

## Das Museum als Einrichtung der Kunstlehre und des Kunstdiskurses

*„Das Museum macht dem Künstler die Werke seiner Vorgänger in bisher ungekannter Freizügigkeit und Reichhaltigkeit zugänglich. Er hat nicht mehr nur ein praktisches Modell, das seines Lehrers, vor Augen und nicht mehr nur ein ideales Vorbild im Sinn...“*

(Wolfgang Kemp in „Kunst – die Geschichte ihrer Funktionen“, Busch/Schmook, Weinheim u. Berlin 1987, S.163)

*„Ein Altarbild im Museum hat seinen Charakter geändert., zwei Altarbilder nebeneinander erfahren einen erheblichen Bedeutungsverlust durch die integrierende Wirkung des Museums, in dem sich alles zur Kunst nivelliert.“*

(Walter Grasskamp zitiert von W. Kemp in: „Kunst – die Geschichte ihrer Funktionen“ S.162)

### Worum es geht:

- Welche Rolle spielt das Museum als Einrichtung der Kunstlehre?
- Welche Läuterungen durchlaufen feudale Horte auf ihrem Weg zum Kunstmuseum?
- Welche Rolle spielen die Kunstgeschichte, Kunstwissenschaft, Gemäldekunde im Ausstellungsbetrieb der Kunstmuseen
- Der Salon und die Salonkritik
- Museumspädagogik

Museen sind Sammlungen, die aus unterschiedlichsten Motiven angelegt wurden. Kunstmuseen lassen sich oft zurückführen auf Schatzkammern und Raritätenkabinette, die von Fürsten, Königen, Päpsten angelegt worden waren. Im Zug der Abschaffung feudaler Privilegien wurden sie in staatliche Institutionen überführt, von ‚Nichtkunst‘ und ‚Unkunst‘ **gereinigt** und öffentlich zugänglich gemacht. Ich erinnere an die bereits zitierte These von Belting: *“Deshalb mußte alles, was Gegenstand dieser Kunstgeschichte wurde, erst einmal zum Kunstwerk erklärt werden, gleichsam ohne Rücksicht darauf, ob man bei seiner Entstehung überhaupt an Kunst gedacht hatte.“* („Das Ende der Kunstgeschichte“, S.130) Mit einem Schlag waren die zum Museum mutierten Schatzkammern **öffentliche Bildungseinrichtungen**, der kulturellen **Traditionspflege** verpflichtet, und ein Angebot zur Selbstbildung der Bürger. Im Vergleich der Bilder einer Epoche wird **Stil** sichtbar, formale Gemeinsamkeiten, die man als ‚**Kunstwollen**‘ (Aloys Riegel) eines Zeitgeists interpretieren mag oder als **Konventionen** verstehen kann, die aus technischen, ökonomischen Bedingungen, geistigen-sittlich-moralischen Bedürfnissen der Schicht von Auftraggebern und Produzenten erwachsen. Kunstlehren sind ebenso wie Sammlungen und Museen ein Spiegel und Transportmittel solcher ‚Sprachregelungen‘, die sich im Stil niederschlagen.

Museen gibt es auch jenseits von Kunst. Sammeln lässt sich im Prinzip alles, und eine Sammlung mag noch so ausgefallene Dinge enthalten, es gibt immer Interessenten. Im ersten Kapitel dieser Schrift habe ich Lévi Strauss‘ Begriff vom ‚*verkleinerten Modell*‘ bemüht. Historische Sammlungsstücke sind den Sammlungsbesuchern **Modelle und Belege** für Objekte, die aus der Kultur einer vergangenen Zeit herausgefallen sind. Sie transportieren den Geist dieser Zeit auch dann, wenn sie nicht als Modell geschaffen wurden. Ihre Reduktion zum Modell liegt darin, dass sie **ihres Kontexts beraubt** sind. Auch wenn sie nicht als Modell hergestellt wurden, auch rein mechanisch noch funktionieren und optisch, wie materiell, völlig intakt sind, so bezeugt ihre Aufbewahrung im Museum doch, dass sie dort in eine Art **Ruhestand** versetzt wurden, der ihren Gebrauch nur noch zu dem Zweck erlaubt, um als Modell zu dienen. Man darf die Dinge bestaunen, sie studieren, beschreiben. Berühren oder fotografieren schon eher nicht. Der Ehrgeiz mancher Sammlung liegt darin ausgefallene Dinge zu präsentieren, Erstlinge, Prototypen einer technischen Entwicklung, Überbleibsel und letzte Exemplare, Fundstücke, die im Zusammenhang mit historischen Ereignis-



sen oder Personen stehen etc... Aber es gibt auch Sammlungen von Objekten, die als Modelle konzipiert waren: Architekturmodelle, Schiffs- oder Flugmodelle. Eine der für mich spannendsten Modellsammlungen beherbergt das Josephinum in Wien, die alte, von Kaiser Joseph eingerichtete militärische Medizinschule. 1786 wurde eine Sammlung von 1200 anatomischen Modellen aus der Werkstatt in Florenz auf dem Rücken von Maultieren nach Wien gebracht. In eingefärbtem Wachs und oft in Originalgröße sind anatomische Präparate plastisch nachgebildet, die als **Lehrmodelle** in der medizinischen Ausbildung der Militärärzte ihren Dienst

