseum jahrzehntelang ein idyllisches, der kunsthistorischen Forschung wie selten entgegenkommendes Depotdasein, in den letzten 20 Jahren in einer der wenigen der städteplanerischen *tabula rasa* des 19. Jahrhunderts in Köln entkommenen burgähnlichen Stadttoranlagen, der Eigelsteintorburg. Zusätzlich hatte das Museum im Overstolzenhaus, einem repräsentativen romanischen Stadtpalast, ein selten niveauvolles Ambiente für Wechselausstellungen. Damit ist es nun vorbei.

Ironie des Schicksals, daß die jahrzehntelange Sehnsucht nach einem neuen Haus nun neuerlich in einem Altbau endete. Durch den Umzug des Wallraf-Richartz-Museums in ein neues Gebäude am Dom wurde dessen altes Haus An der Rechtschule, ein passabler Bau der 1950er Jahre, frei. Der Entschluß, das Kunstgewerbemuseum dort unterzubringen, war nicht immer ganz frei von atmosphärischen Störungen – gab es doch Stimmen, welche die Alten Meister des Wallraf-Richartz-Museums, befreit vom Ballast Ludwig'scher Trivialkunst, zu Recht lieber in der Intimität des alten Baus An der Rechtschule belassen hätten.

Im Juni 1989 war es soweit: Das Kunstgewerbemuseum feierte gleichzeitig sein 100jähriges Jubiläum – wenngleich um ein Jahr verspätet –, seine Umbenennung in *Museum für Angewandte Kunst* und damit die Eröffnung des neuen Hauses mit seiner Schausammlung.

Angesichts dieses Endes eines jahrzehntelang als babylonische Gefangenschaft begriffenen Museumszustandes flossen nicht nur *Kölsch* (für Nicht-Kölner: ein flaves, bierartiges Getränk), sondern auch Tränen gleichwelcher Art – *honi soit qui mal y pense*. Die Lokalpresse wie auch die offiziellen Organe des Klüngels überboten sich in Lobpreisungen des neuen Museums.

Einige Wochen nach diesem Ereignis betrat Rez. zum ersten Mal das Museum für Angewandte Kunst. Im Foyer eine Erfahrung, die sich später stabilisierte: Die Besucher sind überwiegend gut betuchte Bürger fortgeschrittenen Alters – übrigens ein durchaus sympathischer Gegensatz zum vorwiegend oberflächlich-konsumsüchtigen Jung-Schicki-Micki in zahlreichen Sammlungen für Gegenwartskunst.

Ein erster Unmut an der Kasse: Getrennte Beträge für Schausammlung und Sonderausstellung (in den großen Museen ein Dauerzustand), *in summa* sechs Mark und Garderobe extra – ein Entgelt, das sich die meisten arbeitslosen Kunsthistoriker-Kollegen, deren Forschungsergebnisse von solchen Museen gleichwohl freudig aufgegriffen werden, kaum leisten können.

Das Foyer verlassend gelangt man in eine große, in ihrer Höhe mehrere Stockwerke übergreifende Halle, die sich durch Verglasung in Richtung des ehemaligen Innenhofes des Minoriten-Klosters öffnet – einst ideal geeignet zur Aufnahme plastischer Großobjekte einer Niki de Saint-Phalle. Und jetzt? Einige locker verstreute moderne Stühle verschwinden in der trostlosen Leere der Halle. Über eine sportlich lange Treppe – der Fahrstuhl wird sehr frequentiert – gelangt man in das 2. Obergeschoß, das den Großteil der Schausammlung birgt. Auf dem Wege dorthin, im Auge einer Wendeltreppe, überrascht linker Hand das muntere Plätschern eines Springbrunnens mit einer Brunnenfigur von Michael Powolny, Wien 1915. Daß dieser Brunnenbereich sich als der einzige *locus amoenus* des Hauses erweist – Rez. kennt nicht das Direktorenzimmer –, erfährt man sofort unsanft beim Betreten des ersten Schauraums (Mittelalter).

