

Christian Demand

Wie kommt die Ordnung
in die Kunst?

Christian Demand, Jahrgang 1960, studierte Philosophie und Politikwissenschaft. Er war als Musiker und Komponist tätig, später als Hörfunk-Journalist. Seit 2006 hat er den Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg inne. Zuletzt erschien von ihm »Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte« (2003).

Christian Demand

Wie kommt die Ordnung in die Kunst?



© 2010 zu Klampen Verlag · Röse 21 · D-31832 Springe
info@zuklampen.de · www.zuklampen.de

Umschlag: Matthias Vogel (paramikron), Hannover,
unter Verwendung eines Fotos von Ismael M Verdu – Fotolia.com
Satz: thielen VERLAGSBÜRO, Hannover
(Gesetzt aus der Sabon LT)
Druck: CPI - Clausen & Bosse, Leck

ISBN 978-3-86674-057-0

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Inhalt

Einleitung	7
------------------	---

THE STORY OF ART

Die Ordnung der Geschichte	25
Kunsthistorischer Nominalismus	33
Kunstgeschichte als Problemgeschichte	44
Der Fluch der Vollkommenheit	57
Vasari ohne Dogma?	69

SPIEL OHNE GRENZEN

Ästhetischer Polytheismus	83
Die Grenzen des Spiels	89
Qualität oder Quote?	96
A good sport?	105
Der zerrissene Faden	113

MORAL UND KRITIK

Anything goes?	125
Ars longa – ars brevis	132
Der Zauber des Naiven	139
Mode, Mache, Kunst	150
Moralische Geschichte	161

LAIEN UND EXPERTEN

Kunst und Ethos	169
Kunst und Autonomie	182
Kindische Barbaren – barbarische Kinder	194
Wer eigentlich ist »WIR«?	202
The ideal Critic	211

GRENZEN DER KENNERSCHAFT

Sensus communis	223
Der ästhetische Jedermann	234
Normiertes Empfinden	244
Kritik und Ethos	254
Und die Moral von der Geschicht’	267
Literatur	279

Einleitung

Geschichte ist die Lüge,
auf die man sich geeinigt hat.
Napoléon Bonaparte

I

Vor einiger Zeit hatte ich durch Zufall Gelegenheit, kurz hintereinander drei große, international renommierte Sammlungen Moderner Kunst besuchen zu können. Da der museale Stafettenlauf als unvorhergesehenes Beiprogramm einer ganz anderen Aktivitäten gewidmeten Reise zustande kam, hatte ich weder Veranlassung noch Gelegenheit, mich besonders darauf vorzubereiten. Statt also mit einer persönlichen Prioritätenliste und damit einem privaten Wegeplan in der Tasche, betrat ich alle Häuser gleichermaßen in der Vorfreude auf einen anregenden Gesamtrundgang mit anschließender Rast im Museumscafé und überließ mich wohlgerum dem Menschenstrom auf dem allgemeinen Besucherpfad.

Beim ersten Mal klappte die Sache noch recht gut. Ein paar unverhoffte Wiederbegegnungen mit Arbeiten, die ich gut zwanzig Jahre nicht mehr gesehen hatte, überlagerten das leicht schale Gefühl, mit dem ich das Museum letztlich verließ, ohne ihm aber weiter nachzugehen. Nach der zweiten Station verspürte ich die gleiche Empfindung, diesmal allerdings deutlich stärker, und ich begann mich zu fragen, woran es wohl liegen könnte, daß meine Stimmung vor dem Besuch so viel besser gewesen war als danach. Als ich dann, nach dem dritten von identischen pädagogischen Schautafeln eingehaltenen Volkslauf durch die Kunst des 20. Jahrhunderts wiederum auf die kubischen Phantasien Picassos und Mondrians getroffen war, anschließend Malewitsch und Kandinsky bei ihren esoterischen

Kunststücken hatte beobachten dürfen, über Man Ray und Duchamp zu Max Ernst gelangt war, um danach auf Pollock, Newman und Rothko zu treffen sowie auf einen Saal mit Warhol und Rauschenberg, gefolgt von einer Halle voller Beuys, Stella, Richter und Twombly, dämmerte es mir: Ich war gar nicht ins Museum, ich war versehentlich in den Zoo geraten – es fehlten eigentlich nur die Dromedare. Kein Wunder, daß ich mich so elend fühlte.

II

Die Vorhersehbarkeit aller drei Parcours, die nur unwesentlich dadurch gemildert wurde, daß das eine Haus mehr Gestisches zeigte, während das andere stärker auf Konzeptuelles setzte, kam mir nicht nur deprimierend, sondern geradezu aberwitzig vor. Diese zugegebenermaßen etwas dünnhäutige Reaktion war vermutlich dem Umstand geschuldet, daß ich erst kurz zuvor durch Zufall wieder einmal in der Kunsliteratur der unmittelbaren Nachkriegszeit gestöbert hatte. Es waren so faszinierende wie befremdliche, äußerst pathetische, durchgehend fiebrig aufgeregte Texte, die mir da in die Hand gefallen waren, auf dickem, holzigem, bräunlich nachgedunkeltem Papier gedruckt und von Autoren in die Welt geschickt, denen es mit jedem Satz ums Ganze ging. Egal, ob sie hymnische Lobgesänge auf die aufregenden Experimente der Gegenwart anstimmten oder ob sie hinter dem Trommelfeuer ästhetischer Novitäten einen gigantischen Kulturbetrug aufdecken wollten – immer war die Atmosphäre wie elektrisiert, immer stand alles auf dem Spiel, immer drehte es sich um Rausch und Ekstase, Wagnis und Abenteuer, Freiheit und Offenheit, Überraschung und Erlösung.

In besonders deutlicher Erinnerung geblieben war mir André Malraux¹ seinerzeit viel diskutierte und mehrfach wiederaufgelegte »Psychologie der Kunst«¹ aus dem Jahr 1947. Malraux, der aus seinem eigenen Leben selbst ein faszinierendes ästhetisches Experiment gemacht hatte, verkündete darin das unwiderrufliche »Ende der nor-

¹ Malraux 1957.

mativen Ästhetik« im Zeitalter des »imaginären Museums«. Im aufgeregt Tremolo eines Wochenschau-Sprechers berichtet er, wie die Kunst, die lange unter dem harten Joch religiöser, höfischer, zünftiger und schließlich akademischer Bevormundung gelitten habe, nach einem langwierigen und aufreibenden Befreiungskrieg zuletzt alle weltanschaulichen und ideologischen Fesseln abgeschüttelt habe. Programmatische Kapitelüberschriften feiern den »Bruch der Tradition durch Manet«, die »Befreiung vom Darstellungsgegenstand«, die »Befreiung von der Erfindung« sowie die unmittelbar bevorstehende »Welteroberung durch das künstlerische Individuum«. An die Stelle der überlebten Normen von gestern, so Malraux, sei mit der Moderne das künstlerische Gewissen und die individuelle Schöpferkraft des einzelnen Künstlers getreten, der sich nicht länger konventionellen Kunstvorstellungen beugen wolle. Das Telos dieser ästhetischen Säkularisationsgeschichte mit Anspruch auf globale Geltung war die vollendete Autonomie des Kollektivsingulars »Kunst«.