verrichteten. Die Modelle wurden seit 1771 in der zeroplastischen Werkstatt der ‚Specola‘ gefertigt unter Anleitung von Anatomen. Sie stellten, in dieser naturkundlichen Sammlung innerhalb des wissenschaftlichen Museums, als dreidimensionale farbige und höchst erscheinungsgetreue Nachbildungen, den Erkenntniswert jeder anatomischen Zeichnung leicht in den Schatten. Einige dieser Modelle konnten in mehrere Schichten zerlegt werden. Nachdem die Kirche noch in der Renaissance das Sezieren von menschlichen Leichen erbittert bekämpft hatte, setzte sich der 1740 zum Papst gewählte Benedikt XIV. für die Legalisierung der anatomischen Praxis an der Universität Bologna ein, wo mit Gaetano Giulio Zumbo (Abb. „Pestkopf“) und Ercole Lelli die plastische Nachbildung anatomischer Präparate bereits seit Ende des 17. Jh. eine gewisse Tradition hatte. (Quelle: „Encyclopaedia Anatomica, Museo La Specola Florence“, Köln 1999) Naturkundliche Modelle fordern die kunsthandwerkliche Praxis im Dienst der Medizin zur Entwicklung hochgradiger Kunstfertigkeit heraus. Der Aufwand im Dienst wissenschaftlicher Lehre ist enorm: *„Aus den Archivadokumenten geht... hervor, wie viele Leichname oder Leichenteile für die Ausführung eines Modells benötigt wurden: über zweihundert für eine einzige Figur!“* (Marta Poggesi in „Encyclopaedia Anatomica, Museo La Specola Florence“, Köln 1999, S.34f) Zum Museum wurde La Specola bereits 1775 mit getrennten Öffnungszeiten für Gebildete und das gemeine Volk. In DuMonts Künstlerlexikon (Köln 1991) finden sich die Namen der Bildhauer Zumbo und Lelli nicht. Wissenschaftliche Lehrmodelle fallen aus einem modernen Kunstbegriff heraus. Georges Didi-Hubermann weiß auch warum: *„Wachs zählt nicht zu den ‚edlen‘ Werkstoffen der Bildhauerei...“* *„Deshalb finden sich bezüglich des gemeinsamen Aufschwungs der anatomischen Wissenschaft und der Darstellungstechniken in der historischen Literatur Erörterungen über den Anatom Leonardo da Vinci in Fülle, während die sowohl auf künstlerisch-innovativer als auch auf anatomisch-beschreibender Ebene meisterhaften Wachsarbeiten Gaetano Giulio Zumbos bis auf wenige Ausnahmen ganz dem Bereich der **Kuriosa** oder der Geschichte der Wissenschaften zugerechnet werden. So finden sich denn auch in Florenz die Werke Leonardos in den Uffizien und die Zumbos in der Specola, am anderen Ufer des Arno.“* (Didi-Hubermann, „Fleisch aus Wachs“, in „Encyclopaedia Anatomica“, S.78)

Verlassen wir diese bildhauerische Zwischenwelt: *„Im Jahre 1656 bezog die Akademie Räume im Louvre, wo seit den Zeiten Heinrichs IV. die meisten königlichen Künstler ihre Ateliers gehabt hatten.“* (Pevsner S.96) Nach dem Beispiel von Zuccaris Vorlesungen in Rom setzte Colbert die Idee von **Vorlesungen** durch, die Kriterien, Kategorien und Regeln einer Theorie der Kunst entfalten sollten **anhand von Bildern aus der königlichen Sammlung**. *„Diese sollten zum Nutzen der Jungen schriftlich fixiert und gedruckt werden.“* (Pevsner, S.102) Im Vordergrund stand zunächst etwa nach Fréart de Chambray („Idée de la Perfection de la Peinture“, 1662) *„die Erfindung, Proportion, Farbe, Ausdruck und Komposition.“* (Pevsner, S.103) Nach Pevsner waren eine *„Noblesse der Erfindung“* und ein *„didaktischer Wert“* des Themas, sowie *„Allegorien“* gewünscht. Eine **Rangordnung der Sujets** wurde festgeschrieben (wie sie schon im Stich Albertis dargestellt ist): Den Gipfel der Malerei bildet die Historie. Portraits, Tierbilder, Landschaften und ganz unten das Stilleben sind auf einer absteigenden Stufenleiter angeordnet. Das *„Vorbild der Antike galt für die meisten Attitüden und Gebärden in der Malerei. Selbst Natur mußte korrigiert werden, wenn sie nicht mit den griechi-*

