

Korrekturnachtrag:

Die von Herrn Stoclet angekündigten ‚Premiers commentaires‘, auf Grund eines teilweise grammatisch verbesserten Textes, sind soeben erschienen: Journal des Savants 1980, S. 103—117.

Bernhard Bischoff

BEMERKUNGEN ZU DEN GROSSEN HISTORISCHEN AUSSTELLUNGEN DES VERGANGENEN JAHRES

„Wittelsbach und Bayern“, drei Ausstellungen in Landshut und München, 10./14. Juni—19. Oktober — „Maria Theresia und ihre Zeit“, Wien, Schloß Schönbrunn, 13. Mai—9. November — „Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II.“, Stift Melk, 29. März—2. November 1980

Die seit Jahren bedrohlich anwachsende Ausstellungstätigkeit kulminierte 1980 in einer bisher noch nie erreichten Fülle von Unternehmungen, unter denen sich die historischen Jubiläumsveranstaltungen durch Opulenz und Umfang besonders hervortaten. So wurden in Florenz und der Toskana die Medici gefeiert, in Landshut und München die Wittelsbacher und in Schönbrunn und Melk Maria Theresia und deren Sohn Joseph II. Alleine das Kunsthistorische Museum in Wien mußte 1980 für 61 Ausstellungen 1272 Leihgaben im Gesamtversicherungswert von etwa 100 Millionen DM bereitstellen; 1970 waren es lediglich 19 Ausstellungen, die mit 88 Objekten beschickt wurden und noch 1975 nur 25 Ausstellungen und 115 Objekte. Diese Inflation der Leihwünsche macht die Museen in zunehmendem Maße zu Zulieferungsbetrieben für große Ausstellungsunternehmen, denen sie ihre wissenschaftlichen Mitarbeiter und Restauratoren zur Verfügung stellen müssen, was eine drastische Beschneidung der eigenen Wirkungsmöglichkeiten bedeutet.

Der Leiter der Veranstaltungen zum Wittelsbacher-Jubiläum nennt die historischen Ausstellungen in unserer gegenwärtigen politischen Situation typische Vorhaben, „wenn es historische Gedenktage zu feiern, an große Traditionen zu erinnern, kulturpolitische Trends zu artikulieren gilt“ (H. Glaser, in: Münchner Stadtanzeiger vom 25. 7. 1980, S. 4). Sie seien fester Bestandteil des staatlichen Kulturbetriebs, förderten internationale Verständigung und Kooperation, nationale oder regionale historische Kontinuität und demonstrierten staatliches Selbstbewußtsein (Ders., in: Geisteswissenschaften als Aufgabe, hrsg. v. H. Flashar, N. Lobkowicz u. O. Pöggeler, Berlin 1978, S. 86). Das bayerische Selbstwertgefühl stellte der Ministerpräsident des Landes in seiner Eröffnungsrede im Münchner Nationaltheater heraus, und der Leiter der Maria-Theresia-Ausstellung bekennt in seinem Katalogvorwort (S. 12): „Dieses verstärkte Bewußtwerden eines österreichischen Selbstbewußtseins, das ist es, wofür und warum wir alles getan haben.“

Es erscheint uns zweifelhaft, ob Konzeptionen wie die der aktuellen historischen Ausstellungen wirkliches Verständnis für die Geschichte wecken können. Von seiten des Historikers wird „eine die Spannungen und Kontraste überwölbende Har-

monie“ beschworen, die „ein Teil der geschichtlichen Wirklichkeit gewesen“ sei und in kulturhistorischen Ausstellungen bewußt gemacht werden könne (Glaser, ebd. S. 87). Ein gewiß unvoreingenommener, mit dem Ausstellungs- und Museumswesen bestens vertrauter Kritiker sieht darin ein Verständnis von Geschichte als sinngebender Weltdeutung, als Mythos. Die Ausstellungen würden zu „feierlichen Begehungen und Handlungen, mit denen geschichtlichen Deutungen der Charakter von sakrosankten Erkenntnissen verliehen werden soll“ (L. Kriss-Rettenbeck, in: Maltechnik-Restaura 1980, S. 232, 235).