Vor dieser irisierenden Kontrastfolie aus leidenschaftlichem Aufbruchspathos und wildem Denken wirkte das von Selbstgewißheit durchdrungene, kreuzbiedere museale Nacheinander der Gegenwart reichlich ernüchternd. Da schwören die Theoretiker der Moderne ihr Publikum jahrzehntelang emphatisch auf den ästhetischen Ausnahmezustand ein, sprich: auf Revolution in Permanenz, auf die vollkommene Autonomie des künstlerischen Individuums, auf Provokation, Kompromißlosigkeit, Subversion und Verstörung, auf den totalen Bruch mit jeder Tradition, das grundsätzliche Mißtrauen gegenüber jeder Form der Vereinnahmung, den endgültigen Abschied von jeglichem Kanon, die erbarmungslose Schleifung aller Akademien und Regelsysteme – und was kommt dabei heraus? Eine so vorhersehbare wie ermüdende Reihung der immer gleichen Werke und Namen, eine übersichtliche Abfolge blitzsauberer, wohlbewachter, vollklimatisierter Gehege, in die zu jedem beschrifteten Täfelchen mindestens ein Exemplar der entsprechenden Spezies eingestellt wird. Wie konnte es geschehen, daß sich bei so viel weltumstürzender Theorie eine derart kameralistische Praxis entwickelte?

Wie war es dazu gekommen, daß die große ästhetische Revolution sich in einem harmlosen Setzkasten materialisiert hat?

III

Es geht mir wohlgemerkt nicht darum, das reale Museum gegen Malraux' imaginäre Variante auszuspielen, deren Ordnung, anders als ihr Erfinder beabsichtigt haben dürfte, ihrerseits auf äußerst zeitgebundenen Vorstellungen vom Wesen des Schöpferischen beruhte und die deshalb hinter dem eigentlichen Potential des ihr zugrunde liegenden Gedankens leider enttäuschend zurückblieb. Aber das ist ein anderes Thema. Womit Malraux sicher recht hatte, das war die Beobachtung, daß der Geltungsanspruch der weitaus meisten an die Kunst gerichteten, religiösen, politischen, ethischen aber auch ästhetischen Wertvorstellungen im Laufe der vergangenen zwei, mittlerweile bereits gut zweieinhalb Jahrhunderte brüchig geworden ist. Niklas Luhmann hat dies im Rahmen seiner soziologischen Systemtheorie als Folge der generellen Ausdifferenzierung aller gesellschaftlichen »Funktionskreise« beschrieben,² an der seiner Ansicht nach in der Moderne kein Weg vorbeiführt. In ihrem Sog formiert sich, gleichberechtigt zu anderen autonomen sozialen Feldern wie Wissenschaft, Wirtschaft oder auch Mode, das autonome »System Kunst«, innerhalb dessen künstlerische Formfindung sich unabhängig von heteronomen Zwecksetzungen vollzieht, sprich: die Künstler keine kunstfremden Vorgaben mehr als relevante Kriterien der Beurteilung ihrer Werke anerkennen und statt dessen ausschließlich kunstspezifische Ziele verfolgen. Autonomie der Kunst und Autonomie der Kunstkritik stellen demnach zwei Seiten derselben Medaille dar – das eine ergibt sich zwangsläufig mit dem anderen. Denn allein die Feststellung, daß man es bei der Kunst mit einem

² »Wir werden«, heißt es bei Luhmann, »nicht fehlgehen in der Vermutung, daß das, was wir rückblickend als Kunst wahrnehmen und in Museen stellen, in älteren Gesellschaften eher als Stützfunktion für andere Funktionskreise produziert worden ist und nicht im Hinblick auf eine Eigenfunktion der Kunst.« (Luhmann 1997, S. 226.)

Handlungsfeld eigenen Rechts zu tun habe, ist ja bereits eine (im Wortsinne) kritische Leistung. Sie verpflichtet Künstler wie Kritiker gleichermaßen, sich bei ihrer jeweiligen Tätigkeit an der autonomen Ordnung der Kunst zu orientieren. Statt die Kriterien anderer Funktionskreise anzulegen, sollen sie das Kunstwerk *als Kunstwerk* und als nichts sonst gestalten bzw. beurteilen.

Was aber bedeutet das? Schließlich bleibt das Wissen darüber, was ein Kunstwerk *als Kunstwerk* ausmacht, innerhalb einer Emanzipationsgeschichte, die in erster Linie von Abgrenzung und Distanzierung berichtet, zunächst einmal weitgehend negativ: Sie gibt an, was *nicht* kunstspezifisch ist, von welchen heteronomen Beschränkungen sich Kunst also frei machen muß, bevor sie den autonomen Kern ihres Wesens aktivieren kann.³ Woraus aber besteht dieser Kern? Was bleibt übrig, wenn alle kunstfremden Ansprüche erst einmal erfolgreich abgewiesen sind? Wodurch genau zeichnet sich eine Kunst aus, die ausschließlich durch »Selbstprogrammierung« zustande gekommen ist? Folgt man Luhmann – und das tun, zumindest in diesem Punkt, die meisten zeitgenössischen Kunsttheoretiker –, so ist diese Frage unter den Bedingungen der Moderne nicht mehr zu beantworten oder, genauer, stellt der Anspruch der Kunst auf Selbstprogrammierung bereits die einzige Antwort dar, die sich auf die Frage noch geben läßt: »Alle Freiheiten und alle Notwendigkeiten sind Eigenprodukt der Kunst«, jegliche Verbindlichkeit entsteht ausschließlich durch die »im Kunstwerk selbst getroffenen Entscheidungen«⁴. Es gibt folglich keine Regel, der autonome Kunst verpflichtet wäre, außer der, keiner Regel zu folgen, die sie nicht selbst festgesetzt hat. Da sich unter diesen Umständen natürlich erst recht keine verbindlichen Meta-Regeln für das Aufstellen von

³ Vgl. Michaud 1999, S. 28: »Le concept d'un art sans définition est devenu le point central de sa définition.« Zur Entnormung und ihren Konsequenzen für Kunstgeschichte und Kunstkritik siehe auch Danto 2000 sowie Harold Rosenberg, *The De-Definition of Art*, New York 1972.

⁴ Luhmann 1997, S. 330. Wie einige andere Leitgedanken findet sich auch die These von der Selbstprogrammierung der Kunst bereits bei Gehlen 1965, S. 158 f.

Regeln mehr finden lassen, folgt die Kunst einer Ordnung, die »an sich selbst« zeigt, »daß die Zukunft durch die Vergangenheit nicht mehr garantiert ist, sondern unvorhersehbar geworden ist«⁵ (was sie, nach Luhmann, zugleich zum »Paradigma der modernen Gesellschaft« als solcher hat werden lassen).

