

# Unabdingbare Transnationalität

**Transnationale Museums-  
geschichte 1750–1940.** Internationale  
Tagung der Technischen Universität  
Berlin, Institut für Kunstwissenschaft  
und Historische Urbanistik,  
Fachgebiet Kunstgeschichte,  
17./18. Februar 2012

**I**n der Geschichtswissenschaft gehört es längst zum guten Ton, ideen-, sozial- und wirtschaftshistorische Verhältnisse vor dem Hintergrund übergreifender – transnationaler – Wechselbeziehungen darzustellen. Territoriale und politische Grenzziehungen, die zuvor nicht selten auch den tatsächlichen Denkhorizont abzustecken schienen, sind im Hinblick auf ihre Durchlässigkeit nunmehr in den Mittelpunkt gerückt. Wie seit jeher war auch für diese Neuausrichtung der Forschung eine bestimmte Sensibilität für die Gegenwart ausschlaggebend, die spätestens nach dem plötzlichen Ende des Kalten Krieges einen neuen Blick unter anderem auf die politischen Zusammenhänge bot, die sich nur in inter- und übernationalen Kategorien angemessen fassen ließen. Die in den letzten Jahren immer mehr durch die Medien hergestellte globale Vernetzung bestärkte die Vertreter der unterschiedlichen Disziplinen zusätzlich darin, die Realität in erster Linie als ein Resultat mannigfacher eigendynamischer und insbesondere akteursgebundener Verknüpfungen anzusehen, die sich schwerlich aus den üblichen nationalen Voraussetzungen heraus sinnvoll erklären und beschreiben ließ. Die Historisierung dieses Tatbestandes, zumindest in der neueren und neuesten Geschichte, stellte die Hi-

storiker vor die nicht einfache Aufgabe, gleichsam eine Genealogie der permanenten Grenzüberschreitung entwerfen zu müssen – und bislang kann man sagen: mit durchaus beachtlichem Erfolg (vgl. z.B. Aleida Assmann/Sebastian Conrad [Hg.], *Memory in a Global Age. Discourses, Practices and Trajectories*, New York 2010; Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009; Georgiy Kasianov/Philipp Ther [Hg.], *A Laboratory of Transnational History. Ukraine and Recent Ukrainian Historiography*, Budapest 2009).

Auch in den Museumswissenschaften wird dieser Ansatz vor allem im zeitgenössischen Bereich schon länger praktiziert. Freilich wurde in den *museum studies* ein genealogischer Schnitt nur bedingt für nötig erachtet, um die Funktion sowie das Funktionieren des Museums in modernen Gesellschaften zu beschreiben. Die historische Tiefe dieses Phänomens wurde nicht selten ausgeblendet. Es ist daher nur folgerichtig, dass sich die Disziplin der Museums Geschichte, wie sie sich etwa an der TU Berlin inzwischen etabliert hat, nun gerade dem Paradigma des Transnationalen öffnet, um ihren methodischen Zugang zum Museum neu auszuloten. Noch bis in die jüngste Gegenwart wurden Museen als Orte der Pflege von vornehmlich nationalen Identitäten aufgefasst – eine Vorstellung, die den europäischen Museen im 19. Jh. aufgeprägt worden war, als im Zuge der sich gegenseitig anstachelnden Nationalismen diejenigen Institutionen besonders an Geltung gewannen, die sichtbar und mit großer Reichweite die Embleme der auf Sprache, Geschichte und Ethnie ruhenden Selbstvergewisserung von Staaten und Völkern präsentieren konnten. Dass die klassische historische Museumsforschung in das gleiche Horn stieß und ganz in der Manier des Historismus die jeweilige Eigenheit der einzelnen Museumskulturen betonte, lag fast schon in der Natur der Sache, zumal es auch meist Historiker

waren, die sich des Museums als Untersuchungsobjekte angenommen hatten. Das leicht vorhersehbare Ergebnis war, dass die Museumsgeschichten wie selbstverständlich national ausgerichtet wurden und nahezu unverbunden nebeneinander herliefen.