Wir wenden uns im folgenden mehr den praktischen Problemen zu, vor allem den Gefahren des Ausstellungsbetriebs, die bei allen hier behandelten Unternehmungen in geradezu exemplarischer Weise zutage traten. Man könnte glauben, es hätte zuvor nie große Ausstellungen gegeben, bei denen die Mängel klar gesehen und die Gefahrenquellen benannt worden sind (siehe etwa Chr. Wolters sowie J. Taubert und K.-W. Bachmann in: Das Museum im technischen und sozialen Wandel unserer Zeit. Bericht über ein internationales ICOM-Symposium in Lindau, 13.—19. Mai 1973. Hrsg. v. H. Auer. Pullach 1975, S. 22—31 und 40—61). Alle Warnungen sind jedoch in den Wind geschlagen worden oder jedenfalls ohne erkennbare Reaktion geblieben.

Ein wesentliches Moment der historischen Ausstellung liegt in ihrem repräsentativen Charakter, im Barock hätte man von „Magnifizenz“ gesprochen. Einer der für die Landshuter Ausstellung verantwortlichen Historiker vertritt die Ansicht, die Attraktivität für ein breites Publikum hänge von der Qualität und der Bedeutung der gezeigten Originalobjekte ab. „Sie machen die Sensation und motivieren zum Ausstellungsbesuch“ (E. J. Greipl, in: Schulreport 1980, Heft 2, S. 15). Für die Wiener Ausstellung war man „unbeirrbar“ bestrebt, Originale von hoher Qualität anzufordern, weil nur durch sie das „Ungreifbare“ zur Evidenz gebracht werden könne (Kat. S. 11). Die Tatsache, daß solche ihrem Wesen nach vieldeutigen Objekte im allgemeinen im Rahmen der Geschichtspräsentation auf banale Fakten reduziert werden, blieb unbeachtet. Man nahm es offensichtlich in Kauf, daß wiederholt historische Relevanz nicht gegeben war oder die Bedeutung eines Exponats im krassen Mißverhältnis zu der historischen Aussage stand, die ihm das Ausstellungskonzept zuwies. Einige Exponate verdankten die hervorgehobene Stellung innerhalb der Präsentation nicht ihrer historischen Bedeutung, sondern ganz offensichtlich der Spekulation aufs Großartige. Das galt in der Münchner Residenz zunächst für das größte und spektakulärste Objekt, die „Rekonstruktion“ des nie realisierten monumentalen Grabmals für Herzog Wilhelm V. von Bayern (Kat. 122—128), aber auch für die drei großformatigen Jagdbilder von Rubens aus Rennes, Marseille und München (Kat. 801—803). Unverantwortlich war es, drei thematisch irrelevante altdeutsche Tafelbilder aus Stockholm (Kat. 680—682) herbeizuzitieren, nur weil sie 1634 Beute der Schweden geworden waren. Umgekehrt mußte man feststellen, daß hervorragende, aber historisch weniger wichtige Kunstwerke, etwa die riesige Sustris-Kreuzigung (Kat. 111) oder Mielichs Graf von Haag aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein (Kat. 54), nicht ihrem Rang

gemäß präsentiert wurden. Sie hätten geschont werden können. Im Völkerkundemuseum figurierte Egells einzigartige Sandsteinbüste Herzog Christians III. von Zweibrücken (Kat. 6) im Entrée lediglich unter den genealogischen Präliminarien. Manche angeforderte, aber Gott sei Dank nicht konzedierte Leihgabe — etwa Rubens' nahezu vier Meter breite „Begegnung vor der Schlacht von Nördlingen“ in Wien — hätte die Zahl der Beispiele für die Divergenz zwischen historischer und künstlerischer Aussage noch erhöht.

Besondere Kostbarkeiten der Maria-Theresia-Ausstellung — darunter das goldene Frühstücksservice (Kat. 94) und das Juwelenbouquet Grossers (Kat. 101.01) — waren durch Absperrungen den Blicken des Publikums so weit entrückt, daß eine genauere Betrachtung unmöglich war. Übrig blieb als Aura ein vager Begriff von Kostbarkeit.