schen und römischen Skulpturen übereinstimmte.“(Pevsner S. 103f) Roger de Piles schließlich trieb die Kriterienuche so weit, dass er 1708 eine **Rangliste der berühmtesten Künstler** veröffentlichte, wo er **Noten** auf Komposition, Ausdruck, Dessin und Farbe vergab. *„Er feilt an einer Sprache für das spezifisch Visuelle in der Malerei, unterscheidet Hell/Dunkel-Effekte, die farblichen Valeurs, Stilcharaktere und den pinceau, die Pinselführung der Maler und deren Schulen. Es wird als Funktion der Kunst erkannt, <etwas prinzipiell Inkommensurables, nämlich Wahrnehmung, in den Kommunikationszusammenhang der Gesellschaft einzubeziehen>.“*(Wyss, S. 202 zitiert dort Luhmann, „Die Kunst der Gesellschaft“, Frankfurt a.M. 1995) Solche Beispiele machten Schule als **Richtlinien** für den akademischen Unterricht.

Seit 1725 veranstaltete die Akademie im Salon Carré öffentlich zugänglich Ausstellungen, die ein wachsendes Interesse in Publikationen der Kunstkritik fanden. Damit wurde der **Kunstdiskurs öffentlich** und findet so auch zu einem neuen, noch kargen **Modus der Sprache über Bilder** und ihre Autoren. *„Zum Salon von 1737 kam zum ersten Mal ein Katalog heraus“*(Wyss S.245) Mit dem öffentlichen Ausstellungswesen wächst die Rolle der **Kunstkritik**: *„An Werken bildender Kunst wurde entdeckt, dass sie aus nichts anderem bestehen, als aus visueller Kommunikation – oder **conversation**, um es mit einem Wort des 18.Jh. zu sagen. Natürlich konnte man sich ohne Kenntnisse auch da nicht einmischen; ein neues Sprechen über die Künste entstand, das nicht mehr der Literatur abgelauscht war, sondern dem Kreis der Kenner und Kunsthändler.“*(Wyss S.244) Der sachliche Diskurs wird im Zuge der Salonausstellungen im 19.Jh. begleitet von dem sensationslüsternen und auf einprägsame Überschriften ausgerichteten **Tonfall der Presse**, und den nach Spott und Hohn lechzenden **Karikaturisten**. *„Lange vor der politischen gibt es die ästhetische Republik.“*(Wyss. S.246) Ein Urteil über Kunst steht jedem Bürger zu, und selbst die Kaiserin darf sich öffentlich und vor der Nachwelt blamieren mit ihrem in der Presse breitgetretenen, vernichtenden Urteil über Manets Meisterwerk ‚Olympia‘.

Die Nähe der Akademie zu den königlichen Sammlungen stellte den Studenten ein reiches **Repertoire an Mustern** zur Verfügung aus dem **kopiert und zitiert** wurde. Diese Tradition lebte noch fort, als im Zuge der Revolution 1793 der Louvre als Museum öffentlich zugänglich gemacht wurde, und Malern dort Gelegenheit geboten war ihre Staffelei zum Kopieren aufzustellen. Kemp sieht z.B. in Manet einen Künstler, der seine Orientierung an der spanischen Malerei dem Louvre verdankt. Eine einprägende Ordnung entstand erst im 19.Jh. und bildete dann das Grundgerüst für eine **Kunstgeschichte der Namen, der Nationalstile, der Gattungen** und der **Epochen**. Le Brun erstellt das erste ‚**Inventar**‘ der Sammlung zwar bereits 1683. Aber erst durch die Beschlagnahmungen aus kirchlichem und adeligem Besitz infolge der franz. Revolution, sowie durch die napoleonischen Beutezüge in Europa und Afrika, erhält die Sammlung europäischen und ansatzweise ‚globalen‘ Charakter. Eine geschickte Steuerpolitik trägt schließlich bis heute dazu bei, die Sammlung zu einem der bedeutendsten Museen der Welt anwachsen zu lassen. Durch die Ausrufung der Republik wird der Louvre ein **staatliches Museum** und es beginnt eine Phase methodischer Erforschung und systematischer Sammlung im Sinn einer **Vervollständigung nach sammlerischen Kriterien**. Solche wären beispielsweise im ‚**Bestand**‘ zu sehen, der die ‚**wichtigen Namen**‘ und ‚**Schlüsselwerke**‘ repräsentieren muss, die den Rang einer Sammlung gegenüber anderen Museen begründen. ‚**Belegstücke**‘ für die relevanten lokalen und epochalen Entwicklungen machen den Wert einer Sammlung aus, ‚**Pendants**‘ machen historische und thematische Reihen geistreicher. Kopien werden schließlich ausgesondert und machen einem **Kult des Originals** Platz. Das Museum



Abb.: Hubert Robert, „Louvre Grand Galerie 1796“

ist lange Zeit ein Ort und eine Bewahranstalt für die Kunst der Vergangenheit. Damit schafft es den Künstlern der Gegenwart eine Perspektive für das Überleben ihrer eigenen Kunst in der Zukunft. Der bürgerliche Staat selbst versetzt sich in die Rolle des Erben, des Verwalters und Bewahrers einer kulturellen Hinterlassenschaft der Feudalmächte. Aber schon bald wird das Museum auch Fürsprecher für eine bürgerliche Kultur. Neues drängt in die Sammlungen hinein und für die lebenden Künstler wird der verkaufsfördernde Aspekt der Institution interessant, die ein staatlicher **Ankauf** eines einzelnen Werks für die Marktposition eines Künstlernamens haben kann. Das Museum ist eine der wesentlichen Institutionen für die Etablierung eines „**Kunstsystems**“<sup>(Wyss)</sup>, das im 20.Jh. die Kommunikationshoheit über den gesellschaftlichen Diskurs zur Kunst an sich zieht.