Den dunkelroten Fliesenboden auf den ersten Blick als sehr angenehm empfindend, erblickt man umgehend etwas Befremdendes: diesem herrlichen Boden aufliegend zieht sich entlang der Wände ein silbergraues flaches, aus Einzelelementen zusammengesetztes Sockelband aus mattiertem – *Edelstahl*. Auf diesem Stahlsockelband stehen die großen Objekte, beispielsweise herrlich rotbraune Möbel. Das System hat außerdem den Vorzug, daß die an sich schon störenden Fugen der aneinanderstoßenden Sockelelemente teils im rechten Winkel, teils schräg, in vielen Fällen gleich mehrfach die Möbel unterschneiden – so als ständen sie auf gleichsam auseinandertreibenden Eisschollen. Doch damit nicht genug. Natürlich hat man auch Hängeobjekte wie Gemälde und Wandvitрины mit solchen nun senkrecht hochgestellten Stahlelementen hinterlegt. Der dieserart eingestimmte Besucher darf getrost hoffen, daß sich dieses Stahlsockelband-Konzept bis zum letzten Schauraum auch durchhält.

Kunstgewerbemuseum Köln, Raum H 20



Auf die einfachste, übrigens preisgünstigste und historisch wie geschmacklich trefflichste »Problemlösung«, nämlich das große Museumsgut auf den Boden zu stellen und die Bilder an die Wand zu hängen, ist offenbar unter der Neurose, daß nur aufgesockelte Möbel wirklich Kunstwerke sind, im Museum für Angewandte Kunst niemand gekommen. Das Ergebnis ist eine in der Wirkung aufdringliche, sich selbstständigende Inszenierung: das Ausstellungs-*Design* wird Selbstzweck, die Kunstwerke dessen Dekoration. Der Präsentations-Rummel ist zur Parodie seiner selbst geworden.

Ach ja, und dann gibt es auch noch die »Kunstwerke« – aus unerfindlichen Gründen neuerdings weithin *Exponate* genannt. Bereits im ersten Schauraum lassen sich erhebliche Präsentationsschwächen, die sich in nachfolgenden Sälen teilweise noch verstärken, beobachten: die dichtgedrängte Überfüllung der Säle sowie eine teilweise, nicht selten sogar eine totale Blickverdeckung. Da überlagern sich Werke unter jedem eingenommenen Blickwinkel – so werden beispielsweise Tapisseries von Schränken und diese wiederum von Vitrinen überschritten; da werden Werke zwischen Vitrinen buchstäblich »eingeklemmt«, wie beispielsweise eine der besten Plastiken des Museums, die Reiterstatuette Ludwigs XIV. von Martin van den Bogaert gen. Desjardins; da kann man dank der Stahlpodest-Barriere ausgerechnet Portrait-Miniaturmalereien nur aus einigen Metern Entfernung betrachten; da werden nur umlaufende Ornamente tragende Glasobjekte der Qualität Massenware in freistehende Säulenvitrinen gestellt, hochwertige Einzelobjekte wie zwei silbervergoldet gefaßte Kokosnuß-Schraubflaschen mit herumgeführten figürlichen Szenen hingegen so präsentiert, daß man sie nur aus einem Blickwinkel studieren kann; da kombiniert man auf einem Vitrinentablar zwei der wenigen nennenswerten kleinplastischen Werke der Sammlung – Lucas Faydherbe und Balthasar Permoser – mit einer höchst mediokren, anonymen »Venus-und-Amor«-Gruppe; da hängen in dem hinsichtlich der dargebotenen Qualität ohnehin nur als peinlich zu bezeichnenden Saal 10 zwei »Jahreszeiten«-Gemälde, die jeder auf seinen Ruf als Kenner bedachte Kunstsammler schleunigst im Keller verschwinden lassen würde – und so weiter und so fort, Rez. will nicht beckmessern. Diese nur wenigen Beispiele mögen das Amateurhafte der Ausstellungskonzeption verdeutlichen. Sie läßt jegliche Sensibilität für den Umgang mit Kunstwerken vermissen – sie erscheinen zu abstrakten Katalognummern degradiert.