Wie schwer es ist, historische Gegebenheiten zu visualisieren, soll an einem Beispiel aus der Münchner Residenz gezeigt werden: „Europa um 1600: Ein Krisenherd. Um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert bot Europa ein beängstigendes Bild ...“ (Kat. S. 115). Zu sehen waren Leihgaben aus führenden europäischen Sammlungen: Als Trophäen aus der Türken Schlacht bei Lepanto (1571) in einer Vitrine drei türkische Waffen (Madrid, Real Armería) (Kat. 167), daneben ein Wappenteppich Karls V. aus einer berühmten, um 1540 in Brüssel gewirkten Serie (Amsterdam, Rijksmuseum) (Kat. 165), ferner Leone Leonis meisterliche Bronzestatue Philipps II. als Infant im Alter von etwa 18 Jahren (Madrid, Prado) (Kat. 166)... Eine derartige Zusammenstellung hochrangiger, zum Teil anachronistischer Objekte, die über die Situation um 1600 überhaupt nichts aussagen können, läßt sich nur aus unangemessenem Prestigedenken erklären. Aus ebensolchem Denken erklärt sich die hart umkämpfte, mit großem finanziellen Aufwand verbundene Ausleihe von Bouchers Madame de Pompadour (München, Alte Pinakothek) für Schönbrunn (Kat. 19.13), um so mehr, als sie nur für die ersten Wochen zur Verfügung stand.

Außer Kontrolle geraten zu sein schien der Umfang der Ausstellungen, wohl der gravierendste Mangel in Schönbrunn, Melk und München, der für viele der Unzulänglichkeiten verantwortlich war. Ob er den Planern in voller Tragweite bewußt wurde, möchte man füglich bezweifeln, war doch aus dem Veranstaltergremium der Joseph II.-Ausstellung nicht ohne Befriedigung das kuriose Zahlenspiel zu hören, es sei gelungen, sich mit 1790 Exponaten genau auf das Todesjahr des Titelhelden zu beziehen. Es mag dieses Zahlenspiel vielleicht auch erklären, warum so viele ermüdend gleichartige Porträts des Kaisers von z. T. erbärmlicher Qualität und Erhaltung zusammengekarrt wurden. Kat. 367 aus dem Heimathaus in Ried oder Kat. 1339 aus Privatbesitz seien als charakteristische Beispiele dafür genannt.

Mit ihren rund 1380 Exponaten war die Maria-Theresia-Ausstellung immer noch annähernd so umfangreich wie die überfrachtete Max-Joseph-Ausstellung im Münchner Völkerkundemuseum. Es ist nicht bekannt, ob Veranstalter bei ihrer Aufgabe, bis zu 1800 Gegenstände in einer sinnvollen Abfolge zu organisieren, jemals wahrnehmungspsychologische Überlegungen darüber angestellt haben, wie-

viele Kunstwerke, Dokumente, Objekte ein erwachsener Mensch in 2—3 Stunden sinnvoll zu apperzipieren in der Lage ist. Schaut er im Durchschnitt nur eine Minute auf ein Stück — und es ist dies wenig gerechnet, will man die in nicht mehr unterrichteten Schriften, in nicht oder nicht mehr verstandener altertümlicher Diktion verfaßten Dokumente, die Kunstwerke, die außer Gebrauch gekommenen Geräte des täglichen Lebens verstehend und vergleichend betrachten —, so kommt er auf maximal 200 Objekte und müßte z. B. rund neunmal in die Melker Ausstellung gehen, um alles wenigstens einmal gesehen zu haben.