Der Louvre war 1750 bis 1779 mit einer ersten Teilausstellung seiner Sammlungen unter den Vorreitern für die Öffnung von fürstlichen und kirchlichen Sammlungen und den daran geknüpften öffentlichen Diskurs aus Kunstgeschichte und Kunstkritik. Andere waren noch früher dran: „*Der Schritt zur Öffnung des Diskurses geschieht zur gleichen Zeit, als fürstliche Sammlungen dem allgemeinen Publikum zugänglich gemacht werden: 1734 öffnet bereits das Museo Capitolino in Rom seine Pforten; 1739 gelangt die Mediceische Sammlung in den Uffizien an die Stadt Florenz; 1776 wird die kaiserliche Gemäldesammlung im oberen Belvedere in Wien öffentlich ausgestellt. Das Publikum, im Sinne der Aufklärung, soll seinen **Geschmack bilden**, damit es sich an der Konversation über das Schöne beteiligen kann.*“ (Beat Wyss, „Vom Bild zum Kunstsystem“, Köln 2006, S. 244) Die feudalen Herren hoffen, durch die Öffnung ihrer Sammlungsbestände für ihre Position als Hüter des guten Geschmacks Anerkennung zu finden und damit auch ihre kulturellen Hoheitsansprüche den Bürgern gegenüber zu behaupten.

Das Museum erzeugt zunächst einen **neuen, ästhetischen Kontext für Bilder**. Insbesondere solche Bilder, die im Zuge der Säkularisation die staatlichen Museen anfüllen, verlieren ihren funktionalen Zusammenhang, um in einen neuen eingegliedert zu werden, in den der Kunst. „*Ein romanischer Kruzifix war von vornherein ebensowenig eine Skulptur, wie Duccios Madonna ein Bild. Selbst die Pallas Athene des Phidias war zunächst keine Statue.*“...*“Für das Museum gab es kein Palladium, keinen Heiligen, Christus; die Begriffe Verehrung, Ähnlichkeit, Phantasie, Schmuck, oder Besitz sind mit seinen Objekten nicht mehr verbunden“...“Eine gotische Statue stand im Verband der Kathedrale, ein klassisches Bild in dem seiner Zeit eigenen dekorativen Zusammenhang: jedes Kunstwerk lebte jedenfalls in irgendeiner Bindung; allerdings niemals mit Werken einer anderen Geisteshaltung. Von diesen blieb es im Gegenteil isoliert, um desto besser genossen werden zu können. Das Museum trennt das Kunstwerk von allem übrigen und bringt es mit entgegengesetzten oder rivalisierenden Werken zusammen.*“ (Wolfgang Kemp zitiert André Malraux in „Kunst wird gesammelt – Kunst kommt ins Museum“, in Busch/Schmook Hrsg., „Kunst – Die Geschichte ihrer Funktionen“, Berlin 1987, S.162)

Der Einzug der Bilder ins Museum beginnt mit einer groß angelegten **Rahmungsaktion** und einer **Formatierung**, die jedem Bild gleichsam eine Personalität gegenüber den anderen Bildindividuen



Abb.: Edouard Dantan „Un coin du salon en 1880“

abgrenzt und **etikettiert**, vielfach auch eine neue Identität gibt. **Bildtitel** müssen z.T. ge- oder erfunden werden, das Kind muss nun einen Namen haben. **Zuschreibungen**, d.h. Autorenschaft, Entstehungszeit, Provenienz müssen geklärt werden. Der **materielle Bestand** muss festgestellt und beschrieben werden. Die **Präsentation** der Bilder passt sich erst einmal den räumlichen Gegebenheiten einer umgewidmeten Architektur an, aber schnell wird klar, dass die logische Ordnung der Sammlung eine bestimmte, **eigene Architektur** verlangt. Was soll ausgestellt werden, was bleibt im Magazin? Die ersten

