

# KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

58. JAHRGANG Juli 2005 HEFT 7

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

---

## Sammlungen

---

### Das Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur in Berlin. Die neueröffnete Berlinische Galerie im ehem. Glaslager in der Alten Jakobstraße

Längst sind Museen nicht mehr allein Orte des Sammelns, Bewahrens und Forschens, in deren Ausstellungsräumen versprengte Besucher ausschließlich in »stillem Gespräch mit beredtem Bildwerk« zu finden sind (Theodor Heuss). Sie sind zu Eventorten geworden, an denen der zum Kulturmanager gewandelte Museumsmann »aufregende Augenabenteuer« (Jörn Merkert: »Cross Over im Museum«, in: *Museumsjournal* IV, Oktober 2004, S. 13-16) inszenieren muß, um im Zeitalter der kulturpolitischen Globalisierung sein Haus trotz hoher Subventionierung mit Mischkalkulation in akzeptabler Wirtschaftslage zu halten. Museumsnächte, in denen sich die Nachtschwärmer in die entlegensten Museumswinkel begeben, oder Blockbuster-Ausstellungen wie *MoMA in Berlin* mit endlosen Besucher-schlangen und grotesken Wartezeiten für den

Einlaß sind Beispiele dafür, daß das Interesse an Kunst und Museen ebenso durch Marktstrategien gesteuert wird wie die Einkaufslust in einer schwedischen Möbelhauskette. Der Museumsdirektor soll auf seine Besucherzahlen schauen wie der Fernsehproduzent auf die Einschaltquoten (vgl. die Publikationen des Landschaftsverbandes Rheinland, Rheinisches Archiv- und Museumsamt, besonders Bd. 4: *Zum Bedeutungswandel der Kunstmuseen. Positionen und Visionen zu Inszenierung, Dokumentation, Vermittlung*. Nürnberg 1998, und Bd. 8: *Shops und kommerzielle Warenangebote – Publikumsorientierte Instrumente zur Steigerung der Museumsattraktivität*. Bielefeld 2000).

Ob die gegenwärtige Tendenz zu populistischen Kunstereignissen in den Museen kulturpessimistisch als Ritt durch die museale

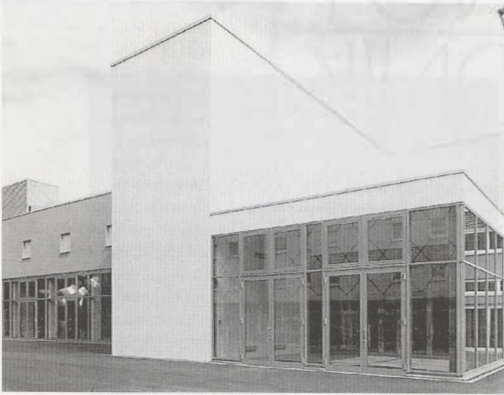


Abb. 1 Berlin, Berlinische Galerie (André Kirchner, Berlin)

Kunstmanege zu betrachten ist, oder ob aus dieser Öffnung für ein Massenpublikum auch positive Perspektiven für die Zukunft abzuleiten sind, läßt sich vielleicht an einem neu eröffneten Museum wie der Berlinischen Galerie studieren, in dem sich der Zeitgeist der Museumsattraktivität exemplarisch zeigen sollte.

Die Berlinische Galerie wurde 1975 hauptsächlich durch die Initiative Eberhard Roters' zunächst als privater Verein mit dem Ziel gegründet, eine Lücke zwischen der international ausgerichteten Sammlung der Nationalgalerie und dem lokal und kulturhistorisch orientierten damaligen Berlin-Museum zu schließen. Schwerpunkt dieser Sammlung ist die seit dem 20. Jh. in Berlin entstandene moderne Kunst, Fotografie und Architektur mit regionalem Bezug und internationaler Bedeutung: Der »gesellschaftliche Organismus Berlin[s] im 20. Jh.« und die »Vitalität« der Stadt, die sie durch »alle Nervenfasern mit den Weltereignissen verbindet«, und die sich in der dort entstandenen Kunst spiegeln, sollten in der Stadt und für die Stadt erhalten werden (vgl. E. Roters: Kunst in Berlin von 1870 bis heute – Die Kunstsammlung der Berlinischen Galerie und ihre Entstehungsgeschichte, in: *Sammlung Berlinische Galerie*. Berlin 1986, S.

