

Cassiano dal Pozzo's Paper Museum I-II. Quaderni Puteani 2-3. Mailand, Olivetti 1992. 160 und 174 Seiten, zahlr. Schwarzweiß-, einige Farbabbildungen. – ANNA NICOLÒ: *Il carteggio di Cassiano dal Pozzo. Catalogo*. Quaderni di Rinascimento, 11. Florenz, Olschki 1991. 323 Seiten. Lit. 73.000. – DONATELLA L. SPARTI: *Le collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*. Collezionismo e storia dell'arte. Studi e fonti, 1. Modena, Panini 1992. 301 Seiten, 75 Schwarzweißtafeln. Lit. 60.000.

(mit sechs Abbildungen und einer Figur)

Der Name Cassiano dal Pozzo hat in den letzten Jahren eine unvergleichliche Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Konnte Anthony Blunt im Herbst 1980 noch sagen, er wisse niemand, der im Augenblick über Cassianos Sammlung arbeite, so haben sich in der Zwischenzeit etwa zwei Dutzend Forscher zu dessen „Papiermuseum“ und den anderen Sammlungsbereichen geäußert. Ausgelöst wurde dieser Eifer durch drei Ereignisse: erstens durch die Entdeckung des Dal-Pozzo-Archivs im Fondo Boccapaduli des Archivio Capitolino in Rom, die Donatella Sparti und Timothy Standring unabhängig voneinander machten; zweitens durch die Auffindung unbekannter Kupferstiche und Zeichnungen aus Cassianos Sammlung, die Antony Griffiths und Ian Jenkins in der King's Library und im Department of Greek and Roman Antiquities des British Museum gelang und denen ein weiteres Zeichnungskonvolut aus der Sammlung Maxwell im Kunsthandel folgte (Versteigerung in London bei Phillips, 12.12.1990, lot 219-374); und drittens durch das langfristig angelegte Projekt von Anna Nicolò an der Accademia dei Lincei in Rom, die Briefe Cassianos herauszugeben.

Nach der grundlegenden Monographie Giacomo Lumbrosos (1874/75), den archäologischen Publikationen von Cornelis Vermeule (1956, 1958, 1960 u. 1966) und dem Interesse an Cassianos Gemälden, besonders von Poussin (Haskell/Rinehart 1960, Brejon de Lavergnée 1973, Standring 1988 u. Sparti 1990), befinden wir uns jetzt in der vierten Phase der Cassiano-Forschungen, in der diesem Gegenstand in voller Breite und Tiefe gerecht zu werden versucht wird. Zwischen der Literaturzusammenfassung bis 1982 in E. Stumpo's Artikel im *Dizionario Biografico degli Italiani* (Bd. 32, 1986, 209-13) und den oben angezeigten Titeln erschienen nicht wenige Publikationen, von denen der Band mit den Akten des ersten Cassiano-Kongresses in Neapel im Dezember 1987 den wichtigsten Beitrag bildet (hg. v. F. Solinas, Rom 1989; vgl. *Kunstchronik* 42, 1989, 616-23).

In den beiden schmalen Bänden über das *Paper Museum* sind die Vorträge des zweiten Cassiano-Kongresses publiziert, der im Dezember 1989 im British Museum und im Warburg Institute stattfand. Der erste Band enthält die Beiträge zu Cassianos archäologisch-antiquarischen Studien, der zweite ein Kaleidoskop weiterer Aspekte. Der Begriff *museo cartaceo* wurde somit im weitesten Sinne

verstanden, nicht im Sinne von Cassiano selbst, der damit seine systematisch angelegte und auf Vollständigkeit bedachte Sammlung von Zeichnungen nach Darstellungen aus der klassischen Antike bezeichnete (Lumbroso 38/166). Nur davon publizierte sein Freund Carlo Roberto Dati eine synoptische Übersicht (*Delle lodi del Commendatore Cassiano dal Pozzo*, Florenz 1664, letzte Doppelseite). Auf anderen Gebieten sammelte Cassiano ohne ein entsprechend umfassendes Konzept, manchmal nur sporadisch oder wenn es sich aus den Interessen seines Patrons, des Kardinalnepoten Francesco Barberini, ergab, wie im Falle der von J. R. Hale vorgestellten Fortifikationsstudien und den von Ingo Herklotz behandelten Zeichnungen nach mittelalterlichen Mosaiken und Wandmalereien.