**Hängungen** schichten die Bilder in mehreren Reihen übereinander, demonstrieren die Ästhetik des Überflusses einer Schatzkammer. Sichtbarkeit hat noch die Bedeutung bloßer Präsenz. Damit das einzelne Werk gleichsam als ästhetisches Individuum zum Tragen kommen kann, muss die Architektur um die Bilder herum gebaut werden. Einer der ersten Bauten dieser Art ist die **Glyptothek** in München. Sie ist dem Steinschnitt gewidmet. Die **Pinakothek** hingegen sammelt Bildtafeln. Auch der Ort für die Bilder sucht erst einmal einen Namen für sich und „Kunst“ scheint dafür erst noch zu allgemein. Museum hieß im hellenistischen Alexandria ein „*ganzer Stadtteil, der den Musen gewidmet war*“ (Kemp S.158) Eine neue Wissenschaft blüht auf. Das Museum „*birgt nicht nur Kunstwerke, sondern bringt sie in unserem Sinne erst hervor. Das Museum produziert Kunst, es macht Kunstgeschichte, es bestimmt unseren Begriff von Kunst.*“ (Kemp S.157)

Als öffentliche Einrichtung steigt das Museum von einer Institution für historische und ästhetische Studien von Spezialisten zu einem Institut der Volksbildung auf. Das gilt sicher so lange, als Kunst im öffentlichen Raum nur ausschnittsweise, durch einzelne Gattungen (Architektur, Denkmäler...), und in Druckwerken, Bibliotheken nur einem zahlungsfähigen Fachpublikum erreichbar ist. Die Möglichkeiten einer lehrreichen Aufbereitung der musealen Bestände erschließen sich dem Museum aber eher zögerlich. Sammlungen präsentieren sich zunächst im eher spröden Charme von nobel behauten Archiven. Der Kundige findet dort was er sucht. Als laienhafter Besucher aber ist man den Objekten und ihrer Ordnung eher hilflos ausgesetzt. Ein Blick auf die Abteilung sagt einem, in welcher Epoche und welcher Kunstlandschaft man sich bewegt. Ein Blick auf das Etikett des einzelnen Werks nennt einem den Autor, den Bildtitel, die Entstehungszeit. Als Volksbildung taugt das noch wenig. Kataloge sind anfangs nicht mehr als **Inventarverzeichnisse**. Für Kundige mag das als Wegweiser reichen. Den Unkundigen reduziert diese Präsentation auf das, was sich seiner Visuellen Wahrnehmung erschließt. Oft ist das nicht viel mehr als: Gefällt mir – gefällt mir nicht; erinnert mich an etwas, das ich bereits gesehen habe, oder: was soll das darstellen? „*Das Museum ist die Institution, die der ästhetischen Funktion zu reinster Wirksamkeit verhilft.*“ (Kemp S.157) Diese Reduktion aufs Ästhetische schlägt um in **Anästhesie**, rauschhafte Vernebelung bis Betäubung des Gesichtssinns, wenn die Bestände in endlosen Fluren und Sälen aneinandergereiht, vom Museumsbesucher durchwandert werden. Das Museum schreit nach Erläuterung. „*Die Kosten der Musealisierung heißen: Verlust der Funktionsbindung in religiösem, politischem und abbildinformativem Sinne, Verlust des Realgehalts, Verlust der angestammten Bindungen 'mit allem übrigen'. Der Gewinn, wenn es denn einer ist, heißt: Bildung einer neuen Gemeinschaft der Kunstwerke aller Zeiten und Nationen, Herstellung eines neuen gemeinsamen Nenners, der auf so verschiedene Namen wie Stil, Schönheit, Kunstgeschichte, Form, reine Kunst hört und den wir kurz ‚ästhetische Funktion‘ nennen.*“ (Kemp S.162) Auch den Zweck der Traditionspflege erfüllt diese Ästhetisierung der Bilder nicht. Jacques-Louis David, Mitglied der ersten Museumskommission des Louvre sieht im Museum „*eine Ehrfurcht gebietende Schule*“ (Zitiert von Kemp, S.160). Damit trifft er ganz gut die Erwartung, die auch ganz moderne Museumsbauten in ihrem repräsentativen und geradezu weihevollen, Demut einfordernden Gestus an das Verhalten der Besucher im Kunstmuseum richten.

Andererseits umstellen Kunstgeschichte, Kunstwissenschaft und Kunstkritik heute mit reichlich Werbung, umfangreicher Literatur in schweren, großformatigen und auf Hochglanz getrimmten Katalogen, die nach Erläuterungen schreienden Ausstellungen. Heute ist kein Museum mehr vorstellbar ohne gut sortierten **Museumsshop**. Thematisch bestückte und sorgfältig kuratierte Ausstellungen ergänzen die Präsentation der eigenen Bestände eines Hauses. Sie werden von einem Autorenteam **‚lesbar‘** aufbereitet und mit Leihgaben aus öffentlichen Sammlungen oder privaten Beständen angereichert. Lebendige **Führer** und technische Audioguides versorgen die Ausstellungsbesucher mit Hintergrundwissen. **Schrifttafeln** führen in jedem Saal ein in den jeweils präferierten Aspekt. Schulklassen veranstalten Schnitzeljagden, sammeln Namen, fertigen Skizzen, suchen nach Darstellungen, die sie im Auftrag ihrer Lehrer beschreiben sollen. Sorgfältig didaktisch und textlich aufbereitete Ausstellungen verkehren die ursprünglich rein ästhetische Rezeptionsweise in ihr Gegenteil. Die teuer ausgeliehenen Originale werden nun zu **Belegstücken** für einen kunsthistorischen/kunstwissenschaftlichen Diskurs zu einem begrenzten Thema. Beispiel: Die weiter