### TRANSNATIONALE BLICKWEITUNG

Mit Rücksicht auf die transnationalen, die Grenzen reflektierenden Prozesse versuchten nun Bénédicte Savoy und Andrea Meyer (TU Berlin), Veranstalterinnen einer international sowie interdisziplinär (Geschichte, Kunstgeschichte, Archäologie, Architektur) und mit Vertretern aus der Museumspraxis besetzten Tagung, das Paradigma dieser sich abgrenzenden Nationalkulturen, wie sie sich in den Museen ausdrückten, zu revidieren. Sie rückten hierbei gerade auch für die Zeit der Museumsgründerjahre im 18. und 19. Jh. die Kooperationen und Verbindungen der jeweiligen Akteure, die materielle Zirkulation der Objekte und schließlich die Transfers und Auffächerungen der Ideen in den Vordergrund.

Alle 17 Referenten widmeten sich in ihren Vorträgen ausnahmslos der Beschreibung von unterschiedlichen Übertragungsprozessen. Dabei breiteten sie ein erstaunliches Spektrum an möglichen Knotenpunkten aus: Von Lissabon, London, Turin über Berlin, New York, Istanbul bis zu La Réunion, Paris, St. Petersburg und noch darüber hinaus spannten sie das Netz der musealen Verknüpfungen. Eine solche explizit dem Transfer verpflichtete Perspektive relativierte die am klassisch-nationalen Narrativ ausgerichtete Vorstellung von Museen, denn der Hervorkehrung und Markierung einer nationalen Spezifik – um eines der Ergebnisse der Tagung vorwegzunehmen – waren stets internationale Kooperationen und gegenseitige Rezeptionen vorausgegangen.

Darauf verwies unter anderem Emília Ferreira (Lissabon), die die Anfänge des Nationalmuseums für die Künste in Lissabon auf einen Auftrag zurückführte, der eigentlich vom South Kensington Museum ausgegangen war. Um in London eine Ausstellung zur spanischen und portugiesischen dekorativen Kunst zu organisieren, war im Früh-

jahr 1881 eine Delegation auf die iberische Halbinsel geschickt worden, um die entsprechenden Objekte aufzuspüren und für die Ausstellung im Sommer nach England zu verschiffen. Noch bevor die Kunstwerke wieder in Portugal eingetroffen waren, hatten sich portugiesische *amateurs* und *connoisseurs* dafür entschieden, diese in Lissabon ebenfalls auszustellen, was schließlich zur Bildung des 1884 eröffneten portugiesischen Nationalmuseums führte.

Strukturell ähnlich argumentierte Ayşe H. Koksall (Istanbul) im Zusammenhang mit der Errichtung des Museums für Malerei und Skulptur 1937 im Dolmabahçe-Palast in Istanbul. Diesem war das noch unter osmanischer Herrschaft 1869 entstandene „Proto-Museum“ Müze-i Hümayun vorausgegangen, das sowohl in der Auffüllung seiner Bestände als auch in seiner architektonischen Ausgestaltung unverhohlen dem musealen Urmotiv des Louvre gefolgt war. Auch wenn später unter Atatürk die Übernahme westlicher Institutionen unter einem anderen, ungleich helleren Stern stand, zeigte sich gerade darin, dass die Kuratoren vor allem moderne türkische Kunst, das heißt türkische Kunst im westlichen Stil, in dem neu gegründeten Museum versammelten, eine umso größere Huldigung an den Louvre, als die Kollektion den Türken nun eine neue nationale Identifikationsfigur anbot, die sich nur allzu offensichtlich an den Werten einer laizistischen und dem Westen zugewandten Republik orientierte.

### EXPORT NACH ENGLAND UND AMERIKA

In erster Linie aber zirkulierten grundsätzliche Ideen und Ordnungsvorstellungen, die das Museum gleichsam als politisch-kulturelles Konzept entwarfen und die sich in unterschiedlich breiten, aber auch gebrochenen Wellen über die verschiedenen Kulturen ausbreiteten. So ließ sich etwa eine starke Rezeption vor allem der deutschen Kunstgeschichte sowie der deutschen Museumskonzeptionen auch in Großbritannien feststellen. Charles Eastlake, 1855 zum ersten Direktor der National Gallery in London berufen, hatte im