Cassianos Abbildungssammlung antiker Bildwerke – in geringerem Maße auch von Bauwerken – war für Archäologen schon immer eine Fundgrube. Mit der zentralen Frage, welche Stellung dieses Unternehmen in der Entstehung der Altertumswissenschaften zwischen Pirro Ligorio und Bernard de Montfaucon einnahm, beschäftigte sich der Kongreß allerdings nicht. (Einen Ausblick darauf bietet I. Herklotz, „Das Museo Cartaceo des Cassiano dal Pozzo und seine Stellung in der antiquarischen Wissenschaft des 17. Jahrhunderts“, in: E. Cropper u. a. [Hg.], *Documentary Culture. Florence and Rome....*, Bologna 1992, 81-125). Es blieb bei interessanten Einzelbeobachtungen, die die oft schon bekannten Probleme in ein neues Licht rückten. So demonstrierte Ian Jenkins am Beispiel einer Musendarstellung mit großer Akribie und Skepsis die Probleme bei der Identifizierung und Interpretation der in heterogener Qualität abgebildeten Objekte. Ruth Rubinstein untersuchte eine Zeichnung nach einem Bacchussarkophag, Helen Whitehouse stellte die Kopien nach antiken Wandmalereien und Mosaiken zusammen und David Bailey diejenigen nach antiker Kleinkunst. Mit der Abhängigkeit von früheren Zeichnern beschäftigte sich Ginette Vagenheim, wobei sie – mit z. T. sehr schlechten Abbildungen! – besonders auf die Übernahme mancher Darstellungen von Ligorio und aus dem für Ligorio gehaltenen Codex des Fulvio Orsini hinwies. Henning Wrede teilte die wichtige Beobachtung mit, daß Cassianos Zeichnungen im Vergleich zu denjenigen des Codex Coburgensis bildmäßig geschlossener komponiert sind und daß häufig die architektonische Rahmung weggelassen wurde. In ähnlicher Weise interpretieren auch die Zeichnungen nach den spätantiken Vergil- und Terenz-Handschriften ihre Vorlage. Das ist ein weiteres Argument zugunsten der naheliegenden traditionellen Überlieferung, daß sie von Cassiano in Auftrag gegeben wurden und nicht von Kardinal Massimo, wie David Wright wahrscheinlich zu machen versuchte.

Über die Scheidung der Hände der beteiligten Künstler sprachen Sheila Rinehart, deren Beitrag als einziger nicht gedruckt vorliegt, und Nicholas Turner. Ferner trug Francesco Solinas Hinweise auf Zeichnungen und Stiche Bernardino Capitelis zusammen. Turner entwickelte Anthony Blunts Ansatz im Bestandskatalog von Windsor Castle (1971) weiter, den großen Anteil Pietro Testas zu bestimmen. Gegen seine einseitig stilkritische Methode und einige seiner Zuschreibungen brachten während des Kongresses Ingo Herklotz und Sheila Rinehart Einwände vor, die aber unberücksichtigt blieben. Von den acht Zeichnungen, die

Turner mit Zuschreibungen an Testa abbildet, überzeugen mich zwei nicht: Abb. 6, ein Detail des übergroßen Blattes „Sieg Alexanders über Porus“, und Abb. 4, die Kopie nach der rechten Trophäe des Marius, bei der Sheila Rinehart in ihrem Vortrag meine schon 1983 auf dem Untersatzpapier notierte Zuschreibung an Pietro da Cortona unterstützte. Diese Zeichnung (hier *Abb. 1*) und ihr Pendant (Royal Library, Inv. 8249 u. 8251) unterscheiden sich vor allem in der malerischen Behandlung und in der kleinteiligen Durchführung der Ornamentik von den typischen Testa-Blättern (u. a. den Zeichnungen nach den Rückseiten der Trophäen, Inv. 8250 u. 8252) und bilden eine einheitliche Gruppe mit anderen Zuschreibungen an Cortona (vgl. J. M. Merz, *Pietro da Cortona*, Tübingen 1991, 35-41, Abb. 8-13, 52-54). Ihnen können hier zwei anonyme Zeichnungen aus John Talmans *larger volume* im Ashmolean Museum in Oxford beigelegt werden (*Abb. 2 und 3*), die den Giebel des *Frontespium Neronis* und einen Ausschnitt des *Arco di Portogallo* darstellen und vermutlich als Vorlagen für die Kopien in der Berliner Kunstbibliothek (Hdz 3676 u. Hdz 60) und in den Alben in Montréal und Toronto dienten (Merz 1991, 286f., M 31 u. M 38; 290, T 84).