oben mehrfach zitierte Ausstellung „Bilder nach Bildern“ erschließt dem Betrachter eine spezifische kunstwissenschaftliche Problematik, die erst einmal **in den Texten rezipiert** werden muss, um den Sinn der in der Ausstellung gezeigten Bilder als Belegstücke voll begreifen zu können. Die historischen Originale werden nicht mehr ihres Kontexts beraubt, sondern rekonstruieren und erschließen ihn lehrhaft im Sinn historischer Aufklärung.

Das staatliche Museum nimmt im sich ausdifferenzierenden Kunstsystem die Position einer letzten Ruhestätte oder eines **Endlagers** für Kunst ein. Im Vorfeld des Museums aber entfaltet der Kunstmarkt, seine Werbespezialisten, Investoren, Spekulanten und Analysten ein lebendiges und reges Treiben – um im Bild zu bleiben – als **Bestattungsverein künftiger Heroen**, die ihre Schlachten erst noch gewinnen müssen. Der Handel testet aus, was nachrücken kann, was sich ins System eingliedern lässt, aber auch was seine Grenzen dehnt und weitet, und damit dem System exponentielles **Wachstum** beschert. Der Markt imitiert mit Galerien, Messen, Auktionen, Ausstellungen, Aspekte des Museums und findet schließlich heraus, was in Zukunft Bestand haben könnte, oder im Zug einer modischen Hype überbewertet wurde und zurückgestuft werden kann. So wird das **Kunstsystem** zu einem zwar unübersichtlichen und wenig greifbaren, aber in gewissem Sinn doch zu einem Lehrer für die jeweils nachwachsende Generation.

Im Grunde ist das Museum kinderfeindlich mit seinem Verbot die Exponate zu berühren. Doch schon um die Wende zum 20.Jh. entdeckt das Museum **Kinder und Jugendliche als Klientel** und arbeitet an den didaktischen Möglichkeiten, um ganze Schulklassen mit ihren Lehrern ins Museum zu locken. In der Geschichte der deutschen Kunsterziehung ist diese Entdeckung mit dem Namen Alfred Lichtwark verbunden. Lichtwark, seit 1886 Direktor der Hamburger Kunsthalle, argumentierte aus pädagogischen Erfahrungen, die er als Hilfslehrer an diversen Volks- und Bürgerschulen in Berlin gesammelt hatte und aus der Sicht des Museumsmannes, der seine Zeitgenossen, Zeichenlehrer, sowie insbesondere Mädchen höherer Töchterschulen, ins Museum und an die Kunst heranzuführen wollte. Dies erfolgt längst nicht auf der Höhe des zeitgenössischen Diskurses um Probleme der Form. Lichtwark ging es um eine Kunst, die er für **pädagogisch relevant** hielt. *„Das erzählende Genrebild wird deshalb am ersten das Interesse des Kindes fesseln, in unserer Sammlung also etwa Vautiers Toast auf die Braut oder sein verlorener Sohn.“* (A. Lichtwark, „Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken“, Berlin 1922, S.23) Im didaktischen Verständnis trifft sich Lichtwark hier etwa mit dem 200 Jahre älteren Diderot, der in seiner Salon-Besprechung von 1763 ausführlich ein Bild von Jean-Baptiste Greuze abhandelt („Belohnung der guten Erziehung“ von 1763) und dabei aus den Ergriffenheit zeigenden Reaktionen eines jungen Mädchens beim Betrachten des Bildes im Museum eine didaktische Formel ableitet, die Wolfgang Ulrich auf die antike Rhetoriktheorie zurückführt: *„>docere – move-re – delectare<, d.h. lehren, erregen, erfreuen – das waren seit Cicero und Quintilian die >officia oratoris<, also die Aufgaben eines Redners.“* (Wolfgang Ulrich, „Was war Kunst?“, Frankfurt a.M. 2005, S.105) Für uns kann das heute so aussehen, als sei Lichtwark mit seiner Einschätzung von Zeitgenössischer Kunst nicht ganz auf der Höhe der Entwicklung und der damaligen avantgardistischen Positionen gewesen. Das trifft aber so nicht zu, weil er sich auch schon früh um den Ankauf von französischer Kunst des Impressionismus und des deutschen Expressionismus bemühte. Aber es mag sein, dass der ‚**kindgerechte**‘ Lehrton und Sprachmodus für die Kunst der Avantgarde noch nicht gefunden war.