Rückgriff vor allem auf die Schriften des Kunsthistorikers und Leiters der Berliner Gemäldegalerie, Gustav Friedrich Waagen, Reformen angestoßen, die, wie Susanna Avery-Quash und Alan Crookham (National Gallery, London) nachweisen konnten, die in der National Gallery bislang übliche Praxis des Museumsmanagements, der Ausstellungstechnik sowie der baulichen Einrichtung nachhaltig beeinflusst hatten. Insbesondere die chronologische Anordnung der Kunstwerke nach Schulen war das Resultat von Eastlakes übernationaler Eingebundenheit und nicht zuletzt die Frucht seiner reichen kunsthistorischen und museologischen Erfahrungen, die er in langjährigen Auslandsaufenthalten gesammelt hatte.

Eine gleichermaßen stark ausgeprägte Übernahme deutscher museologischer Positionen war auch in den Vereinigten Staaten zu erkennen. Am Beispiel des jungen, eng mit Wilhelm von Bode verbundenen Wilhelm Reinhold Valentiner zeigte Xavier-Pol Tilliette (Paris), wie die deutsche Museumsreformbewegung in Amerika Fuß fasste. Valentiner war auf Betreiben von Bodes 1908 zum Kurator der Abteilung für dekorative Künste im Metropolitan Museum in New York ernannt worden und stand bis zu seinem Ausscheiden 1914 im regen Austausch mit seinem Mentor. Valentiner avancierte zügig zu einem bedeutenden Protagonisten des amerikanischen Museums und übernahm rasch die Rolle eines vor allem in Ausstellungsdingen beschlagenen Experten. Gerade dieses in den Vereinigten Staaten fehlende museologische wie museographische Expertentum erleichterte die Umsetzung der Grundsätze, wie sie Bode in seiner langjährigen Tätigkeit in Berlin erarbeitet hatte. Indem beide dieses im damaligen Sinne deutsch geprägte Konzept des Museums hochhielten, förderten sie paradoxerweise zugleich die Entwicklung eines genuin amerikanischen Museumswesens.

Einige dieser Ideen konnten in regelrechte Rezeptionskreisläufe geraten, die ihren Ausgang etwa in Leipzig nahmen, dann New York erreichten und schließlich wieder den Weg zurück nach

Deutschland fanden. Einen solchen zirkulären Transfer stellte der Historiker Thomas Adam (Arlington) vor, in methodischer Hinsicht zweifellos der Höhepunkt dieser Tagung. Er legte dar, wie in den 1860er/70er Jahren die Organisation des Leipziger Kunstvereins für William Cullen Bryant und George Fiske Comfort zum Modell für die Finanzierung des Metropolitan Museum in New York wurde, ohne dieses aber grundsätzlich zu übernehmen: Zielten etwa die Kunst- bzw. Museumsvereine im Kaiserreich auch darauf ab, Ständeschranken zu überwinden, so verliehen sie jenseits des Atlantiks, wie die Staffellung der Beiträge zeigt, ihren Mitgliedern einen eher exklusiven Status. Dieses Finanzierungskonzept übte in Nordamerika großen Einfluss aus, und der kanadische Bankier und Kunstmäzen Byron Edmund Walker gründete nach dem New Yorker Vorbild nur wenige Zeit später einen ebensolchen Kunstverein zur Stützung des Kunstmuseums in Toronto. Als nun kurz nach der Jahrhundertwende Woldemar von Seidlitz ein Buch über die Museen im amerikanischen Osten veröffentlichte, wurde hierin bereits von einem originär amerikanischen Finanzierungssystem gesprochen, dessen Anwendung sich in Deutschland wiederum empfehle. Gerade die Reziprozität des interkulturellen Transfers, die Adam an seinem Beispiel aufzeigte, verdeutlicht, dass kulturell bedingte, transformierende Aneignungsprozesse nötig sind, um Konzepte attraktiv zu machen und ihrer Anwendbarkeit Dauer zu verleihen.