16ff. Dort, S. 18, ist in der Gründungssatzung auch die Sammlung von Kunstgewerbe und Design genannt; dieser Bereich ist augenscheinlich aufgegeben worden; vgl. Chronologie im Museumsführer. München, Berlin u. a. 2004, S. 4ff.). Von Beginn an hatte die Berlinische Galerie Raumprobleme. Die erste Adresse war ein kleines Büro im Bezirk Charlottenburg, und die ersten Ausstellungen fanden u. a. in der Akademie der Künste oder im Künstlerhaus Bethanien statt. Weder die provisorisch hergerichteten Räume im ehem. Landwehrkasino in der häßlichen Berliner Jebensstraße am Bahnhof Zoo noch die seit 1986 genutzten Räume im Obergeschoß des Martin-Gropius-Baus boten der rasch wachsenden Sammlung eine endgültige Heimstatt, letztere Räume mußten 1997 nach Übergabe des Martin-Gropius-Baus an den Bund geräumt werden. Nachdem Roters die Leitung der Galerie aus gesundheitlichen Gründen 1987 aufgegeben hatte, wurde unter der Führung von Jörn Merkert der Trägerverein der Berlinischen Galerie in einen Förderverein gewandelt, und es war das Verdienst Merckerts, daß die Sammlung nach dem Auszug aus dem Gropius-Bau nicht magaziniert, sondern »kurzerhand auf Europatournee« geschickt wurde (Guido Faßbender: »Zwischen Kiez und Metropole – Der Neubau der Berlinischen Galerie in der Alten Jakobstraße«, in: *Museumsjournal* III, Juli 2004, S. 14-17). Bedeutende Teile der Sammlung machten Station in Bonn, Grenoble, Porto, Valencia, Budapest und Prag, während man in Berlin verschiedene neue Standorte prüfte. Ein 1999 bereits beschlossener und finanzierter Ort auf dem ehem. Schultheiß-Gelände am Fuß des Kreuzbergs, wo ein privater Investor auf der Woge des Berliner Bau- und Gründeraustauschs der 1990er Jahre eine Art Miniaturstadt (»Viktoria-Quartier«) errichten wollte, mußte nach dessen Insolvenz wieder aufgegeben werden. Endlich fand man den jetzigen Standort, einen Steinwurf weit vom Jüdischen Museum und früheren Berlin-Museum ent-