Nun wird Unvorhersehbarkeit gemeinhin nicht gerade als Wesensmerkmal von Ordnung angesehen. Es überrascht also nicht, daß die meisten der aktiv an der Herausbildung des Systems Kunst Beteiligten, egal ob Künstler, Kritiker oder die verschiedenen kunstinteressierten Öffentlichkeiten, diese Metamorphose nicht so sehr im Sinne Luhmanns als Reflexivitätsgewinn, sondern vielmehr in erster Linie als Orientierungsverlust erlebten. Ein sicheres Indiz dafür ist der um die Mitte des 18. Jahrhunderts allmählich sich etablierende, hundert Jahre später dann explosionsartig expandierende Markt für Publikationen, die ihren Lesern versprachen, Übersicht in die verwirrende Vielfalt der Objekte bringen zu können, die da auf einmal mit dem Anspruch gefertigt und ausgestellt wurden, doch bitteschön *als Kunstwerke wahrgenommen und anerkannt zu werden*: »Noch niemals ist so viel über bildende Kunst geschrieben worden wie in unseren Tagen. Die Masse der Publikationen, dickleibiger Bände wie dünner Broschüren, Sammelwerke, Jahrbücher, Monographien, Kunstzeitschriften – von der Zeitungsliteratur ganz abgesehen – wächst mit jedem Tag und ist nicht mehr zu überblicken.«⁶ Man möchte kaum glauben, daß diese Zeilen bereits vor hundert Jahren, nämlich im Wien des Jahres 1910, publiziert wurden. Im Vergleich zu den kataraktartigen Strömen an Kunstbegleitliteratur, die heute im Zuge von Messen und Großausstellungen Jahr für Jahr über das kunstinteressierte Publikum niedergehen, wirken die Verhältnisse, über die der Autor sich seinerzeit beklagte, geradezu idyllisch. Das macht die Sache allerdings nicht besser. Denn eine Begleitliteratur, die das Bedürfnis nach Begleitliteratur-Begleitliteratur weckt, hat als Orientierungshilfe offenbar versagt.

⁵ Luhmann 1997, S. 499.

⁶ Seligmann 1910, S. III.

IV

Sind Ordnung und Übersicht also womöglich gar nicht das Problem, sondern vielmehr dessen Lösung? Schließlich kann es Museen nur geben, wenn auch Regeln dafür aufgestellt werden, was genau aufgenommen werden soll und nach welchen Gesichtspunkten die Exponate zu kombinieren sind. Jede bewußt angelegte Sammlung, welcher Art auch immer, »unterscheidet sich von der undifferenzierten Häufung durch die absolute Priorität, die in ihr der Ordnung und der Klassifizierung zukommt. Die Kriterien der Klassifizierung können sich ändern, aber sie können nicht verschwinden, ohne die Sammlung als solche zu vernichten.«⁷ Man kann es den Sammlungsverantwortlichen also nicht vorwerfen, wenn sie aus der Überfülle der künstlerischen Produktion des 20. Jahrhunderts eine bewußte Auswahl treffen. Wenn nun allerdings der einzige Satz, auf den sich sämtliche Kunstweltbewohner heute noch problemlos verständigen können, besagt, daß moderne Kunst sich jeder Klassifikation prinzipiell entzieht, die Museen für Moderne Kunst aber durchgehend ein Programm anbieten,⁸

⁷ Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, S. 125. Vgl. auch Luhmann 1997, S. 212.

⁸ Mir ist durchaus bewußt, daß diese Behauptung, derart pauschal formuliert, überzogen ist und tatsächlich nur für die wirtschaftlich potenten, international renommierten Häuser gilt, also das MoMA, die Tate Modern, das Centre Pompidou, die Guggenheim Museen und die vielleicht zwanzig vergleichbar ausgestatteten und ambitionierten Institutionen, die weltweit in dieser Liga spielen. Betritt man dagegen eines der zahllosen zweit- und dritt-rangigen Museen für moderne Kunst, so trifft man dort auf Bestände, die sich sehr wohl und zum Teil sogar enorm davon unterscheiden. Das hat aber leider nur in den wenigsten Fällen damit zu tun, daß hier selbstbewußt alternative Ordnungsvorschläge vorgestellt würden, sondern schlichtweg wirtschaftliche Gründe – wer nicht das Geld hat, sich seinen Picasso, seinen Beuys und seinen Mondrian zu leisten, muß wohl oder übel auf finanziertbare Exponate ausweichen. Nur die wenigsten Sammlungen haben den Mut, aus dieser Not eine Tugend zu machen und ganz auf große Namen zu verzichten. In aller Regel kaufen sie sich so nahe an den Kanon heran, wie irgend möglich, erwerben also eine Handvoll minderer Werke der üblichen Verdächtigen und gruppieren den Rest ihres Bestands verschämt drum herum – aus diesem Grund kommen sie dann auch regelmäßig wie billige Kopien der

das nach den »überall schon approbierten« Auswahlkriterien zusammengestellt und »immer wieder mit den gleichen ›Namen‹« bestückt ist, die gleichzeitig wiederum in allen kunstgeschichtlichen Übersichtswerken auftauchen, dann schadet es vermutlich nicht, einmal nachzufragen, wie dieses in seiner »öden Langeweile und Eintönigkeit«⁹ verblüffend uniforme Resultat eigentlich zustande kommt.

Folgt man Kirk Varnedoe, von 1984 bis 2001 leitender Kurator für Malerei und Skulptur des New Yorker Museum of Modern Art, das für seine eigene Sammlung den bescheidenen Anspruch erhebt, sie sei »the finest of its kind in the world«¹⁰, dann ist das eine so mü-

Global Player daher. Man kann es den Verantwortlichen allerdings nicht wirklich verdenken. Auf ein Publikum, das sich an kunsthistorischen Übersichtswerken und der Ordnung der großen Häuser orientiert, würde ein gänzlich eigenständiges Programm wirken, als würde sie der Zoo um Elefanten und Gorillas betrügen und ihnen statt dessen Asseln und Würmer vorsetzen. Allein daraus allerdings abzuleiten, daß Elefanten und Gorillas per se mehr Interesse verdienen, schiene mir aber doch ziemlich gewagt.

⁹ Warnke 1995, S. 113. Warnke bezog sich dabei auf die »Gegenwartsabteilungen unserer Museen« und kam zu dem bemerkenswerten Schluß: »Die Institution des Museums ist nicht beauftragt und nicht in der Lage, öffentliche Mittel zur Förderung zeitgenössischer Kunst einzusetzen. Die Interessen eines quantitativ und qualitativ nicht durchschaubaren Marktes machen es den Museen unmöglich, das Gültige und ›Ewige‹ unter den Angeboten der Gegenwart herauszufinden. Die Bilanzierung der bisherigen Museumsentwicklung führt zu dem Schluß, daß sich die Aktualisierung der alten Museen nicht bewährt hat; sie sollte rückgängig gemacht werden. ... Die Gegenargumente würden lauten, daß hier eine reaktionäre Kunstauffassung bekannter Provenienz die Moderne ausschalten möchte; daß die Museen vom gegenwärtigen Leben (das sich in den Exponaten so monoton darstellt, wie es eigentlich nicht sein kann) abgeschnürt, daß den Künstlern die staatlichen Subventionen abgegraben werden sollen.« (Ebd. S. 115.)

¹⁰ Lowry 1998, S. 20. Vollständig lautet der wunderschöne Satz des MoMA-Chefs: »With a determination that at times can border the fanatical, the Museum has gone about developing and refining its collection to the point that today that collection is widely recognized as the finest of its kind in the world.« Diese Selbsteinschätzung hat Tradition. Schon im Sommer 1929, also noch vor der Eröffnung des Museums, wurde in einer offiziellen Info-Broschüre der Ankauf einer »collection of the best modern works of art« (Barr 1986, S. 69) angekündigt.