Äußere und innere Ursachen, vorgeschobene und bestehende Sachzwänge mögen für die Hypertrophien verantwortlich sein. Der Organisator der Josephs-Ausstellung begegnete dem Vorwurf bei einer im Oktober 1980 in Eisenstadt abgehaltenen Tagung zum Problem der historischen Ausstellungen mit dem entwaffnenden Hinweis auf den Raumzwang, dem man in Melk ausgesetzt war. Man habe die neu restaurierten Raumfluchten zu füllen gehabt, wobei Zu- und Abfluß der Besucher getrennt zu halten und gleichzeitig die Prunkräume — Kirche, Bibliothek und Prälatur — einzubeziehen waren. Außerdem sei die Ausstellung „mehrstufig“, d. h. auf eine qualitative Rhythmisierung der Ausstellungsstücke angelegt gewesen; der Besucher wurde eben auch durch erholsame qualitative Niederungen geführt. Man fragt sich wirklich, ob der berühmte Durchschnittsbesucher (und auf das sogenannte einfache Publikum wird so besonders gern verwiesen; in Melk hat die Ausstellungsleitung den Bildungsstand eines sechzehnjährigen Gymnasiasten — warum eigentlich? — zugrunde gelegt) beurteilen kann, wo er stehen bleiben und sich erhoben fühlen, wo er achtlos vorbeigehen darf; abgesehen davon, daß dies in Melk die Veranstalter in manchen Fällen auch nicht gewußt zu haben scheinen, anders wären direkte Zusammenstellungen wie z. B. Kat.Nr. 367 und 355, dann 842, 843 und 840 oder etwa 1321 und 1322 nicht möglich gewesen. Man fragt sich weiter, ob etwa die Hälfte bis zwei Drittel des Ausstellungsgutes ausgeliehen und allen damit verbundenen Risiken ausgesetzt werden dürfen, nur um Räume zu füllen, nur um es als Unterfütterung für Crescendo-Effekte zu benützen.

Der Hauptgrund für die Überdimensionierung ist jedoch der von vorherein unpraktikable Ansatz, man müsse nicht nur eine historische Person in ihrer Entwicklung, die zugehörige Familie und deren Schicksale, sondern auch ein vollständiges Panorama der Zeit vor Augen stellen. So kommt es, daß z. B. in Wien oder Melk neben Maria Theresia und Joseph nicht nur sämtliche Kinder und die weitere Verwandtschaft, sämtliche Provinzen der Monarchie, nicht nur Kriege und Frieden, Feldherren und Minister, Vorleben und Nachleben vorgeführt werden, sondern daß man eben auch mit Finanz- und Theaterreform, Juden und Freimaurern, der Börse und dem Leibarzt, Blatternimpfung, Pferdezucht, der Textilindustrie, dem Walzwerk und der Ballonfahrt befaßt wird. In Melk, am breitesten angelegt und in der Intention am meisten enzyklopädisch, hat sich offenbar eine der hervorstechendsten Eigenschaften des Titelhelden niedergeschlagen: in alles und jedes reglementierend einzugreifen.

Die hypertrophen Ausmaße der in Rede stehenden historischen Ausstellungen

führten zwangsläufig zu gravierenden und den vorgegebenen Sinn der Unternehmungen desavouierenden Schwierigkeiten, Schwierigkeiten sowohl bei der Vorbereitung als auch bei der Durchführung. Als Voraussetzung für eine Ausleihe ist in diesem Zusammenhang zu fordern, daß sich der Veranstalter über die materielle Beschaffenheit und die Bedeutung der präsumtiven Exponate im klaren ist. Umgekehrt müßte sich der Leihgeber in jedem Fall erläutern lassen, für was diese stehen sollen, damit nicht unnützen und gefährlichen Ansuchen stattgegeben wird. Wenig Sinn hat es, Gegenstände auszuleihen, bei denen der Ausstellungsbesucher das, worauf es ankommt, gar nicht anschauen kann. Dazu gehört in der Münchner Residenz (außer Katalog) eine Elfenbeinkugel mit eingeschlossenem Porträt-Album der Familie Herzog Wilhelms V. von Bayern (Florenz, Museo degli Argenti). Die Bildnisminiaturen lassen sich nur unter umständlichen Manipulationen betrachten, wenn man die Kugel so lange in der Hand dreht, bis man durch eine der ovalen Öffnungen Einblick nehmen kann. Nun sind diese Kugel und der zugehörige Ständer aus Palisanderholz vollendete Meisterwerke der Kunstdrechselei und als solche besonders dünnwandig und äußerst fragil — es entstand auch prompt ein erheblicher Transportschaden —, so daß hier die Durchsetzung der Ausleihe unverständlich und besonders leichtfertig erscheint. Wem nützte in Schönbrunn eine Allegorie aus dem Bayerischen Nationalmuseum (Kat. 8.04), bei der der Leihgeber die Ausstellungsleitung vorab darauf aufmerksam gemacht hatte, er könne die Allegorie nicht auflösen, und der Leihnehmer als einzige Zutat zu den Angaben im Leihschein für Katalog und Ausstellung einen völlig ungesicherten Titel erfand. Wenn man offensichtlich nicht genau wußte, wer der Schauspieler Joseph Lange (Kat. 84.05) war und der Kommentar zu Kat. 84.03 nur den für Uneingeweihte enigmatischen Hinweis enthielt, jener Lange sei als Hamlet aufgetreten und habe gleichzeitig Entwürfe für Kupferstiche geliefert, dann hätte man das Ölbild eben im Bundestheaterverband lassen sollen. Die Überdimensionierung bei gleichzeitiger Unterbesetzung des wissenschaftlichen und organisatorischen Stabes hat bei den beiden österreichischen Großausstellungen in den Katalogen in vielen Fällen zu dem geführt, was im Englischen „underresearched“ heißt. Nur ein Beispiel: es ist nicht einmal so ärgerlich, daß man, vielleicht aus Zeitmangel, für Modello und Zeichnung Angelika Kauffmanns zum Porträt der Maria Carolina mit Mann und Kindern (Kat. 43.01 und 02) wörtlich — ohne dies zu kennzeichnen — Passagen aus zwei Katalogen samt den darin enthaltenen Fehlern abgeschrieben hat, sondern daß nicht auf die Funktion dieser Werke als Entwürfe für die riesige Endfassung des Familienbildnisses in Neapel hingewiesen wurde. Das Bild ist zum reinen historischen Dokument verkürzt. Ebenso ärgerlich ist, daß zu Kat. 43.03, 04 und 05 keine oder gänzlich unzulängliche Kommentare abgegeben wurden, und dies, obwohl im Vorwort (S. 11) für die Ausstellung der Anspruch erhoben wird, „das Wesentliche zu erkennen und zu deuten, Zusammenhänge zu interpretieren und die Wirklichkeit kritisch aufzuzeigen“. Ein Objekt von fünf hätte für das neapolitanische Familienkapitel genügt.