*„Bei seinen >Übungen zur Betrachtung von Kunstwerken< geht es ja nicht um kunstgeschichtliche Belehrung oder Fragen von Farbe und Form, sondern um das genaue Hinsehen und selbständige Entdecken von Wirkungen, Zusammenhängen und Bedeutungen, insgesamt um das, was Lichtwark die ‚Erziehung des Auges‘ nennt.“* (Wolfgang Legler, „Die Schule soll nicht satt, sie soll hungrig machen“, Vortrag auf der Fachtagung zur ästhetischen Bildung, 2002) Von *„selbständigem Entdecken“*, wie Legler das recht blauäugig nennt, kann wohl eher nicht die Rede sein, weil die Gespräche, die Lichtwark in dem Bändchen *„Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken“* protokolliert wiedergibt, **stark lehrergelenkt** sind, durch Fragen und Impulse. Hier ist er auch methodisch nicht gerade ein Revolutionär, bedient er sich doch einer altehrwürdigen **mäeutischen Fragetechnik** („Hebammentechnik“), die auch schon von den alten

Griechen empfohlen wurde, die aber heute in der Pädagogik unter dem Verdacht von Suggestion steht:

„...Welche Personen kommen in dieser Geschichte vor?

*Der Sohn, der Vater, der Bruder.*

Und auf unserem Bilde ausserdem?

*Die Mutter, die Großmutter, die Schwester, die Magd.*

Vergesst den Hund nicht! Welcher Teil der Familie fehlt im Gleichnis?

*Alle Frauen.*

Welche Figur sieht man auf diesem Bilde zuerst?

*Den Vater.*

Welche Stelle nimmt er ein?

*Die Mitte.*

Und wodurch hat ihn der Künstler sonst noch auffällig gemacht?...“

(A. Lichtwark, „Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken“, Berlin 1922, S.36)

Wenn Legler zudem das „genaue Hinsehen“ anspricht, dann muss man dazu feststellen, dass sich Lichtwark auch mit seinem Begriff „Hinsehen“ nicht auf der Höhe des um 1902 geführten Diskurses um das „reinkünstlerische Sehen“ (Hildebrand, Fiedler) bewegt. Formfragen kommen eher am Rande zur Sprache und nur, um das ‚eigentlich künstlerische‘ (Colorit, Farbbeziehungen, Helldunkel, Duktus, etc..) sofort wieder zu verlassen und auf die **Erfahrungswelt der Schülerinnen** zu springen, was ich für nachvollziehbar und vernünftig halte. Vor dem Original im Museum werden also erst einmal Bildbeschreibungen eingeübt, in deren Mittelpunkt die literarische Seite der Bildkunst steht, und das, was am Bildthema als didaktisch, in einem ethischen Sinn, schon immer verstanden wurde. Mit dieser **philologisch-ethischen Sichtweise** erreicht Lichtwark bei seinen Auftritten vor Lehrern auch die Religionslehrer und Sprachlehrer, für die die Bildbeschreibung auch zu einer gängigen Übung wird.

### **Fazit:**

Historische Sammlungen bergen und bewahren **Modelle und Belege** für Objekte, die aus der Kultur einer vergangenen Zeit herausgefallen sind. Ihre Reduktion zum Modell wird durch das Museum erst geschaffen und sie liegt darin begründet, dass sie ihres ursprünglichen Zwecks und Kontexts beraubt sind. Bilder werden so zu Belegstücken für eine Epoche, einen Stil, das Werk eines Autors etc. Die fürstlichen Schatz- und Raritätensammlungen, aus denen sie zu einem großen Teil hervorgehen, durchlaufen im 19.Jh. in der Regel einen **Reinigungsprozess**, der wissenschaftliches Gerät, Reiseandenken, Jagdtrophäen, Waffen, Möbel, Geschirr, Zierrat etc. trennt von Bildern und Plastiken. Solche Ansätze der Systematisierung schaffen für die Bilder einen neuen Kontext der Gattungen, der Epochen, der Nationalstile und fordern heraus zur Komplettierung, zur Beschaffung fehlender **Schlüsselwerke** für wichtige Autoren, von Belegstücken für eine Epoche oder Kunstlandschaft, evtl. auch zur Spezialisierung auf ein Teilgebiet. Das Kunstmuseum gliedert die Bilder ein in den Kontext der Kunst und versammelt Spezialisten, die sich der methodischen Erforschung, der systematischen Sammlung, und der Konservierung der Bestände annehmen. Auf diese Weise entstehen neue Forschungsbereiche und Lehrgebiete, die über Publikationen erst **eine Sprache schaffen** über ihr Sujet und damit auch Einfluss gewinnen auf Kunstlehren.