fernt, inmitten des anlässlich der IBA 1980 entwickelten Wohngebiets, im ehem. Zentrallager der Ein- und Verkaufsgenossenschaft der deutschen Glasermeister in der Alten Jakobstraße, das zu Mauerzeiten auch als Depot für Senatsreserven diente. Nach nur zweijähriger Um- und Ausbauzeit – und ohne Kostenüberschreitung – konnte die Berlinische Galerie nun endlich im Oktober eröffnet werden. Im Gegensatz zur monströsen Raumverschwendung etwa beim Kulturforum am Matthäikirchplatz, wo nach unendlichem politischen Streit und konfuser Umfeldplanung ein Konglomerat von Gemädegalerie, Kunstbibliothek und Kunstgewerbemuseum entstanden war, gab das Gebäude des Glaslagers mit seiner schlichten Funktionalität des Industriebaus bereits den Rohbau eines Museums her. Kein Stararchitekt hat dem Bau seinen Stempel aufgedrückt, sondern das Architektenteam der DIBAG Industriebau AG hatte in enger Zusammenarbeit mit der Berlinischen Galerie ein Museumskonzept entwickelt und den Bau schlüsselfertig angeboten. Beim Ausbau der 60 x 60 Meter großen und rund 11 Meter hohen Halle mußte berücksichtigt werden, daß Exponate der Sammlung grob zwei verschiedene räumliche Proportionen erforderten. In der Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte wurden bekanntlich im Zusammenhang mit der zunehmenden Erweiterung des Kunstbegriffs und der Entstehung neuer Kunstgattungen die Formate vieler Gemälde größer, Objekte und Installationen voluminöser. So beansprucht Emilio Vedovas »Absurdes Berliner Tagebuch«, eine 1964 anlässlich der *Documenta* III entstandene Malerei-Installation, die gesamte Raumhöhe der Halle und eine Fläche von rund 200 Quadratmetern. Die Installation »The Art Show« (1963-77) von Edward Kienholz und Nancy Reddin Kienholz, die eine Vernissage in einer privaten Kunstgalerie darstellt, erfordert als Ausstellung in einer Ausstellung ganz eigene Räume oder Raumteile, dem durch die Besonderheit der Architektur und ihres Ausbaus Rechnung getragen wurde.

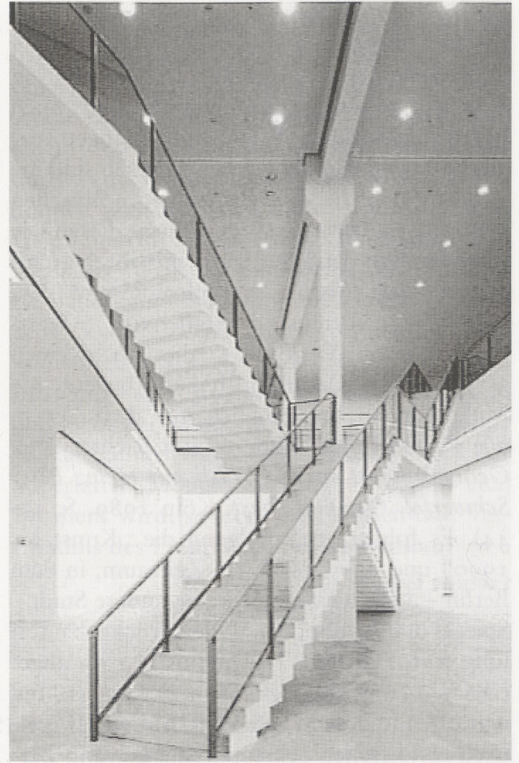


Abb. 2 Berlin, Berlinische Galerie (André Kirchner, Berlin)

Im Mittelpunkt des Museums steht eine Freitreppe, die das Erreichen des eingezogenen Obergeschosses aus südlicher und nördlicher Richtung zuläßt. Dadurch wird, wie im gesamten Museum, keine exakte Lauf- und Leserichtung vorgegeben, nur daß der Besucher eine Zeitreise durch die Berliner Kunstgeschichte durchschreitet (im Museumsführer freilich ist die Chronologie umgekehrt): So beginnt man den Rundgang im Bereich der »Kunst ab 1990«, die unter dem Begriff »Wahrnehmung und Realität« subsumiert ist, wobei eine Dominanz der Fotografie einschließlich Videokunst erkennbar ist (Markowitsch, Mikhailov, Demand, Baranowsky). Im Raum »jetzt/now« werden Wechselausstellungen