Eine konsequente Beschränkung auf Qualität – das Kunstgewerbemuseum nennt sich neuerdings Museum für Angewandte *Kunst* – hätte das Problem der Überfüllung nicht nur sofort gelöst, sondern auch einige weitere Mängel kaschiert. Tatsächlich wird mit dieser Schausammlung evident, was viele Kenner ohnehin längst wußten: daß nämlich das Museum für Angewandte Kunst trotz großer Masse und interessanter Spezialbestände im Kreise seiner »Schwestermuseen« (Hamburg, Berlin, Frankfurt) hinsichtlich Qualität und Ausgewogenheit der Bestände das schwächste ist. Von wenigen Spitzenwerken abgesehen, fehlt es an herausragender Qualität vor allem in den meisten Kunstgewerbegattungen vom Mittelalter bis zum Barock, so beispielsweise in der Goldschmiedekunst und ihrem Umfeld (Schmuck, Plaketten, Modelle), der Steinschneidekunst, der Emailkunst etc. Im Unterschied zum gut belegten Steinzeug, zur Fayence und zum Porzellan fehlen wiederum herausragende Möbel des späten 18. Jahrhunderts und des Biedermeier. Im Unterschied zu den in den letzten Jahrzehnten stetig angewachsenen Beständen des 19.

und 20. Jahrhunderts – man wird noch lernen müssen, daß es neben gutem auch schlechten sog. *Art Deco* gibt – wurden schmerzliche Sammlungslücken im Bereich der Kunst des Mittelalters und der frühen Neuzeit jahrzehntlang nicht beachtet. Einzig die beiden Räume mit dem Steinzeug und der Fayence fallen dem Besucher positiv auf, weil sie gut überlegt sind: Angesichts der Tatsache, daß es sich bei Steinzeug und Fayence um Massenware handelt, verzichtete man auf die übliche Bedeutungssteigerungsinszenierung, die hier leicht zu einer Parodie ihrer selbst hätte werden können, und verteilte die Werke in dichter Fülle auf die Vitrinen. Der Besucher spürt ohne Verzicht auf *delectatio* sofort, was gemeint ist.

Die oberen Stockwerke verlassend – im 3. Obergeschoß soll in absehbarer Zeit eine Studiensammlung entstehen – gelangt man bei diagonaler Durchquerung der großen Halle in die Sammlung zur »angewandten Kunst« des 20. Jahrhunderts. Der erste Rundblick offenbart: sie ist das *mixtum compositum* des Hauses. Hier steht das handwerklich gefertigte Einzelobjekt neben dem *Design*-Produkt. Gerade diese Räume belegen, wie schillernd doch der *Design*-Begriff ist und wie unbekümmert Kunsthistoriker oft mit ihm umgehen. Offenbar muß er für alles herhalten, was reproduzierbar ist. So liest man in dem jüngst vom Museum für Angewandte Kunst vorgelegten, von Gabriele Lueg verfaßten Bestandskatalog *Design im 20. Jahrhundert* (Köln 1989) auf S. 9: »Bei Design-Produkten handelt es sich um Nutzgegenstände [sic!], die von Entwerfern gezielt im Hinblick auf die Serienfertigung konzipiert wurden«. Soso! Zumindest läßt sich nicht bestreiten, daß die Autorin originell ist, lassen sich doch nun endlich ganze Bereiche auch der Archäologie dem *Design* zuschlagen? Nach *shop*-Manie und *center*-Wut nun auch noch die *design*-Inflation: *hair design*, *Preis-Design*, *product design*, *life design*, *interior design*: meint letzteres nun das *Konzept* für eine Innendekoration, die bereits ausgeführte Sache selbst oder Einzelobjekte der Inneneinrichtung – wer weiß, was auf die klare Begriffsschärfe der deutschen Sprache noch alles zukommt. Das unsägliche *pidgin english* einer nur noch lautstark sich selbst parodierenden Werbebranche – wird sie nun auch offizieller Sprachgebrauch sich als wissenschaftlich verstehender westdeutscher Kulturinstitute? Das englische *design* findet seinen sprachlichen Ursprung im italienischen *dise-gno*, und das bedeutet Entwurf, Entwurfszeichnung, Konzept. So ist schon der Titel des genannten Kataloges problematisch, denn der Katalog behandelt kaum die (gezeichneten) Entwürfe, umso mehr jedoch die ausgeführten Produkte.