ßige wie unangemessene Frage. Die spezifische Form der Präsentation, die dem Besucher einen »coherent, synoptic overview« über die »continuity of modern art« vermitteln will, orientiert sich seiner Ansicht nach ausschließlich an den historischen Tatsachen. Eine dieser Tatsachen ist, daß es eine Geburtsstunde der modernen Kunst gegeben hat: »We believe that there was a revolution, a fundamental change in the questions, debates, audiences, and social contexts of making art that happened – pick your date – between 1880 and 1920 and that we have not passed a similar watershed since.« Die Leistung der Sammlung des MoMA besteht nun schlicht darin, daß sie – »with a greater density and thoroughness than other museums« – Schritt für Schritt zeigt, was sich von diesen ersten Jahren bis heute aus den Anfängen entwickelt hat: »Whatever story you want to make up about it, that's the sequence in which it happened.«¹¹ Das Profil der Sammlung ergibt sich folglich schlicht daraus, daß sie die wichtigsten Werke aufnimmt, die seit Beginn der künstlerischen Moderne entstanden sind, und sie in chronologischer Folge den bisherigen hinzufügt. An der Sachhaltigkeit dieses Verfahrens kann es keine Zweifel geben – es folgten nun einmal bestimmte Künstler und Werke in einer ganz bestimmten Reihenfolge auf andere. Die Ordnung der Sammlung orientiert sich somit ausschließlich an der Ordnung der Geschichte. So sieht das auch Glenn Lowry, seit 1995 Chef des Hauses. Lowry weist regelmäßig darauf hin, daß diese Geschicke noch lange nicht vorüber ist. »Für uns«, erläuterte er vor einiger Zeit in einem Interview, »entwickelt sich moderne Kunst ständig weiter, in einer Kontinuität, die vom späten 19. Jahrhundert bis heute reicht.«¹²

Halten wir zunächst einmal fest, daß Varnedoe wie auch Lowry »moderne Kunst« und »Gegenwartskunst« bzw. »zeitgenössische

¹¹ Kirk Varnedoe auf einer Tagung des MoMA zum geplanten Museumsneubau am 5.10.1996, in: Elderfield 1998, S. 50/31.

¹² Interview anlässlich der Wiedereröffnung des MoMA in der Süddeutschen Zeitung vom 17.11.2004, S. 15.

Kunst« offenbar synonym verwenden. Das entspricht dem allgemeinen Sprachgebrauch, ist aber nicht ganz so selbstverständlich, wie es zunächst scheinen mag. In Wahrheit beinhaltet es nämlich eine sehr anspruchsvolle Theorie zur Geschichte, besagt es doch erstens, daß sich der Fluß der Zeit, zumindest was die Kunst betrifft, problemlos in unterschiedliche, säuberlich voneinander getrennte Abschnitte einteilen läßt, zweitens, daß wir seit fast 150 Jahren in ein und denselben Abschnitt leben, nämlich *der* Moderne im Singular, und drittens, daß diese Epoche der Moderne eine für sie spezifische Kunst (im Singular) hervorgebracht hat und weiter hervorbringt. In der Tat ist genau das Lowrys Ansicht, weshalb er im selben Atemzug allen Debatten um mögliche alternative Epochenbegriffe wie Postmoderne, zweite Moderne etc. pauschal eine Absage erteilt: »Die These vom Ende der Moderne, eine Idee, die ohnehin schwer geistig zu fassen war, hat sich ganz einfach als eine These von vielen zur Kultur der Moderne erwiesen. Ich glaube, der Begriff der Moderne ist elastisch genug, um auch die heutige künstlerische Praxis zu beschreiben.«

Als Leiter einer Institution, die die Moderne schon im Namen trägt, hat er an einer solchen Elastizität natürlich ein vitales Interesse, verleiht sie doch deren Sammlungstätigkeit eine unschätzbare, historische Legitimation. Es ist allerdings nicht unproblematisch, wenn ausgerechnet in bezug auf die »künstlerische Moderne« – eine Begriffserfindung, die, wie mittlerweile schon die Schulbücher lehren, exemplarisch für programmatische Diskontinuität steht –, wenn ausgerechnet dort also auf einmal derart wohlgeputzt mit Kontinuitätsbeziehungen operiert wird. (Daß dieses Verfahren übrigens durchaus gängiger Praxis entspricht und keine bloße Privatidee von Glenn Lowry ist, kann man unter anderem an dem bemerkenswerten Ahnentafelkult sehen, der sich in der Literatur zur zeitgenössischen Kunst etabliert hat und dort längst dieselbe Funktion versieht wie einstmals die Anrufung der Kirchenväter in der scholastischen Theologie.)¹³ Noch Anfang der dreißiger Jahre vertrat der damali-

¹³ Ausführlich dazu Schmidt-Burkhard 2005.

ge Programmverantwortliche des MoMA, Alfred H. Barr jr., die spannende Auffassung, ein Museum für zeitgenössische Kunst müsse »wie ein Torpedo« durch die Zeit schießen, dabei alles aufnehmen, was zum jeweiligen Zeitpunkt gerade als »original and progressive in character«¹⁴ erscheine, die Werke aber regelmäßig auch wieder abstoßen. Ihm schwebte dabei ein Zeitkanal von fünfzig bis sechzig Jahren vor. Der Board President des Hauses, A. Conger Goodyear, ging sogar noch weiter. Er meinte, was älter als zwanzig Jahre sei, könne doch wohl nicht mehr ernsthaft als modern bezeichnet werden.

Auf dieser Grundlage diskutierte man weiter. 1947 wurde tatsächlich eine Vereinbarung getroffen, der zufolge das MoMA ältere Werke nach einer gewissen Frist an das New Yorker Metropolitan Museum abgeben sollte, um so einerseits Mittel für Neuankäufe zu erlösen und andererseits den Charakter einer rein zeitgenössischen Sammlung beibehalten zu können. Sie hielt gerade einmal sechs Jahre, so lange, bis auch die radikalsten Visionäre des MoMA eingesehen hatten, daß sie mit den mittlerweile von der Aura des museal Gültigen gesegneten Werken Geld und Prestige zum Fenster hinauswerfen würden.¹⁵ Und das, wohlgemerkt, weniger deshalb, weil sie dadurch um die Wertsteigerung der jeweils zu veräußernden Objekte gebracht worden wären, sondern weil der Verzicht auf diesen Bestand zugleich den Verzicht auf die Möglichkeit bedeutet hätte, die von Lowry angesprochenen, vermeintlich selbstverständlichen Kontinuitätsbeziehungen suggestiv als Ahnenreihe in Szene zu setzen, um auf diese Weise die eigenen Neuerwerbungen historisch nobilitieren zu können. Die Kanonisierung der eigenen Sammlung in Form einer permanenten Ausstellung, die die Werke aus der Frühzeit ihrer eigenen Geschichte wie selbstverständlich als Klassiker der Moderne prä-

¹⁴ Zit. nach Varnedoe 1995, S. 15.