gen zeitgenössischer Künstler gezeigt (den Auftakt bildete eine Serie von monochromen Skulpturen Eva Grubingers), womit ein Forum geschaffen werden soll, »das auch kurzfristig auf neue Kunstentwicklungen reagieren kann« (Ursula Prinz). Zugleich sind die 1990er Jahre die Zeit des großen politischen Umbruchs. »Das neue Berlin« zeigt diesen wie keine andere deutsche Stadt mit ihrer architektonischen Wachstumsexplosion und dem plötzlichen Aufeinanderprall von »Westkunst« und »Ostkunst«, die noch einen gemeinsamen Ursprung haben (bedeutende Maler kamen ursprünglich aus dem Osten, wie Penck, Polke, Lüpertz und Richter. Vgl. *Georg Baselitz im Gespräch mit Heinz Peter Schwerfel. Ost und West*. Köln 1989, S. 33-44). Es folgen im Rundgang die „Kunst bis 1990“ und »ab 1960«, ein Zeitraum, in dem Berlin – auch wieder wie keine andere Stadt – Spiegel und Symbol der Widersprüche der Teilung war: Der freie Teil Berlins war im abgeriegelten Land eingeschlossen, der unfreie Teil war offen und doch gefangen. Aus dieser politisch-historischen Schizophrenie gewann Berlin jedoch seine große Anziehungskraft auf Künstler, die mit ihren Ateliers in Berlin und den dort entstandenen Arbeiten ein ebenso gespaltenes Thema gestalteten: »Neue Figuration und Abstrakter Expressionismus«; figural-gegenständlich und abstrakt-gegenständlich sind die beiden, teils kämpferisch verteidigten und im »Kalten Krieg« (Johannes Gachnang) aufeinander treffenden Hauptströmungen, die durch repräsentative Werke (Baselitz, Schönebeck, Thieler, Stöhrer) veranschaulicht werden.

Das Obergeschoß beherbergt die Werke der Zeit bis 1960, und es sind den in der Regel kleineren Formaten entsprechend proportionierte Kabinette, intime Räume entstanden, wo »Neuanfang« (Trökes, Uhlmann, Camaro), »Fünziger Jahre« hüben wie drüben (Heldt, Leucht, Trier) und auch »Nationalsozialismus und Krieg« (Perkhammer, Schlichter, Heldt, Hofer) dokumentiert werden. Im Kunstlicht,

das besonders die Arbeiten auf Papier schützt, sind wichtige Werke des Dadaismus (Schwitters, Hausmann, Höch), die der russischen Avantgarde (Rodschenko, Lissitzky), der »Neuen Sachlichkeit« (Grosz, Dix, Schlichter, Schad, Kanoldt), des »Expressionismus« (Kirchner, Heckel, Meidner), bis hin zum »Aufbruch in die Moderne« (Liebermann, Ury, Beckmann) vertreten. Das Obergeschoß ist wie eine umlaufende Galerie konzipiert, die immer wieder den Blick auf Werke des Untergeschosses – und umgekehrt – gestattet, so daß die Konfrontation von Gegenwart und Vergangenheit bisweilen mit irritierender Wirkung inszeniert wird. So erblickt man vom »jetzt/now«-Raum mit der »Dark Matter«-Installation von Grubinger im oberen Geschoß Hofers in düsteren Brauntönen gehaltenes Gemälde »Die Gefangenen« von 1933. Beide Werke verbindet in eigentümlicher Weise die Entindividualisierung und Entwürdigung des Menschen durch Masse und Macht. Das Herstellen von Bezügen durch verschiedene Durchbrüche und Durchblicke erfreut sich im zeitgenössischen Museumsbau großer Beliebtheit, was man an dem kürzlich eröffneten Neubau des Museum of Modern Art in New York studieren kann. Dessen Architekt Yoshio Taniguchi verzichtete ebenfalls auf die Festlegung einer Laufrichtung durch eine bestimmte Raumfolge. Als Ereignis-Museum für »aufregende Augenabenteuer« ist auch die schon 1992 von Stephan Braunfels entworfene Pinakothek der Moderne in München konzipiert. Den großen Wandel der Museumskonzeptionen zeigt ein Vergleich dieser genannten Bauten mit der 1984 eröffneten Neuen Staatsgalerie Stuttgart von James Stirling, in der die Laufwege im Obergeschoß »klassisch« vorgegeben sind, die sich aber im Untergeschoß, mit Foyer und Rotunde »informell und ‚populistisch‘, volkstümlich« gibt (Sterling zit. n. *Stuttgarter Zeitung*, in: [http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Staatsgalerie\\_Stuttgart.html](http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Staatsgalerie_Stuttgart.html)).