Wozu stellte man in Schönbrunn in Raum 6 drei Büsten Kaiser Josephs II. ne-

beneinander (Kat. 44.01—03), von denen nur die Messerschmidt'sche aus dem Kunsthistorischen Museum Wien dem selbstgestellten Qualitätsanspruch (siehe Vorwort S. 11) genügte, während die beiden anderen weder gesichert aus josephinischer Zeit stammten noch anderes bewiesen als die triviale Tatsache, daß Josephsbüsten auch aus Gußeisen und koloriertem Gips sein können. Es ist nicht einzusehen, warum man im Münchner Völkerkundemuseum, um das Aussehen der Münchner Bürger zu dokumentieren, 25 gemalte Bildnisse und 17 kleine Porträtmedaillons an eine Wand hängte (Kat. 992 ff.). Offensichtlich sollte ein Totaleindruck erzielt und nicht der Besucher zum Betrachten der einzelnen Stücke aufgefordert werden. Die von H. Börsch-Supan in anderem Zusammenhang erhobene Forderung nach einer substanzschonenden Ökonomie bei der Auswahl von Objekten für eine Ausstellung ist nach den Erfahrungen dieses Jahres nur nachdrücklich zu bekräftigen.

Wesentlich eine Folge der Überfülle ist auch das optische Durcheinander, wie es gerade in den Münchner Ausstellungen so störend hervortrat, mitbedingt durch eine zu abstrakte Objektauswahl und verstärkt durch unumgängliche konservatorische Auflagen, vor allem die Drosselung der Beleuchtung. Irritierende Momente lieferte außerdem die Ausstellungsarchitektur mit ihren vielen unruhig wirkenden Raumkörpern. In den Rokokoräumen von Schönbrunn mußte jeglicher Einbau zwangsläufig zu einer schwer erträglichen Verhüttelung führen, was inzwischen allerdings allgemein eingesehen und bedauert worden ist. Eine vom Inhalt her für notwendig gehaltene Mischung von Pastellen und Marmorbüsten, Gemälden, Bronzestatuen und Urkunden machte es von vornherein unmöglich, jedes Objekt mit einer konservatorisch vertretbaren und gleichzeitig zum Betrachten ausreichenden Beleuchtung zu präsentieren. Eine Hälfte von Verschaffels Marmorbüste des Kurfürsten Karl Theodor im Münchner Völkerkundemuseum (Kat. 12) mußte wegen einer unmittelbar benachbarten Savonnerie (Kat. 16) im Schatten bleiben, zarte Bleistiftzeichnungen zu einem Familienbild Wilhelms V. von Bayern in der Münchner Residenz (Kat. 142) waren nicht zu sehen, so daß Fotos neben die Originale gehängt werden mußten. Eine stärkere Trennung der Medien hätte nicht nur dieses Problem weitgehend entschärft, sondern es auch ermöglicht, der Forderung nach verschiedenen Klimata für Holz- und Eisengegenstände nachzukommen.