Das Problem liegt auf der Hand. Will man nicht alle Kunstgewerbemuseen und ganze Abteilungen anderer Museen in Design-Museen resp. -Abteilungen umbenennen, muß man den Design-Begriff natürlich enger fassen, als die Autorin des genannten Katalogs. Im deutschen Sprachgebrauch wird der englische Begriff *design* vor allem mit dem *industrial design* des 20. Jahrhunderts identifiziert. Auch hier gibt es – man glaubt es kaum noch – einen exakten deutschen Begriff: *industrielle Formgestaltung*. Erst die exakte deutsche Begriffswahl zeigt, daß zwischen dem übrigens ausgesucht häßlichen Schmuck einer Irene Treskow und dem »gestylten« Kofferradio natürlich Welten liegen, die dem Besucher der Abteilung nicht ganz klar werden. Aber auch hier gilt es die romantische Vorstellung mancher Kunsthistoriker auszuräumen, daß industrielle Formgestaltung sich hauptsächlich in schönen Kunststoff-Salatbestecken oder stapelbaren Bürotassen erschöpft und etwas mit Kunst, und sei es auch nur angewandter, zu tun habe. Industrielle Formgestaltung – die Betonung liegt schließlich auf industriell – ist ein kunstferner interdisziplinärer, technische

Wissenschaften (besonders Material- und Verfahrenstechniken), Ergonomie (Arbeitsmedizin) und Marketing (Rentabilitätsüberlegungen, Produktdiversifikation, Produktinnovation, Werbestrategien hinsichtlich des avisierten Käuferkreises etc.) koordinierender Gestaltungsprozeß hinsichtlich Gebrauchsprodukten und Investitionsgütern (z.B. medizinische Geräte). Daß dabei ästhetische Fragen eine Rolle spielen können, hat mit Kunst nichts zu tun. Übrigens entsteht hier auch die Frage, ob Abteilungen für die Geschichte der industriellen Formgestaltung an Kunstmuseen überhaupt angemessen aufgehoben sind; zu groß ist die Gefahr, das weite Gebiet der industriellen Formgestaltung auf irgendeinen *schön* stilisierten Konsum-Schnick-Schnack zu reduzieren. Was hierzulande noch fehlt, sind genuine Museen für industrielle Formgestaltung, betreut von ausgewiesenen Fachleuten.

Den Rundgang durch das Museum fortsetzend, gelangt man zurück in die große Halle. Hier erfährt der unterdessen etwas enttäuschte Besucher den wohl schmerzlichsten Verlust im Zuge der Neueinrichtung: die ehemalige Cafeteria zwischen Palmen. Heute in eine »tote« Ecke verbannt, war sie zu Zeiten des Wallraf-Richartz-Museums das Herz der Museumsatmosphäre. Hier traf sich das gegenüberliegende Fernsehen mit der Tagespresse und den Theaterleuten, hier stand der amerikanische Museumsdirektor neben der Kölner Hausfrau, hier gab der Maler mit Schlapphut, Fellmantel und Texasstiefeln der sich fast jeden Sonntag einfindenden schönsten und versoffensten Kölner Halbseidenen Nachhilfeunterricht in moderner Kunst, nur hier konnte ein bedeutender englischer Tonkünstler komponieren – er ist wieder in London. Vorbei! Gähnende Leere, betuliche Langeweile.

Wieder in das Foyer zurückgekehrt, fällt der Blick des Besuchers auf bunt Gedrucktes: ein wahres Feuerwerk hauseigener Publikationen anlässlich des Jubiläums und der Neueröffnung. Doch die Lektüre enttäuscht den qualifizierten Leser: viel kunsthistorische Sonntagsrede für den »interessierten Laien« – wer immer dieses statistische Durchschnittssubjekt auch sein mag. Der überregionale Ruf des Hauses basiert erfahrungsgemäß auf den älteren, durchweg soliden Bestandskatalogen, die aber – bezeichnenderweise – überwiegend von nicht fest angestellten Stipendiaten erarbeitet wurden. Diesem hohen Niveau nicht ganz gewachsen zeigen die sich durch aufwendigere Gestaltung auszeichnenden Glas-Publikationen des Museums. Was die herausragende Forschung auf diesem Gebiet übrigens zu leisten vermag, belegen entsprechende Kataloge beispielsweise aus Düsseldorf (Helmut Ricke) oder München (Rainer Rückert).