¹⁵ Ausführlich dazu neben Varnedoe 1995 auch Bruce Altshuler, Collecting the New: A Historical Introduction, in: Ders. (Hrsg.): Collecting the New: Museums and Contemporary Art. Princeton/Oxford 2005, S. 1–9.

sentierte, erfolgte erstmals 1958.¹⁶ Sie nimmt seither den größten Raum der Ausstellungsfläche ein, und das wird nach dem Willen der Verantwortlichen auch künftig so bleiben.¹⁷

V

Nach Lowry beweist ein Kunstmuseum aber nicht allein durch die überzeugende Präsentation seiner Bestände Kompetenz. Es muß zugleich jederzeit in der Lage sein, einsichtig zu machen, was seine Sammlung im Innersten zusammenhält: »Art museums derive validity from their unique ability to articulate and shape our understanding of why works of art are singularly important, why they deserve our attention and respect.« Aus diesem besonderen Expertisevorsprung dem breiten Publikum gegenüber leitet sich auch ihr Selbstverständnis als »mission-driven educational institutions« ab.¹⁸ Natürlich räumt Lowry freimütig ein, daß keine Einzelausstellung und auch keine Neuinszenierung der Schausammlung jemals als endgültig aufzufassen sei. Die Programmverantwortlichen des MoMA halten sich schließlich weder für allwissend noch sind sie stets einer Meinung. Was sie sammeln und ausstellen ist deshalb keineswegs als unfehlbares Dogma, sondern als endlose Reihe von Hypothesen darüber anzusehen, wie die moderne Kunst sich historisch entwickelt hat. Sofern sich hierbei als Ergebnis neuer Forschungen (»as we gain greater insight into a tradition that is still unfolding«¹⁹) neue Aspekte ergeben, können diese Hypothesen selbstverständlich daran angepaßt und umformuliert werden. Aber derartige Neubewertungen sind immer nur partieller Natur und letztlich stets das überprüfbare Resultat ein und desselben Erkenntnisprozesses – die Geschichte der Sammlung ist nämlich immer zugleich auch eine Geschichte des wachsenden Wissens über ein

¹⁶ Zur Präsentation der permanenten Sammlung des MoMA im Kontext des gesamten Ausstellungsprogramms siehe Staniszewski 1998, bes. S. 291 ff.

¹⁷ Siehe Lowry 1998, S. 15.

¹⁸ Lowry 2004, S. 139/147.

¹⁹ Lowry 2005b, S. 15.

Phänomen, das in seinem Kern aus soliden Tatsachen besteht: die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst.²⁰

Den aktuellen Stand dieser Sichtbarmachung der Geschichte führte das Haus 2005, anlässlich seines 75. Gründungsjubiläums, in einem von Lowry herausgegebenen, prächtigen Bildband mit dem Titel *Masterworks of Modern Art* anhand einer chronologisch geordneten, von den Kuratoren kommentierten Auswahl von 240 Artefakten aus den gebenedeiten Beständen des Museums vor. Das kunsthistorische Panorama, das die katasterartige Aufgeräumtheit des realen Museumsparcours und den Anspruch des MoMA auf weitgehende Maßgeblichkeit seiner Deutungen und Programmentscheidungen gleichermaßen kongenial ins Buchformat übertrug, begann im Jahr 1845 – die Moderne war also offenbar mittlerweile um ein paar Jahrzehnte gealtert. Sie begann mit einem belichteten Papier von William Henry Fox Talbot, das sein Schöpfer ganz sicher nicht als Kunst bezeichnet hätte, und sie endete – zumindest vorläufig – mit einer in Mischtechnik und ausdrücklich für den Kunstkontext hergestellten Collage von Sarah Lucas aus dem Jahr 2002 (»a complicated investigation of identity, success and marketing«²¹). Auch Joseph Beuys war mit einem Meisterwerk vertreten – Seite 261 zeigt eine Tafel, »Untitled (Sun State)«, auf die er 1974 bei einer Publikumsdiskussion am Art Institute of Chicago mit Kreide erläuternde Figuren zeichnete. Welcher Art die Kontinuität sein könnte, von der Lowry spricht, was also – abgesehen von dem Umstand, daß sie nun einmal der gleichen Sammlung angehören – den inneren Zusammenhang zwischen diesem Exponat und den Arbeiten von Talbot und Lucas stiftet, wurde allerdings auch bei größter herme-

²⁰ Es gibt allerdings durchaus auch Autoren, die diese Selbstbeschreibung nicht für bare Münze nehmen. So kommt etwa Mary Anne Staniszewski in ihrer Studie zu dem Schluß: »MoMA's inability to acknowledge the ideological dimensions of art and culture contributes to a contemporary art apparatus that, in many arenas, sustains a myth of art as idealized aesthetics created by the free will of inspired, autonomous individuals.« (Staniszewski 1998, S. 295.)

²¹ Lowry 2005a, S. 295.

neutischer Tüchtigkeit weder aus den Abbildungen noch aus den beigegebenen Erklärungsschnipseln ersichtlich.

Wer etwas zu der besonderen Qualität von Beuys' Tafel-Bild erfahren wollte, mußte sich, abgesehen von ein paar Details zu den Entstehungsumständen und der Anweisung, das Arrangement der Kreidezüge bitte metaphorisch zu lesen, mit folgender karger Auskunft begnügen: »Hier demonstriert Beuys mit einer dünnen Schlangenlinie und mündlichen Erklärungen (*verbal descriptions*) die Verbindungen zwischen Mythos, Alchemie, Astrologie, Anthropologie und den Gesellschafts- und Politikwissenschaften. ... Das Ergebnis ist ein Werk, das der Künstler als eine Art astrologischer Tafel beschreibt, die seine Vorstellungen eines idealen Gemeinwesens enthält, in dem das kulturelle Leben (Freiheit), das Gesetz (Gleichheit) und die Wirtschaft (Brüderlichkeit) demokratischen Prinzipien folgen. Es ist eine Anordnung, die die Struktur eines harmonischen Sozialkörpers aufzeigt, oder, wahlweise, eine soziale Skulptur – ein Entwicklungsprozeß, dessen Ziel darin besteht, ›neue Modelle für ein ganzheitliches Leben‹ zu schaffen.«²² Nun hat das Verfahren, den quälenden Deutungsdruck, den manche Künstler dadurch erzeugen, daß sie teuflischerweise Leerstellen im zeichenhaften Verweisungsgefüge ihrer Werke lassen, durch Rückverweis auf die meist ebenso löchrige Selbstinterpretation der Autoren zu lindern, gerade im Fall Beuys eine lange Tradition. Als kritische Dienstleistung ist diese Verdopplung des Erratischen allerdings etwas unglücklich. Sie funktioniert nämlich nur, wenn man als Rezipient von vornherein davon ausgeht, daß ein Werk auch tatsächlich Aufmerksamkeit und Achtung verdient. Möchte man dagegen überhaupt erst erfahren, worauf dieser Anspruch, der sich in diesem Fall ganz sicher nicht über den Augenschein erschließt, eigentlich gründet, steht man einer zirkulären Argumentation gegenüber: Das Meisterliche am Meisterhaften ist der Umstand, daß es in der Kontinuität der Geschichte steht, deren Kontinuität sich ihrerseits wiederum dadurch beweist, daß sie derartige Meisterwerke hervorgebracht hat.

²² Ibid., S. 261. (Übersetzung von mir.)

VI

Um so bemerkenswerter ist die allgemeine Bereitschaft, der Selbstinterpretation von Museumsleuten wie Lowry oder Varnedoe zu folgen und deren Sammlungen als schlichte Materialisation historischen Wissens zu betrachten. Selbst unter Kunstkritikern, die ihrerseits doch ein vergleichbares Expertenwissen beanspruchen, scheint es ein unerschütterliches Grundvertrauen in die unbedingte Verlässlichkeit der dort gängigen Selektionsverfahren zu geben. »Was sich behauptet und überlebt, sind allein Rang und Qualität«, schreibt etwa ein renommierter Altmeister des Gewerbes: »Nur die Besten koexistieren nach geschlagenen Avantgarde-Schlachten friedlich in den Museen: katholischer und protestantischer Barock, Romantiker und Naturalisten, die Abstrakten und die Poeten der Gegenständlichkeit.«²³ Und sein Kollege fordert im selben Tenor inständig, das Museum möge »den Kapriolen des Kunstmarkts künftig wieder entschiedener mit der Genauigkeit historischer Einordnungen entgegentreten«²⁴, um auf diese Weise Wert und Preis zu synchronisieren.