In der Berlinischen Galerie kann die Zeitreise in die Vergangenheit bei Anton von Werners »Enthüllung des Richard-Wagner-Denkmal« (am 1. Oktober 1903 im Berliner-Tiergarten) von 1908 beendet werden, das als zeremonielles Ereignisbild noch die gesellschaftliche Welt des 19. Jh.s spiegelt und damit den Vorabend vor dem deutschen »Aufbruch in die Moderne« symbolisiert.

Neben von Werners Gemälde steht man vor dem Nordeingang zum »Eberhard-Roters-Saal«. Er ist gewissermaßen das Herzstück der Berlinischen Galerie, in dem sich auch der »normale Museumsbesucher« Zeichnungen, Graphiken oder Fotografien, die nicht ausgestellt sind, zeigen lassen kann, und in dem das Lebenswerk des Sammlungsgründers gewürdigt wird.

So ist ein Museum entstanden, das sich wie ein lebendiger Organismus ständig verändern soll, ohne die Spuren seines Ursprungs zu verwischen. Es ist kaum vorstellbar, daß sich dies an einem anderen Ort mit anderer Architektur und in anderer topographischer Konstellation ähnlich günstig gefügt hätte. Die Berlinische Galerie wird als überregional bedeutendes Museum die Museumslandschaft Berlins bereichern und sich mit ihrem modernen Konzept kulturell behaupten können. Denn schließlich beweist sich ein wertvolles Museums- und Ausstellungskonzept dadurch, daß nicht der Kanon mit gebetsmühlenartiger Wiederholung von Namen und Werken der Superlative (Monet - van Gogh - Picasso - etc.) bedient wird, sondern daß Wissen und Verständnis des Einzelnen gebildet werden.

Daniel Kupper

## Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften. Eine Ausstellung und eine Tagung

### Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 8. August-31. Oktober 2004

Das Jahr 2004 hat ohne äußerlichen Bezug zu Lebensdaten eine große Zahl von Rubensausstellungen gebracht. Im Vordergrund standen dabei entweder thematische Konzeptionen, die einzelne Aspekte seiner Tätigkeit herausgriffen wie in Antwerpen, Lille und Genua, oder aber solche, die eine Gruppe von Werken näher beleuchteten wie in London, Rotterdam/Madrid und Kassel. Die Braunschweiger Ausstellung hatte sich weniger die Rubenswerke selbst zum Untersuchungsgegenstand gewählt als ihre affizierende Wirkung. Der Fokus lag nicht auf der Präsentation möglichst eigenhändiger Werke (auch wenn Glanzstücke wie die *Judith* des Museums dabei waren),

sondern auf bildimpliziten Wirkungsstrategien. Ausgehend von einem Kolloquium zu den *Rubens passioni* in Köln 1999 (vgl. *Kunstchronik* 2000, S. 9-13), versuchten Ulrich Heinen und Nils Büttner, die unmittelbare Betrachteransprache durch die in Rubens' Werken dargestellten Leidenschaften vor den Bildern selbst vor Augen zu führen. Ohne Zweifel machte diese Zielsetzung die Ausstellung zu einer der ambitioniertesten des Jahres. Die Kuratoren griffen ein Forschungsinteresse der letzten Jahre auf, das die dargestellten Leidenschaften in einen kulturgeschichtlichen Rahmen einordnet und ihre Fundierung in der zeitgenössischen Kunsttheorie,