Bei den Zuschreibungen an Testa besteht ein Problem darin, daß sich in der Forschung die Meinung verfestigt hat, der Künstler sei bereits um 1630 ein ausgereifter Zeichner gewesen. Joachim von Sandrart, sein Kollege aus der ersten Hälfte der 1630er Jahre, überliefert aber, Testa habe „...nit viel im zeichnen gekönnnt...“ (*Teutsche Akademie*, hg. v. A. R. Peltzer, München 1925, 288). Die Blätter des *museo cartaceo* belegen, daß Testa erst im Laufe der 1630er Jahre zur Meisterschaft gelangte (Merz 1991, 340-43). Die beiden hier herausgegriffenen Beispiele veranschaulichen seine Entwicklung von einer peniblen, ängstlichen Wiedergabe (*Abb. 4*) zur sicher konturierten und souverän lavierten Darstellung (*Abb. 5*). Dem fortgeschrittenen Stadium kann auch eine Zeichnung mit alter Zuschreibung an Cortona in der Biblioteca Nacional in Madrid zugeordnet werden (*Abb. 6*; vgl. Merz 1991, 343, Nr. 5d. Ferner ist Testa das unter Poussin liegende Blatt Uffizien 1706 O. zuzuschreiben). Alle von mir genannten Beispiele aus dem *museo cartaceo* akzeptierte Turner, der mein Manuskript kannte, ohne dies zu erwähnen. Seine in zwei Listen zusammengefaßten Ergebnisse lassen sich nicht im einzelnen überprüfen, hinzuweisen wäre aber darauf, daß nach Turner die einzige Zeichnung, die Blunt auf dem Untersatz Poussin zuschrieb (Inv. 8237) und im Poussin-Corpus (Bd. 5, Nr. 292) publizierte, eine Darstellung des *Arcus Argentariorum*, zur Masse der Testa-Blätter gehören soll, obwohl sie stilistisch deutlich davon abweicht.

Als Naturforscher erhielt Cassiano erst in der neuesten Forschung ein Profil. Zu den Aufsätzen in den Akten des Kongresses von 1987 und in den *Quaderni Puteani I* (Olivetti, 1989) kommt jetzt der Beitrag von Henrietta McBurney über die ornithologischen Interessen, mit denen sich Cassiano als Herausgeber und möglicherweise Mitautor eines Werkes von Giovanni Pietro Olina 1622 bei der *Accademia dei Lincei* einführte. Vielleicht wird diesem Aspekt auf Grund der umfangreichen Sammlung oft recht schöner Abbildungen jetzt eine zu große Bedeutung beigemessen. In der früheren Literatur scheint er jedenfalls nicht ohne