Die Nähe von Akademien zu königlichen oder fürstlichen Sammlungen stellte den akademischen Malern und ihren Studenten ein reiches **Repertoire an Mustern** zur Verfügung aus dem **kopiert und zitiert** wurde. Diese Tradition lebte noch verstärkt fort, als im Zuge der Revolution 1793 der Louvre als Museum öffentlich zugänglich gemacht wurde, und Malern dort Gelegenheit geboten war, ihre Staffelei zum Kopieren vor den Originalen aufzustellen. So erlangt das Museum und die es wissenschaftlich begleitende Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft/Kunstkritik vorübergehend die Kommunikationshoheit über den gesellschaftlichen Diskurs zur Kunst. Eine einprägende Ordnung

der Bestände entstand erst im 19. Jh. und bildete dann das Grundgerüst für eine **Kunstgeschichte der Namen, der Nationalstile, der Gattungen und der Epochen.**

Im Umfeld und Vorfeld des Museums etabliert sich im **Kunstmarkt** ein alternatives Ausstellungswesen, in dem die **zeitgenössische Kunst** ihre Rangordnung und ihren Weg in die Ruhmeshallen



sucht. Der Salon, die Kunstvereine und Künstlervereinigungen, die Sezessionen schaffen um die Jahrhundertwende zum 20. Jh. eine höchst lebendige und gelegentlich **skandalträchtige Szene** konkurrierender und relativ schnelllebiger Gruppierungen, die sich weniger als zeitgenössisch verstehen, sondern als **Vorreiter = Avantgarde** zukünftiger Kunst. Das bringt in der Kunstgeschichte die durch Vasari eingeführte Idee des künstlerischen Verfalls und Fortschritts zur vollen Blüte. Ein Ismus jagt den nächsten. Wer sich als junger Künstler einer bereits etablierten Richtung anschließt, reiht sich damit irgendwo hinten ins Glied ein. Vorne kann man nur mitmischen, wenn man auf einen frischen Trend aufspringt, oder ihn gar selbst in die Kunstwelt stellt. In der Karikatur aus dem Simplizissimus von Theodor Heine gibt der Künstlervater seinem Sohn den Rat mit

auf den steinigen Weg: „*Stiehl nicht und bleib' ehrlich, solange du kannst. Wenn es dir aber mal ganz schlecht geht, erfind' eine neue Richtung!*“ (Abb. aus Astrit Schmidt-Burckhardt, „Stammbäume der Kunst“, Berlin 2005, S. 16f)

Schon um die Wende zum 20. Jh. entdeckt das Museum **Kinder und Jugendliche als Klientel** und arbeitet an den didaktischen Möglichkeiten, um ganze Schulklassen mit ihren Lehrern ins Museum zu locken. In der Geschichte der Kunsterziehung ist diese Entdeckung mit dem Namen Alfred Lichtwark verbunden, der damit zu einem der Impulsgeber für eine auf Schulpädagogik ausgerichtete Kunsterziehungsbewegung wird. Dabei geht es ihm nicht etwa um eine Vermittlung der historischen Ordnung des Museums, also um Kunstgeschichte, noch um eine Vermittlung des zeitgenössischen Kunstdiskurses um „das Problem der Form“. Lichtwark lässt, ganz philologisch ausgerichtet und im mündlichen Fragestil der Zeit, die Schülerinnen den erzählerischen Inhalt einzelner Bilder beschreiben oder in Worten nacherzählen, in einem durch Fragen und Impulse von ihm gelenkten Lehrgespräch.

Museumspädagogik lebt in den 1970er Jahren zu einer neuen Blüte auf. Viele Museen schaffen in ihren Räumlichkeiten Orte, an denen Schulklassen betreut werden können, erarbeiten didaktische Materialien und bieten erprobte Lerneinheiten zu ausgewählten Museumsobjekten an. Das **Museum als Lernort** hat seine Berechtigung auch in dem Flair und der Aura, die es bieten kann. Das Kunstmuseum fordert heute insbesondere von Kindern ein Verhalten gegenüber einem sakralen Ort mit Einschränkungen im Bewegungsmodus und in der Lautstärke, wovon sie vielfach erst überzeugt werden müssen. Überbewertet wird meiner Ansicht nach die sog. **„Begegnung mit dem Original“**. Das Museum schützt seine wertvolleren Bestände von Malerei hinter Glas, und sichert die Bilder vor Annäherung oder gar Berührung mittels Alarmanlagen, was den Kinder mit einem großen taktilen Bedürfnis erst einmal eine Art Andachtshaltung aufprägt. Manche Lehrer empfinden das als hilfreich. Demgegenüber kann man heute in einem medial gut ausgerüsteten Unterrichtsraum Details aus projizierten Bildern herausarbeiten, den Blick ganz anders lenken, Vergleichsmaterial, Bildauszüge präsentieren, sogar ins Bild hineinzeichnen etc., was für Analysen erheblich lehrreicher sein kann als eine vorwiegend auf Sprache beschränkte Lehreraktion im Museum mit 30 Kindern, stehend vor einem mittelgroßen Bild, das angeblich ein Original ist. Damit soll die Begegnung mit dem Original nicht grundsätzlich abgewertet werden. Zahlreiche Künstler produzieren heute entweder direkt für eine Präsentation im Museum, etwa Environments, die sich etwa, wie früher Kir-



chenmalerei, am besten vor dem Original einem Betrachter erschließen, oder sie unternehmen Versuche, wie die Land-Art, die sich einer musealen Präsentation widersetzen. Aktionskunst und Medienkunst sprengen nicht nur die traditionellen Präsentationsmuster des Museums sondern auch seine Funktion als Endlager.