Gravierendere konservatorische Forderungen blieben bei den Großausstellungen unerfüllt. In aller gebotenen Kürze sollen nur einige wenige Punkte herausgegriffen werden. Sie sind eigentlich alle schon in den bereits zitierten Arbeiten von Chr. Wolters sowie J. Taubert und K. W. Bachmann enthalten, die seit ihrem Erscheinen ihre Aktualität nicht eingebüßt haben.

Die unvermeidlichen Risiken von Kunsttransporten suchte schon Kurfürst Maximilian I. mit der ihm eigenen hausväterlichen Strenge auf ein Minimum zu beschränken, und der Maler Johann Rottenhammer sagte 1616, als man von ihm ein Gemälde zur Ansicht haben wollte, man wisse doch wohl, „das weiber, roß, hund und gemehl nit guet über land und auf ain widerkauff zu verschicken seyen“.

Bei der Planung hatte man, selbst hinsichtlich der zentralen Bedeutung konservatorischer Aspekte, auf die Mitwirkung von Restauratoren verzichtet. Klimatisierung, Beleuchtung und Belüftung wurden laienhaft improvisiert. Das klimatische Verhalten aller Ausstellungsräume vor und teilweise auch während der Ausstellung war weder untersucht noch hinreichend geplant worden. Erst sechs Wochen vor Ausstellungsbeginn zog man schließlich in München Restauratoren zu, die sich allerdings mit den geschaffenen Bedingungen abfinden mußten. Sie konnten nur noch gelegentlich nach fachlichen Gesichtspunkten tätig werden, denn es war ihnen zu diesem Zeitpunkt nicht mehr möglich, die konservatorischen Mängel von ihren Ursachen her anzugehen.

Bei der Maria-Theresia-Ausstellung hatte man auf kontinuierliche Klimaüberwachung und -regulierung ganz verzichtet; Thermo-Hygrographen und Geräte zur Be- und Entfeuchtung der Luft waren nicht aufgestellt worden. Die Konstruktion der Vitrinen war dilettantisch und völlig unzureichend. Die Lichtkästen saßen — ohne Belüftungsschlitze — unmittelbar auf dem Vitrinenkörper, in den somit die Leuchtstoffröhren ihre Wärme voll abstrahlten. Zwischen den Glasscheiben klafften Zwischenräume von mehreren Millimetern, so daß sich, für jeden Besucher deutlich sichtbar, eine dicke Staubschicht auf die Exponate legen konnte. Völlig unverständlich bleibt die Unbekümmertheit, mit der man in Saal 9 Rokoko-Kostüme frei aufstellte und sie damit nicht nur dem Staub (die Originalböden waren mit synthetischer Auslegware bedeckt), sondern auch noch dem unmittelbaren Zugriff der Besucher aussetzte.

Die Zeitnot beim Aufbau und der Mangel an Depotraum führten dazu, daß bereits sehr viele Exponate in den Ausstellungsräumen gelagert werden mußten, als dort noch Handwerker arbeiteten. Die Objekte wurden immer wieder hin- und herbewegt, sie verschmutzten, waren stark gefährdet und gerieten zeitweilig völlig außer Kontrolle. In der Münchner Residenz dauerte es nach der Eröffnung noch mehrere Wochen, bis der Aufbau vollendet und damit die Phase erhöhter Gefährdung der Leihgaben abgeschlossen war.

Auf die speziellen konservatorischen Bedingungen für bestimmte Materialgruppen oder Materialkombinationen hat man keine Rücksicht genommen. Die Objekte wurden in den Räumen so gemischt, wie es zum Beleg historischer Zusammenhänge nötig erschien. Selbst höchstempfindliche Gegenstände aus unterschiedlichem Ambiente wurden einem kaum beeinflussbaren Gemeinschaftsklima ausgesetzt.