Grund vernachlässigt worden zu sein. Bellori (*Nota delli musei*, Rom 1664, 46) erwähnte ihn gar nicht, und Dati (1664), der über die Bände mit den Antikenzeichnungen sehr genau Bescheid wußte, schrieb über die naturkundliche Sammlung nichts Konkretes. Neben einem wirklichen Universalgelehrten wie Athanasius Kircher und seinem Museum verblaßt Cassiano. Auch hinsichtlich seiner Mitgliedschaft in der *Accademia dei Lincei* schlägt man kein Ruhmesblatt auf. Zwar wirkte er an einigen Projekten als Vermittler und bei der Beschaffung von Abbildungen mit, eine profunde eigene Initiative ist dagegen nicht bekannt. Nach dem Tod des Gründers und Leiters Federico Cesi 1630 ließ der Kardinalnepot Francesco Barberini diese sektiererische Gemeinschaft eingehen, ohne daß Cassiano die Macht, den Intellekt oder die Finanzen gehabt hätte, etwas dagegen tun zu können. Es muß zu denken geben, daß Cassiano in Leone Allaccis Pantheon der etwa 450 berühmten Gelehrten, die sich zwischen 1630 und 1632 in Rom aufhielten (*Apes Urbanae...*, Rom 1633), nicht einmal einen Nischenplatz erhielt, der schon dem sicher war, der wenigstens ein Epithalamium auf die Hochzeit des Papstneffen Taddeo Barberini mit Anna Colonna (1627) publiziert hatte. Der Respekt als Gelehrter, den man Cassiano dem Anschein seiner umfangreichen Korrespondenz nach zollte, dürfte sich deshalb weniger auf seine wissenschaftliche Leistung als auf seine Stellung beim Zentrum der Macht, am Hof des Kardinalnepoten, zu gründen. So erklären sich auch die Widmungen von über 30 Publikationen an ihn, von denen Dati (1664) spricht.

Cassiano erwarb einen Teil der Sammlung und der Bücher Cesis, mit denen er seine bemerkenswerte eigene Bibliothek aufbaute. Für die Auseinandersetzung mit diesem Thema war Timothy Standring, der sich in der gedruckten Fassung auf die Sektion „Bibliographie“ beschränkte, leider nicht der richtige Mann.

In den übrigen Beiträgen blieben die Beziehungen zu Cassiano marginal. Wie er die Interessen seines Freundes Giovanni Battista Ferrari an den im römischen Karneval veranstalteten Wettläufen der Juden teilte, konnte David Freedberg letztlich nicht klären. Joseph Connors' These, die römische Barockarchitektur sei auch vom weitverbreiteten Interesse am Kuriosen angeregt worden, mag für Borromini zutreffen, steht aber in Kontrast zu Cassianos reaktionären Ansichten über Architektur, die Dati (1664) überliefert („...*per capriccio d'alcuni professori, i quali si vogliono dipartir dall'antico, l'architettura alle barbarie faccia ritorno!*“) Bei Arnold Nesselraths Auseinandersetzung mit dem in Cassianos Sammlung gelangten Codex Coner wurde die entscheidende Frage nicht gestellt, warum Cassiano bei diesem Renaissance-Skizzenbuch bestimmte Darstellungen ergänzen ließ. Die engen Grenzen Cassianos brachte Elizabeth Cropper mit ihrer Studie über Vincenzo Giustinianis *Galleria* zum Ausdruck: Er war kein unabhängiger, reicher Aristokrat, der sich mit der Publikation seiner Sammlung ein Denkmal setzen konnte. Zwar wurde beim Erscheinen der *Galleria Giustiniani* geäußert, auch Cassianos *museo cartaceo* zu veröffentlichen, doch war daran nie ernsthaft zu denken.

Das also sei der archetypische *homo warburgiensis* (Jennifer Montagu im Vorwort zu Bd. 2)! Gerne wünschte man ihm eine intellektuelle Biographie vom

Standard derjenigen Ernst Gombrichs über Aby Warburg; ein Maßstab, den man an Donatella Sparti Buch über die Familie und die Sammlung gewiß nicht anlegen darf. Diese ursprünglich zusammen mit Timothy Standring geplante Publikation lebt von der Euphorie, eine Menge neuer Dokumente gefunden zu haben, doch fehlt ihr als Rückgrat die vollständige Auswertung der Inventare. In dem unübersichtlichen Anhang sind die bereits im *Burlington Magazine* 132, 1990, 551-70 publizierten Exzerpte unverändert nachgedruckt. Die Biographie von Cassianos Bruder Carlo Antonio erschien bereits im *Journal of the History of Collections* 2, 1990, 7-19. Sparti versuchte, die Sammlungen in ihrer Gesamtheit an ihrem ursprünglichen Ort, dem Palast an der Via dei Chiavari, zu erfassen. Cassiano habe neuartige museographische Prinzipien entwickelt, doch scheinen die Vorstellungen von Wunderkammern noch eine wichtige Rolle zu spielen. Ohne die zahlreichen Bilder von Poussin wäre die Gemäldesammlung nicht über ein Mittelmaß hinausgekommen. Das ist nicht verwunderlich, denn wirklich teure Objekte konnte sich Cassiano nicht leisten. Sein „Papiermuseum“ ist nicht zuletzt ein Ausweichen auf Erschwingliches.