Das hier ausgesprochene Vertrauen in die Institution beruht sicherlich weniger auf einer besonderen Wertschätzung der dort tätigen Mitarbeiter, als vielmehr auf dem Vertrauen in das von ihnen angewandte Verfahren der Stiftung historischer Kontinuitätsbeziehungen²⁵, das schließlich dasselbe ist, auf das sich die Kritiker ihrerseits bei ihren eigenen Programmentscheidungen berufen, und damit in letzter Instanz in die Kunstgeschichte als eine Art ästhetisches Welt-

²³ Eduard Beaucamp, *Vom Recht des Irrtums*, Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 3.4.2009, S. 35.

²⁴ Thomas Wagner, *So sammelt man richtig*, Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 23.4.2007, S. 35.

²⁵ Für Luhmann ist die Ausrichtung der Ordnung der Kunst an ihrer eigenen Historie eine direkte Folge ihrer Autonomisierung: »In dem Maße, als sachliche Begrenzungen des künstlerisch Erlaubten entfallen, wird die jeweils relevante Kunst über ein zeitliches Verhältnis zur bisherigen Kunst definiert.« (Luhmann 1997, S. 467.) Vgl. dazu auch Raymonde Moulin, *Experts et expertises: la certification de la valeur de l'art*, in: Dies., *De la valeur de l'art*, Paris 1995, S. 236–265.

gericht. Voraussetzung dafür wiederum ist die Auffassung, es gebe einen empirischen Gegenstand namens »Moderne Kunst«, über dessen kontinuierliche Evolutionsgeschichte, seine »*histoire naturelle*«²⁶, sich empirische Aussagen treffen lassen, Aussagen also, die, je nach Zutreffen, wahr oder falsch sein können. Die Analogie zum Zoo wäre mithin sogar noch zu schwach: Kunstmuseen glichen vielmehr naturhistorischen Sammlungen, die anhand einzelner, aufwendig präparierter und konservierter Exemplare die systematische Entwicklung der Stämme, Arten und Unterarten im Reich der Kunst vorführen.

Ich möchte demgegenüber an ein triviales Faktum erinnern, das offenbar leicht in Vergessenheit gerät: daß nämlich »Kunst« (ob modern oder nicht) nun einmal per se ein Wertbegriff ist und man Werturteile nicht unter Verweis auf historische Ordnungsraster legitimieren kann. Die Legitimationsrichtung verläuft vielmehr genau umgekehrt: Mittels Werturteilen rechtfertigen wir die historischen Ordnungsraster. Vergangenheit ist nämlich keineswegs identisch mit Geschichte: Vergangenheit haben wir, Geschichte dagegen müssen wir uns geben.²⁷ Das tun wir unter anderem dadurch, daß wir zwischen dem Erinnerungspflichtigen und dem Entbehrlichen unterscheiden. Wo genau dabei die Trennlinie verläuft, versteht sich allerdings nur sehr selten von selbst.²⁸ Auch die Großartigkeit des Großartigen bedarf einer sinnstiftenden Rahmenerzählung – andernfalls bleibt sie unsichtbar. Was erinnerungspflichtig an der Moderne ist, ja ob es so etwas wie *die* Moderne im Singular überhaupt gibt, ob man also die Gegenwart in einem nicht trivialen Sinne als eine Epoche, ein Zeitalter mit einer singulär charakteristischen Physiognomie ansehen kann, beantwortet sich folglich keineswegs von allein, sondern muß bei jedem neuen Dissens stets neu ausgehandelt werden. In dem Diskurs, den wir dazu führen, spielen historische und ästhetische Argumente zweifellos eine wichtige, aber, wie mir

²⁶ Vgl. Michaud 1999, S. 30.

²⁷ Vgl. Burger 2004.

²⁸ Vgl. White 1991, S. 359 ff.

scheint, keineswegs die entscheidende Rolle. Der Diskurs über die Kunst ist auf dieser Ebene vielmehr in erster Linie ethischer Natur: Wer andere von der Vortrefflichkeit des Vortrefflichen überzeugen will, muß einsichtig machen, welche Bedeutung es für sie hätte, wenn sie es als vortrefflich anerkennen würden. Dazu aber bedarf es keiner Hinweise auf historische Kontinuitäten und ästhetische Qualitäten, sondern, zumindest in letzter Konsequenz, einer Vorstellung davon, was ein geglücktes Leben ausmacht.

Bei der Beantwortung dieser Frage hilft kein Kompetenzvorsprung durch kunsthistorische Kennerchaft weiter, es gibt auch keinen Beweis durch »die Tatsachen«, ja es gibt vermutlich noch nicht einmal annähernd mehrheitsfähige Antworten – weshalb wir uns vielleicht besser endlich von der abstrusen Vorstellung verabschieden sollten, die Kunstkritik habe Einmütigkeit im Reich der Ästhetik herzustellen. Diese schlichte These einigermaßen plausibel zu machen ist das Anliegen dieses Buches. Wenn das im nächsten Schritt zu einer Skepsis gegenüber der Idee von der Gerechtigkeit der Geschichte führen würde, wäre das nicht verkehrt. Daß auf lange Sicht nur das wirklich Wichtige als erinnerungspflichtig empfunden, der Rest dagegen ausgeschieden und dem Vergessen anheimgegeben wird, ist fraglos ein schöner Gedanke, aber doch keineswegs erwiesen. Es könnte schließlich sein, daß wir es bei der Kunstgeschichte – die als akademische Disziplin bekanntlich aus der Begeisterung für die Kultur des Cinquecento erwachsen ist – nicht nur mit einer höchst respektablen Wissenschaft, sondern, neben vielem anderen, auch mit einer riesigen, beeindruckend institutionalisierten Fankultur zu tun haben – mit allen Vor- und Nachteilen.

Wer die kunsttheoretischen Diskussionen der Gegenwart verfolgt, wird sich vielleicht fragen, weshalb in diesem Buch so wenig von der Phänomenologie ästhetischer Erfahrung, der Ästhetik des Performativen, der Ästhetisierung der Lebenswelt, von Installationen, Interventionen, Unmittelbarkeit und Präsenz, Entgrenzung und Entzweigung etc., also von all den Themen die Rede ist, die die einschlägige Literatur, zumindest im deutschsprachigen Raum, seit vielen Jahren

dominieren.²⁹ Der Hauptgrund dafür ist, daß die weitaus meisten der an diesem virtuellen Gespräch beteiligten Autoren es als erwiesen ansehen, daß mit der künstlerischen Moderne ein ästhetischer Paradigmenwechsel stattgefunden habe, dessen Radikalität man mit den philosophischen Kategorien, die einst für den Umgang mit der vormodernen Kunst entwickelt wurden, nicht gerecht werden könne. Nun will ich keineswegs bestreiten, daß es sinnvoll sein kann, auf die Veränderung künstlerischer Phänomene mit entsprechenden Anpassungen auf der Theorieebene zu reagieren. Was allerdings das zentrale Problemknäuel angeht, das die philosophische Ästhetik seit ihrer Ausbildung zu einer eigenständigen Disziplin Mitte des 18. Jahrhunderts zu entwirren versucht, nämlich die Analyse von Wesen und Geltung ästhetischer Urteile und die damit verbundene Frage nach der Auflösbarkeit ästhetischer Urteilsdifferenzen, halte ich diesen Schluß keineswegs für zwingend. Je länger ich mich mit diesem Themenkomplex beschäftige, desto fester bin ich davon überzeugt, daß sich die wesentlichen Fragestellungen hier seit gut zweihundert Jahren kaum verändert haben. Auch das begriffliche und methodische Instrumentarium ist in diesem Zeitraum allenfalls terminologisch, nicht aber systematisch überholt worden – es ist schließlich einerlei, ob die Begeisterung, die ich jedermann als Zustimmungspflichtig ansinne, der Schönheit einer Madonna Rafaels oder der Verwegenheit eines Stücks Concept-Art gilt. Die entscheidende Frage lautet in beiden Fällen, worauf sich dieser Anspruch eigentlich gründet

²⁹ Vgl. Demand 2006.