Durch die Überfrachtung der Ausstellungen mit Exponaten und die daraus resultierende Enge — vor allem in München und Schönbrunn — waren viele Ausstellungsstücke mechanischen Beschädigungen unmittelbar ausgesetzt.

Die Aufseher in München waren weitgehend in Sachen musealer Ausstellung unerfahren, außerdem wechselten sie häufig. Die Wirkungsweise der Be- und Entfeuchtungsgeräte war ihnen fremd. Nicht selten versuchten sie durch willkürliches Ein- und Ausschalten der Geräte sich vermeintlich Frischluft zu verschaffen, was in Schönbrunn schlicht durch völlig unkontrolliertes Öffnen der Fenster geschah.

Für den Katastrophenfall (Diebstahl, mutwillige Beschädigung, Feuer usw.) gab es keinerlei Instruktionen, keine konkrete Planung. Schäden sind in größerer Zahl aufgetreten — darüber ist hier allerdings nicht zu handeln —, Spätschäden sind außerdem noch zu erwarten. Daß nicht mehr passiert ist, liegt nicht an der Qualität der konservatorischen Vorkehrungen, sondern ist nur unerhörtem Glück zuzuschreiben.

Das Fazit kann nur lauten: Kleinere Ausstellungen, nur so viele Exponate, wie sie ein Besucher wirklich ansehen, der Veranstalter zuvor wissenschaftlich und didaktisch bearbeiten und während der Transporte, dem Auf- und Abbau sowie der Dauer der Ausstellung unter verantwortbaren Bedingungen betreuen kann. Die konservatorischen Belange müssen rechtzeitig bedacht und eingeplant werden und unbedingt Vorrang haben vor dem unangebrachten Prestigedenken, auch wenn damit auf den ein oder anderen spektakulären Effekt verzichtet werden müßte. Vor dem Appell an die Gemütswerte und dem Setzen auf auratische Wirkungen hat unbedingt die sachliche Aussage zu rangieren, die so anregend und langweilig sein wird wie die jeweilige Idee der Ausstellung und deren Veranstalter. Sollte es gelingen, sich stärker von den Gegenständen selbst und ihren vielfältigen inhaltlichen und ästhetischen Aspekten leiten zu lassen und sich nicht darauf zu beschränken, abstrakte Konzepte zu illustrieren, so würde dies einen beträchtlichen Zugewinn an Aussage bedeuten und darüber hinaus an Verständnis für die wertvollen Zeugnisse vergangener Epochen, die zu schade sind, um weiter als Reliquien oder Trophäen oder einfach nur als optische Versatzstücke in einem monumentalen Bilderbuch verschlissen zu werden.

„Kunstwerke sind zwar juristisch Sachen und ihre Beschädigung nur Sachbeschädigung; da sie aber im Gegensatz zu verkehrsüblichen Sachen unersetzlich sind, muß man sich fragen, wie weit diejenigen, denen sie auf Zeit anvertraut sind, das Recht haben, Gefährdungen in Kauf zu nehmen und für Schäden und Verluste lediglich die Verantwortung, nicht aber die Haftung zu übernehmen“ (Chr. Wolters in: ICOM-Symposium op. cit., S. 31).

Joachim Haag, Wolfgang Prohaska und Peter Volk

THOMAS GAINSBOROUGH

Ausstellung in Tate Gallery, London, 8. 10. 1980—4. 1. 1981;

Grand Palais, Paris, 7. 2.—27. 4. 1981

In der Reihe von Ausstellungen hervorragender britischer Maler des 18. und 19. Jahrhunderts zeigte die Tate Gallery eine große Retrospektive von Werken Thomas Gainsboroughs, den man nicht ohne Grund zu den englischsten Malern der neueren Zeit zählt. Um es gleich vorwegzunehmen: die Ausstellung ist alleine schon deshalb höchst sehenswert, weil hier erstmals wieder seit beinahe hundert Jahren viele Schlüsselwerke aus Gainsboroughs umfangreichem Oeuvre zusammengetragen wurden, die mittlerweile über die westliche Welt weithin verstreut sind und im entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang wohl lange nicht mehr