Anna Nicolò gibt mit ihrem Katalog der Briefe in der Accademia dei Lincei, Rom, und in der École de Médecine in Montpellier der weiteren Forschung ein nützliches Werkzeug in die Hand. Sie hat das Gros der insgesamt etwa 7000 erhaltenen Briefe erfaßt und nach Codices und chronologisch erschlossen. Stünde das Personenregister am Schluß und enthielte es Lebens- und Berufsdaten, so wäre der Band noch hilfreicher. Zum größten Teil handelt es sich um Briefe an

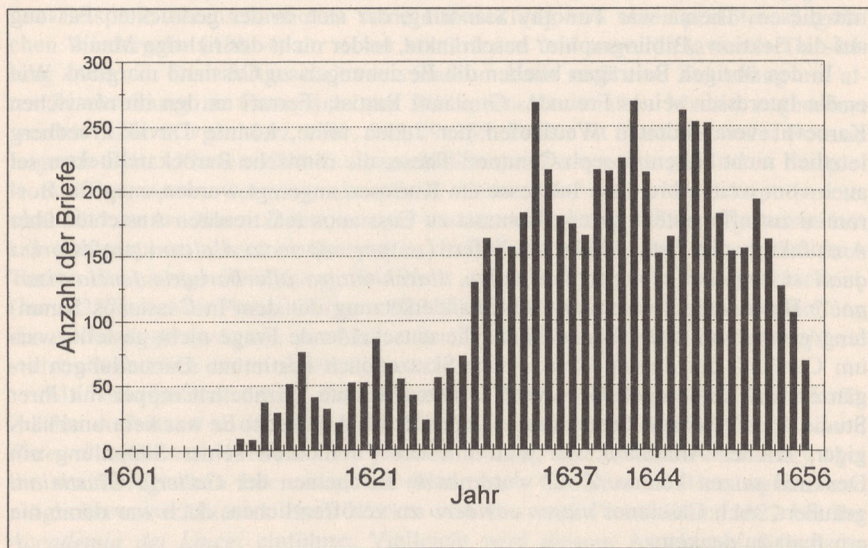


Fig. 1 Statistik der jährlich an Cassiano dal Pozzo gesandten Briefe (graphische Darstellung: M. Ohlenroth)

Cassiano, ab den 1640er Jahren kommen vermehrt auch Schreiben von ihm vor. Dem chronologischen Index ist zu entnehmen, daß sich die Korrespondenz vor 1620 fast ausschließlich auf Familienmitglieder beschränkte, bevor die ersten interessanten Namen (Aleandro, Cesi, Stelluti, Campanella...) erscheinen. Meine statistische Auswertung erweist den engen Zusammenhang Cassianos mit dem päpstlichen Hof (*Fig. 1*). Cassiano baute erst in den späten 1620er Jahren, nach den Reisen mit dem Kardinalnepoten 1625/26, sein Korrespondentennetz auf. Schon die Baisse um 1637 korreliert mit dem erwarteten Ende des Barberini-Pontifikats und der schweren Krankheit Urbans VIII. Signifikant ist dann der Einbruch beim Sturz der Barberini 1644. Nach einer kurzen Erholung nahm die Zahl der eingehenden Briefe seit dem Ende der 1640er Jahre beständig ab. Es wird zu ergründen sein, inwieweit dieser Briefwechsel, auf den sich ein wesentlicher Teil von Cassianos Reputation stützt, zum wissenschaftlichen Austausch oder nur als Vorwand zum Herstellen und Aufrechterhalten von Kontakten diente.