### KANON UND EXZENTRIZITÄT DER OBJEKTE

Einen bedeutenden, wenn nicht den zentralen Komplex für die Museumsgeschichte stellen freilich die Objekte selbst und deren Ausstellungsanordnungen dar – eine Thematik, die sicherlich nicht erst seit der Ausrufung des sogenannten *material turn* das Untersuchungsfeld sowohl der Museologie als auch der historischen Museumsforschung bildet. Den Objekten fielen dabei unterschiedliche Rollen zu: Auf eine eher vereinheitlichende Tendenz verwies Charlotte Schreiter (Berlin) und unterstrich anhand von Gipsabguss-

Museen im 19. Jh. erneut, dass transnationale Kooperationen die Voraussetzung für nationale Distinktionen darstellten. Der Wettstreit um museale Objekte habe dazu geführt, dass ein großer Bedarf an Kopien antiker Kunst entstanden sei, die in einigen wenigen staatlichen und privaten Ateliers hergestellt und europaweit vertrieben wurden. Bereits um 1850 hatte etwa der Crystal Palace in Sydenham genau aus diesem Grund dem British Museum den Rang abgelassen und es sowohl in Bezug auf die Besucher- als auch Studentenzahlen übertroffen.

Die Belieferung des europäischen Marktes mit einem kanonischen „Set“ an Gipsabgüssen antiker Statuen führte aber auch dazu, dass sich die jeweiligen Museumsbestände zunehmend anglichen und den verantwortlichen Kuratoren nur einen kleinen Spielraum ließen, über die individuelle Anordnung ihrer Exponate eine Distinktion gegenüber anderen Museen herzustellen und eigene Akzente zu setzen. Ein Netz aus musealen Auftraggebern, Lieferanten und Ateliers bestimmte und bestückte über Jahrzehnte die für das Altertum vorgesehenen Ausstellungsräume der wichtigen europäischen Museen und nahm zudem wesentlichen Einfluss auf die Normierung der Rezeption von antiker Kunst. Erst Ende des 19. Jh.s setzte eine Sättigung ein, die den Gipsabguss ästhetisch und letztlich auch finanziell abwertete.

Im Gegensatz dazu stellte Mirjam Brusius (Berlin) stärker den verstörenden Charakter der Objekte in den Vordergrund: Mesopotamische Funde, die von Austen Henry Layard bei Ausgrabungen im Zweistromland in den 1840er Jahren gemacht worden waren, stellten die Kuratoren des British Museum, das diese Fundstücke augenblicklich für seine Sammlung beanspruchte, vor erhebliche Probleme, da sie aus den üblichen Klassifikationsschemata herausfielen. Denn vorerst war niemand imstande, deren Bedeutung zu entschlüsseln, und man wusste daher nicht genau, welchen wissenschaftlichen wie ausstellerischen Wert man ihnen beimessen konnte. Zwar galt es auch für das British Museum, um jeden Preis durch spektakuläre Erwerbungen auf sich auf-

merksam zu machen und sich dadurch gleichzeitig im Konzert nationaler Überbietungsgesten einen Prestigezuwachs zu sichern, doch konnte der Weg ins Museum den buchstäblich neuartigen Exponaten zu diesem Zeitpunkt offenbar noch keine semantische Stabilität oder nationale Instrumentalisierbarkeit verleihen.

### **STRUKTURGESCHICHTE DES MUSEUMS**

Folgt man insbesondere für das 19. Jh. nicht ausschließlich den zeitgenössischen politischen Vorgaben und den daraus entstandenen nationalen Rahmungen, sondern den jeweiligen Zeugnissen der Protagonisten selbst, so zeichnet sich die Konstituierung von Museumsmodellen, von Sammlungskonzepten, von Ausstellungspraktiken, aber auch von musealen Verwaltungsstrukturen vor einem Hintergrund ab, auf dem sich die Akteure, Ideen und Objekte im ständigen Kontakt miteinander und fortwährenden Austausch untereinander befanden. Bedeutsam waren dabei allein die von der jeweiligen kulturellen Umgebung abhängigen Verarbeitungsprozesse, die erst in einem letzten Schritt die Form einer nationalen Selbstbeschreibung annehmen sollten.