The Story of Art

DIE ORDNUNG DER GESCHICHTE

Auch wenn jedes heutige Kunstmuseum das Gegenteil zu beweisen scheint, ist die Vorstellung, die Ordnung einer Kunstsammlung müsse auf historischen Kontinuitätsbeziehungen beruhen und deshalb Werke von Künstlern aufnehmen, weil sie etwa »den Weg zum Subjektivismus der Romantik« geöffnet, eine »nachhaltige Wirkung« auf andere Künstler ausgeübt oder bestimmte formale Probleme »in sehr moderner«, auf die Kunst späterer Zeiten »vorausdeutender Art«¹ gelöst hätten, alles andere als selbstverständlich. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts, lange bevor der Singularbegriff »Kunst« gebräuchlich wurde und lange vor der Erfindung des öffentlichen Museums, waren Kunstwerke auch schon beliebte Sammelobjekte, für die sich allmählich nicht mehr nur der Adel, sondern zunehmend auch das reiche Bürgertum interessierte. Die Ordnung, die damals Auswahl wie Präsentation der Objekte bestimmte, ist durch zahlreiche sogenannte Galeriebilder überliefert. Sie sind in der Regel so angelegt, daß der Betrachter aus leicht erhöhter Position in einen durch üppige Fensterflächen belichteten Saal blickt, in dem der Sammler – im selben Maß puppenglisch geschrumpft, wie die Wände um ihn herum riesenhaft gedehnt sind – im gelehrten Gespräch mit illustren Gästen, Künstlern und Liebhabern inmitten der überbordenden Fülle seiner Erwerbungen zu sehen ist. Obwohl die Anmutung des Dokumentarischen, die Meister dieses Genres wie Willem van Haecht oder David Teniers d. J. durch ihre frappierend

¹ Norbert Wolf, Klassizismus und Romantik (Reclam Kunstepochen Bd. 9), Stuttgart 2002, S. 182, 190, 166 f.

detailreiche, naturalistische Feinmalerei erreichten, einer genauen Prüfung nicht immer standhält, vermitteln sie doch ein sehr zuverlässiges Bild vom Gesamteindruck, den solche Kabinette damals machten.

Die Rück- und Seitenwände der Ausstellungssäle waren in mehreren dichtgedrängten Reihen von der Sockelleiste bis zum Deckenan- satz vollständig mit Gemälden unterschiedlichster Größe bedeckt. Die tapetenartig Stoß auf Stoß vorgenommene, durch die Format- unterschide unruhige Hängung war aber nicht die einzige Besonderheit. Häufig waren im selben Raum zugleich zahlreiche Skulpturen untergebracht, aber auch Münzen, Gemmen, Medaillen, Zeichnungen, Stiche, dazu Tapisserien, kostbare Möbel, Spiegel, Uhren, wissenschaftliche Gerätschaften, Gold- und Silberarbeiten, ja mitunter sogar Mineralien, Jagdtrophäen und ausgestopfte Tiere – auch daran ist zu sehen, daß das Ordnungssystem der damaligen Sammlungen nicht unter dem uns geläufigen Begriff der autonomen Kunst zu fassen ist. Es folgte einem noch stark von der Tradition der fürstlichen Kunst- und Wunderkammern der Renaissance beeinflußten, aus heutiger Sicht unsystematisch krude wirkenden Amalgam aus ästhetischer Schaulust und wissenschaftlicher Gelehrsamkeit, Begeisterung für die Antike aber auch fürs Exotische, aus Repräsentationsabsichten, Geltungsbedürfnis, Besitzerstolz und lauterer Freude an so vielen seltenen und schönen Dingen. Die Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen, die heutzutage in eigenen Museen ausgestellt werden, waren zur damaligen Zeit gleichermaßen Teil eines weit umfassenderen Ensembles, das sehr unterschiedliche Interessen bediente, die untereinander nicht viel mehr als der Umstand verband, daß sie allesamt auf eine Steigerung des Daseinsgefühls und auf Erkenntnisgewinn (im weitesten Sinne) ausgerichtet waren.

Das bedeutet nicht, daß im Lauf des Jahrhunderts nicht auch zunehmend die Frage nach ihrem Kunstcharakter verhandelt worden wäre.² Aber dieser Aspekt des Interesses war noch nicht so deut-

² Vgl. dazu Barbara Welzel, Neuerwerbungen in höfischen Galerien: Ereignis und Repräsentation; Anmerkungen zu den Galeriebildern von David Teniers

lich konturiert, daß er die Ordnung in Frage gestellt hätte, die die Kunstwerke als staunenswerte Mirabilia den anderen Schauspielen gleichstellte, die allesamt als Teil der übergeordneten göttlichen Ordnung begriffen wurden, deren einzelne Facetten sie im *theatrum mundi* der Sammlungen und Kabinette auf unterschiedliche Weise sichtbar machten. Im Gegensatz zu den Gepflogenheiten heutiger Museen waren die Werke deshalb auch nicht historisch, also »weder nach Schulen oder gar nach Künstlern und deren Entwicklung geordnet. Auch eine Systematisierung nach Gattungen wurde nicht vorgenommen.« In den Ausstellungssälen, die die frühbarocken Galeriebilder zeigen, hängen – nicht selten Zufälligkeiten des Formats wie auch dekorativen Erwägungen folgend – »Porträts neben Landschaften oder Historien neben Stillleben. Werke vergangener Epochen sind in direkter Nachbarschaft zu seinerzeit zeitgenössischer Kunst angeordnet.«³ Daran änderte sich auch dann nichts, als Ende des späten 17. Jahrhunderts die ersten selbständigen Gemäldegalerien an Europas Höfen entstanden. Auch sie waren keine Kunstmuseen im modernen Sinn, sondern in erster Linie aufwendige Schaubühnen für eine visuell effektvolle Gesamtwirkung in repräsentativer Absicht.

Was diese, durch die Statik des sie umfassenden Weltbilds selbst zur Statik verurteilte Ordnung – die auf das Publikum der Zeit freilich so alternativlos selbstverständlich wirkte, wie auf uns die uns vertraute – schließlich aufbrach und sie retrospektiv als unangemessene und bizarre Unordnung erscheinen ließ, war die Einsicht in die historische Bedingtheit und damit zugleich in die Einmaligkeit jeglicher Produktion und Rezeption von Kunst, die sich im Lauf des 18. Jahrhunderts durchsetzte. Damit war eine deutliche Aufwertung des Interesses verbunden, das dem Phänomen des historischen Formenwandels entgegengebracht wurde. Daß sich hier ein bedeut-

d. J., in: Ulrich Schütte (Hrsg.), *Kunst als ästhetisches Ereignis*, Marburg 1997, S. 179–190.