Mit der Publikation dieser Briefe *in extenso* und dem in England verfolgten Projekt, das „Papiermuseum“ zu katalogisieren (vgl. das Editorial im *Burlington Magazine* 131, Heft 1037, August 1989), werden sicher weiterhin viele interessante Einzelheiten ans Tageslicht kommen. Ob dieser Aufwand aber in einem Verhältnis zum Erkenntnisgewinn und zur Bedeutung des Gegenstandes steht, für den schon viel getan worden ist? Solange es noch keine guten Monographien über die wichtigen Kardinäle und die Pontifikate gibt, können Tätigkeiten von Leuten aus dem dritten oder vierten Glied wie Cassiano kaum angemessen beurteilt werden. Am ehesten läßt sich seine Leistung auf dem Gebiet der Antiken-encyklopädie abgrenzen und als Vorstufe zu Montfaucon sehen. Ihn als Universalencyklopädisten im Vorfeld von Diderot/d'Alembert einzustufen, wäre beträchtlich zu hoch gegriffen.

Jörg Martin Merz

Postskript

Zum Katalog der Ausstellung *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo (1588-1657)* im British Museum, London, 14. Mai bis 30. August 1993 (Quaderni Puteani 4, Olivetti 1993). 278 Seiten, zahlreiche schwarzweiße und farbige Abbildungen.

Der Katalog ist fast so umfangreich wie die beiden vorangegangenen *Quaderni Puteani* zusammen und bietet einen Überblick über alle Gebiete des „Papiermuseums“. Er wendet sich an ein breites Publikum, dem durch 162 schöne, ausstellungswürdige Blätter der in der Sammlung selbst vorherrschende Eindruck der *boring mass* erspart bleibt. Die Gliederung nach Gattungen reflektiert entfernt den ursprünglichen Aufbau der Sammlung und bringt die Vielfalt der Ob-

jekte in didaktischer Weise zur Anschauung. Archäologie und Naturkunde bilden die beiden Hauptabteilungen, denen sich Kapitel über die nicht von Cassiano selbst in Auftrag gegebenen Zeichnungen und die Kupferstiche anschließen. In den Einleitungen fassen erfahrene „Cassianisten“ den Forschungsstand zusammen, wobei sie einer apologetischen Darstellungsweise nicht abgeneigt sind. Die Katalogeinträge stammen z. T. von neuen Mitarbeitern.

Neue Ergebnisse legte nur Nicholas Turner in seinem Beitrag über fünf der von Cassiano beschäftigten Zeichner vor. Dabei zeigt sich wieder das Dilemma des Zuschreibungswesens. Die Bernardino Capitelli zugeschriebenen Blätter sind stilistisch so heterogen, daß sie unmöglich von der gleichen Hand stammen können, zumal sie im wesentlichen während dessen zweijährigem Aufenthalt in Rom 1627-29 entstanden sein müssen. Capitelli war sicherlich nicht an den Zeichnungen nach dem Tempel in Palestrina (Kat. 74-76) beteiligt (wie übrigens schon F. Solinas beim Kongreß 1989 für Kat. 74 postulierte), denn diese entstanden nach Vorlagen, die Francesco Barberini erst im August 1631 von Federico Cesis Witwe erhielt. Auffällige stilistische Übereinstimmungen zeigen die Capitelli gegebenen Blätter Kat. 65f. mit dem für Vincenzo Leonardi gesicherten Kat. 55. Leonardi, der früher fälschlich mit Vincenzo Leoncini identifiziert wurde, scheint über lange Jahre für Cassiano gearbeitet zu haben. F. Solinas schreibt ihm jetzt eine Reihe von naturkundlichen Blättern zu, die in der Tradition von Ligozzi stehen. Ein Zusammenhang mit den ihm gegebenen Antikennachzeichnungen ist allerdings nicht offensichtlich. Das verdient aber noch weitere Aufmerksamkeit.

Interessanterweise erhielt Leonardi im März 1643 von Francesco Barberini 2 Scudi für zwei Zeichnungen *copiati da un piedistalle nel Palazzo di Farnese* (Bibl. Vaticana, Archivio Barberini, Giustificazioni 4426).