Was die Didaktik betrifft, hat man sich klugerweise auf Texte, die in die kulturhistorischen Epochen einleiten, beschränkt. Anstelle der englischen Übersetzung hätte man vielleicht besser daran getan, angesichts des nahen grenzüberschreitenden Verkehrs, Französisch und Holländisch zu wählen. Übrigens haben die hübschen Beschriftungsfähnchen der Vitrinen mit ihren schwarzen Buchstaben auf klarer Folie den Nachteil, daß man sie vor dunklem Hintergrund, beispielsweise dunklen Möbeln, sehr schlecht lesen kann – Modernismus hat auch ungeahnte Nachteile. Zusätzlich bietet das Museum für Angewandte Kunst im Text knapp gehaltene Einführungsheftchen zu den – und hier tradiert sich ein Gutteil des Denkens in Kategorien des 19. Jahrhunderts – verschiedenen Materialgattungen an. Stichproben ergeben, daß das Niveau recht schwankend ist; künftigen Autoren sei einmal die *Einführung des Bildführers 15* des Bayerischen Nationalmuseums, *Modell und Ausführung in der Metallkunst*, Ausst. Kat. München 1989 von Lorenz Seelig et al., empfohlen, um

zu sehen, wie man die Forderung nach Allgemeinverständlichkeit durchaus mit präziser wissenschaftlicher Recherche, die solche Heftchen auch für den Fachmann interessant werden lassen, verbinden kann. Und dann gibt es noch den Katalog für den zu gestreiften Hemden glücklicherweise auch noch gestreifte Krawatten tragenden, durchgestylten Yuppie: den oben bereits erwähnten Design-Bestandskatalog; was den Einführungstext betrifft, hat sich die Autorin fleißig bemüht.

Beim Verlassen des Museums fällt noch einmal der Blick auf das Schild mit dem neuen Namen des Hauses: Museum für Angewandte Kunst. Viele haben die Umbenennung einer altehrwürdigen Institution wie das Kunstgewerbemuseum Köln anlässlich ihres einhundertjährigen Bestehens als etwas geschmacklos empfunden. Nach Auffassung des Rez. war sie sachlich zudem nicht gerechtfertigt. Noch immer wird die Schausammlung zu neunzig Prozent von Objekten bestimmt, die auch früher schon Hauptbestandteil des Kunstgewerbemuseums waren und dem deutschen »Verabredungsbegriff« Kunstgewerbe entsprechen. Die wenigen Objekte industrieller Formgebung, die mit Kunst ohnehin nichts zu tun haben, können kaum als Ursache für den Namenswechsel vermutet werden. Stattdessen führt er jedoch zu ungeahnten Fallgruben: Die Formulierung *angewandte Kunst* führt – wahrscheinlich ungewollt – zu dem Eingeständnis, daß es sich im Unterschied zur hohen, weil *zweckfreien Kunst* als Ausdruck des freien, nicht an bestimmte Materialien gebundenen künstlerischen Intellekts eben nur um – angewandte, gebrauchsorientierte Werke handelt, es sei denn, man ist der Auffassung, daß es zwischen Poussin und der toll gestylten Sprayflasche keinen Qualitätsunterschied gibt. Hat man auch bedacht, daß der »Kunst«-Begriff beim Besucher erfahrungsgemäß eine Konnotation mit herausragender Qualität bewirkt? Oder kommt in der Umbenennung mit »Kunst«-Anspruch uneingestanden ein tiefsitzender Inferioritätskomplex gegenüber Museen der hohen Kunst zum Ausdruck? Das neue Museum für Angewandte Kunst hat gewisse Aktualitätsprobleme von Kunstgewerbemuseen möglicherweise unfreiwillig auf den Begriff gebracht.