Insofern wäre es irreführend, gerade für die musealen Konstituierungsprozesse transnationale Kategorien als Novum zu deklarieren, da sie im Verständnis der beteiligten Protagonisten ohnehin vorausgesetzt worden waren, weil sie sich auf dieser Ebene noch nicht als ausschließlich politische Akteure verstanden. Wie die Beiträge gezeigt haben, war das Nationale dabei ein wichtiger, aber eben nur einer der möglichen Parameter. Das große Verdienst der Berliner Tagung lag in der Aufdeckung der Bedeutsamkeit von Verknüpfungen, die gerade den praktischen Interessen wie auch spezifischen intellektuellen Zusammenhängen der Akteure geschuldet waren.

**D**aher verwies die Tagung vor allem auf eines: Auch eine ausdrücklich transnationale Museumsgeschichte ergibt nur dann einen Sinn, wenn sie diesen zahlreichen Verknüpfungen ausschließlich entlang den Selbstverständnissen der

entsprechenden Milieus folgt, die sich selbst nicht selten in einer dezidiert musealen Relation beschrieben wissen wollten: als Wissenschaftler, als Experten, als Liebhaber, als Mitarbeiter, als Künstler, als Besucher, als Geldgeber. Derart ließen sich die nationalen Parallelgeschichten, die ja nur die sichtbare Oberfläche des Phänomens beschreiben, tatsächlich auflösen zugunsten einer immer noch ausstehenden, tiefer liegenden

Strukturgeschichte des Museums. Ein Ertrag also, der nicht nur in methodischer Hinsicht zu weiterem Nachdenken anregen sollte.

---

**DR. ROLAND CVETKOVSKI**  
 Abteilung Osteuropäische Geschichte,  
 Historisches Institut der Universität zu Köln,  
 Kringsweg 6, 50931 Köln,  
 rcvetkov@uni-koeln.de

## Anwesenheitspflicht des Künstlers

Sabine Fastert/Alexis Joachimides/Verena Krieger (Hg.)

### Die Wiederkehr des Künstlers.

Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung (Kunst – Geschichte – Gegenwart, Bd. 2). Köln/Weimar/Wien, Böhlau Verlag 2011. 400 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-41220-727-4. € 44,90

---

**D**er von Sabine Fastert, Alexis Joachimides und Verena Krieger herausgegebene Sammelband, der aus einer gleichnamigen Tagung hervorgegangen ist, behandelt trotz der augenscheinlichen Diversität der 21 Beiträge ein eingängiges und vieldiskutiertes Thema in stringenter Weise – die Anwesenheit des Künstlers. Nota bene: Thema ist nicht der Künstler selbst, sondern seine *Anwesenheit*. Ob in wiedererstarbten oder erst kürzlich für die Kunstwissenschaft entdeckten methodologischen Ansätzen (moderne Biographik, Netzwerktheorie), in einer von den Autorinnen und Autoren beobachteten Übernahme des Künstlermodells für gesellschaftliche Rollenmodelle (Kreativität, Arbeit,

Unternehmertum) oder in dem Bemühen, Autorschaft als theoretisches Problem für die Kunstgeschichte wieder fruchtbar zu machen (Systemtheorie, der „Tod des Autors“ als künstlerisches Thema) – zugrunde liegt dem allen die These, dass eine neue Auseinandersetzung mit der Künstlerfigur vonnöten ist: An die Stelle der seit den 1970er Jahren praktizierten Dekonstruktion des Künstlers soll die Analyse der Medien und Formen seiner Vergegenwärtigung sowie der wissenschaftlichen Methoden treten, die zu seiner Sichtbarkeit beitragen wollen. Dabei werden die Fiktionen, Mythen, Stilisierungen, Auflösungsanstrengungen und Überschreitungen des Künstlers nicht als gegeben übernommen, sondern kritisch verhandelt.

### KÜNSTLER SEIN

Der Sammelband gliedert sich in fünf Abschnitte, die eben diese Vergegenwärtigung des Künstlers im Rahmen künstlerischer Produktivität und Selbstrepräsentation sowie im Hinblick auf neuere kunstwissenschaftliche Forschungsansätze verfolgen. Unter der Überschrift „Selbstverständnis und Selbstinszenierung von Künstler/innen“ werden zunächst einige Fallbeispiele untersucht. Ada Raev bespricht anhand des Malers Karl Brjullov die Aneignung des modernen Künstlerbegriffs im Russland des frühen 19. Jh.s. Die Aufarbeitung dieser „anderen“ Künstlerrolle ermöglicht auch eine