Mit seinen Zuschreibungen an Testa ist Turner vorsichtiger geworden und läßt bei einer Reihe von Blättern auch wieder die anderen Zuschreibungsvorschläge gelten. So bei den fein durchgeführten Zeichnungen in schwarzem Stift, Kat. 3 und 67, bei denen ich keinen Zusammenhang mit Testa sehe (vgl. dessen Stiftzeichnung auf Windsor 8548 verso) und die Sheila Rinehart als Duquesnoy bezeichnete. Auch die oben genannte einzige Zeichnung von Poussin (Kat. 80) kehrt zurück, wobei im Literaturverzeichnis der autoritative Eintrag im Poussin-Corpus fehlt.

Bei den oben diskutierten Blättern nach den Trophäen des Marius (Kat. 2; hier: *Abb. 1*) will Turner seine Zuschreibung an Testa mit dem Hinweis auf die Zeichnungen der Rückseiten der Trophäen retten. Wenn ich mich recht erinnere, sind diese aber etwas kleiner, nicht auf blauem Papier und wesentlich anspruchsloser in der Technik. Die neuen Attributionen an Cortona überzeugen mich nicht: die drei Ansichten einer Togastatue (Kat. 63f., Inv. 8791-93) sind schöne Zeichnungen, stimmen aber im Gesamtcharakter und den Details nicht mit Cortonas eigenhändigen Studien der 1630er Jahre überein. Die Möglichkeit eines Schülers bleibt noch offen. Kat. 45, 49f. und 68 werden einem Nachfolger Cortonas gegeben. Ist das nicht doch Testa (vgl. Merz 1991, 341)?

The show must go on! Ein potenter Industriekonzern wird es sich kaum nehmen lassen, als Sponsor des Nationalmuseums und der königlichen Sammlung eines anderen Landes zu glänzen.

Jörg Martin Merz

Ausstellungen

ANDREA FRASER: EINE GESELLSCHAFT DES GESCHMACKS

München, Kunstverein, 20. Januar bis 7. März 1993

(mit zwei Abbildungen)

„Do you like Italian Food at all?“

(Zitat aus Interview, Katalog)

Nach den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und der Hypo-Kunsthalle ist der altehrwürdige Kunstverein in München die wichtigste Kunstvermittlungsinstitution in der bayerischen Metropole. Seit nunmehr 170 Jahren versucht der bürgerliche Kunstverein – gewissermaßen in Konkurrenz zum übermächtigen fürstlichen Förderer –, den Mitmenschen Kunst nahe zu bringen mit dem mehr oder minder explizit reflektierten Ziel, den Bildungsstand zu heben und den Geschmack zu verbessern. Dieser Tradition bewußt, veranstaltet der neue Direktor des Kunstvereins, Helmut Draxler, zusammen mit seiner österreichischen Kollegin Hedi Saxenhuber etwa seit zwei Jahren Ausstellungen, die den bisherigen Rahmen sprengen und sowohl für die Politik der Kunstvereine als auch für die der meisten Kunstmuseen in der BRD außergewöhnlich, wenn nicht gar einmalig sind. Exemplarisch für diese neue Ausstellungspolitik steht die erste Einzelausstellung der jungen US-amerikanischen Künstlerin Andrea Fraser. Schon an dieser Stelle reicht das normale Kritiker-Vokabular zur Beschreibung des im Zentrum unseres Interesses liegenden Ereignisses nicht aus. Es stellt sich nämlich die Frage, ob diese „Untersuchung“ des Kunstvereins noch hinreichend mit dem Terminus Ausstellung gekennzeichnet werden kann.

Im Zentrum der künstlerischen Bearbeitung, um den Begriff „Ausstellung“ vorläufig zu meiden, standen die neun Mitglieder des Vorstandes vom Kunstverein, die die Künstlerin in ausführlichen Einzelinterviews zu ihrem jeweiligen Selbstverständnis befragte. Die sorgfältig transkribierten Interviews wurden von Andrea Fraser zu einer Textmontage komprimiert, die aus vier Lautsprechern im Mittelsaal der von Peter Strassl „zum schönsten Kunstvereinsraum Deutschlands“ 1985/86 umgebauten ehemaligen fürstlichen Galerie am Hofgarten den Besucher