³ Barbara Welzel, Galerien und Kunstkabinette als Orte des Gesprächs, in: Wolfgang Adam, *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*, Bd. 1, Wiesbaden 1997, S. 495–504, hier S. 499.

samer Perspektivwechsel vollzog, der die Voraussetzungen dafür schuf, daß es in der Folge selbstverständlich wurde, Kunstwerke ausschließlich *als Kunst* zu betrachten, deutete sich bereits in Johann Joachim Winckelmanns 1764 erschienener *Geschichte der Kunst des Alterthums* an. Der gefeierte Antikenspezialist distanzierte sich dort in der Vorrede ostentativ von allen bis dahin vorgelegten ähnlichen Projekten anderer Autoren. Er habe, so verkündete er stolz, »keine bloße Erzählung der Zeitfolge und der Veränderung in derselben« unternehmen, sondern ein in sich stimmiges Lehrgebäude liefern wollen: »Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler lehren, und diese aus den übriggebliebenen Werken des Alterthums, so viel möglich ist, beweisen.«⁴

Der hier selbstbewußt ausgesprochene Anspruch, die Ordnung der Kunst konsequent aus der Ordnung der Geschichte ableiten zu können, kündigte nicht nur die Geburt der Kunstgeschichte als Stilgeschichte an, sondern auch einen Umbruch in der zeitgenössischen Sammlungs- und Ausstellungspraxis. In welche Richtung diese sich künftig entwickeln würde, führte als einer der ersten Christian von Mechel vor, ein umtriebiger Verleger, Kupferstecher und Kunsthändler aus Basel, der 1778 mit dem Druck des ersten illustrierten Katalogs einer fürstlichen Gemäldegalerie Aufsehen erregt hatte (*Galérie électorale de Dusseldorf*). Ein Jahr später erhielt er vom Wiener Staatskanzler den Auftrag, weit über tausend von mehreren Standorten zusammengeführte Gemälde aus habsburgischem Besitz in einer öffentlich zugänglichen Galerie auf Schloß Belvedere zu vereinen (der Hauptteil der Werke kam aus der hoffnungslos überfüllten Wiener Stallburg-Galerie). Mechel erledigte die Aufgabe ganz im Sinne Winckelmanns, den er 1766, also kurz vor dessen Tod, noch persönlich kennengelernt hatte. In der Vorrede zu dem von ihm zusammengestellten Katalog faßte er sein Ausstellungskonzept folgendermaßen zusammen. »Der Zweck alles Bestrebens«, so schrieb

⁴ Winckelmann 1972, S. 9.

er, »gieng dahin, dieses schöne durch seine zahlreiche Zimmer-Abtheilungen dazu völlig geschaffne Gebäude so zu benutzen, daß die Einrichtung im Ganzen, wie in den Theilen lehrreich, und so viel möglich, sichtbare Geschichte der Kunst werden möchte. Eine solche große öffentliche, mehr zum Unterricht noch, als nur zum vorübergehenden Vergnügen, bestimmte Sammlung, scheint einer reichen Bibliothek zu gleichen, in welcher der Wißbegierige froh ist, Werke aller Arten und Zeiten anzutreffen, nicht das Gefällige und Vollkommene allein, sondern abwechselnde Kontraste, durch deren Betrachtung und Vergleichung (den einzigen Weg zur Kenntniß zu gelangen) er Kenner der Kunst werden kann.«⁵

Diese häufig zitierte, programmatische Passage wird in der Regel als eine Art Gründungsakte des modernen Kunstmuseums angesehen. Auch wenn eine solche Interpretation – wie die meisten Versuche, historische Zäsuren an einzelnen Texten oder Ereignissen festmachen zu wollen – wohl zu weit geht,⁶ unterschied sich die Ordnung, der Mechels »sichtbare Geschichte der Kunst« in der Belvederegalerie folgte, doch deutlich von der der vorangegangenen barocken Kabinette. Die Gemälde bedeckten nun nicht länger von oben bis unten nahtlos die Wände, sondern hielten respektvoll Abstand zueinander, so daß die einzelnen Werke vor einem einheitlichen Hintergrund zu liegen kamen, was sie zugleich individuell isolierte als auch ihre Zugehörigkeit zu einer geschlossenen Sammlung betonte. Sie waren zudem säuberlich nach drei bzw. vier nationalen Hauptschulen – der deutschen, niederländischen, altniederländischen sowie der italienischen, die Mechel noch einmal in fünf lokale Schulen unterteilte – getrennt (daß Franzosen und Engländer auf dem Gebiet der Malerei bislang nichts Ordentliches zustande gebracht hatten, hatte schon Winckelmann naserümpfend bemerkt).

⁵ Mechel 1783, S. XI f.

⁶ So etwa Trautwein 1997, S. 183 ff. Zur Kritik an dieser Deutung siehe die ausführliche Studie von Meijers 1995, die u. a. zu zeigen versucht, daß die knapp zwanzig Jahre zuvor neu strukturierte Dresdner Gemäldegalerie bereits analog organisiert war.

Mechel präsentierte sie, zumindest innerhalb der deutschen und niederländischen Schule, weitgehend chronologisch geordnet sowie, ebenfalls ein Novum, mit kleinen Schildern versehen, auf denen der Name des Künstlers und eine Referenznummer zum zugehörigen Katalogeintrag zu lesen war.⁷ Zudem ließ er die alten barocken Prunkrahmen für viel Geld durch neu angefertigte, einheitlich schmale, frühklassizistische Rahmungen ersetzen. »Sie sollten den Zusammenhang der Werke untereinander verstärken und vor allem in ihrer Gleichartigkeit die Austauschbarkeit je nach den neuesten historischen Erkenntnissen erleichtern.«⁸ Sein Bestreben nach Gleichartigkeit war so groß, daß er einzelne Formate, die im Gesamtbild, im Wortsinn, zu sehr aus dem Rahmen gefallen wären, kurzerhand nach seinen Vorstellungen beschneiden ließ (ein in höfischen Gemäldegalerien allerdings seinerzeit allgemein übliches Vorgehen).⁹

Auch wenn Mechel das historisch chronologische Ordnungsprinzip nicht ganz so konsequent durchführte, wie es seine Vorrede suggeriert – seinen endgültigen Durchbruch sollte es erst ein halbes Jahrhundert später im Alten Museum in Berlin erleben –, war die Belvederegalerie doch allein schon dadurch zukunftsweisend, daß sie, wie Winckelmann gefordert hatte, die vertikale Ordnung der Kunst, im Sinne einer auf ästhetischen Qualitäten basierenden Hierarchie der Werke, und die horizontale Ordnung, also die zeitliche Abfolge ihrer Entstehung, aufs engste miteinander verknüpfte. Noch heute bedeutet, ein Kunstwerk *als* Kunstwerk zu rezipieren, beide

⁷ Vgl. ibid., S. 29 ff. Meijers belegt, daß die Ordnungsprinzipien Mechels zu großen Teilen schon vom damaligen Direktor der Stallburg-Galerie, dem mit der Auftragsvergabe an Mechel in bezug auf die Organisation der Sammlung ausgebooteten Hofmaler Joseph Rosa, propagiert worden waren.

⁸ Trautwein 1997, S. 192.

⁹ Siehe dazu Ina Slama und Gudrun Swoboda, Zur historischen Praxis von Formatveränderungen in der Stallburg-Galerie Kaiser Karls VI. – Guido Renis Reuiger Petrus, in: Technologische Studien: Konservierung, Restaurierung, Forschung, Technologie. Kunsthistorisches Museum Wien, Bd. 4/2004, S. 103–120, bes. S. 120.