

Wolfgang Ullrich

Das Museum im Zeitalter des Ausstellens

Für die ersten rund hundertfünfzig Jahre ihrer Geschichte war unstrittig, dass das Sammeln, Konservieren und Erforschen die Hauptaufgaben der Museen sind. Diese unterschieden sich damit kaum von Archiven oder Bibliotheken. Zwar gab es in ihnen eine Sammlungspräsentation, die im Übrigen oft über Generationen hinweg nahezu unverändert blieb, doch war man nicht vorrangig auf Besucher hin ausgerichtet. Tägliche Öffnungszeiten waren für ein Museum des 19. oder frühen 20. Jahrhunderts nicht üblich, Sonderausstellungen oder Programme der Kunstvermittlung gab es erst recht nicht.¹ Gegenbeispiele, die man gerne anführt, etwa Alfred Lichtwarks spezielle Übungen in Kunstbetrachtung mit Schülern in der Hamburger Kunsthalle am Ende des 19. Jahrhunderts² oder die Museumsreformbewegung an der Wende zum 20. Jahrhundert³ waren zwar höchst bemerkenswert, aber nicht repräsentativ. Sie prominent zu machen, zeugt vielmehr von einer Sicht, die von den heutigen Verhältnissen aus zurückblickt und auf Ähnlichkeiten zum zeitgenössischen Museumsbetrieb fixiert ist.

Es ging in den Museen also lange Zeit ähnlich wie in Landes- und Staatsbibliotheken zu: Zwar waren sie allen Bürgern zugänglich, aber gewünscht waren Besucher nicht. Schon gar nicht definierte man sich über sie. Viel eher sah man in ihnen eine Gefährdung für die Sammlungsbestände. Und da die Besucher, die kamen, meist selbst beruflich mit Kunst zu tun hatten – als Künstler, Wissenschaftler, Kunstschriftsteller –, waren auch sie froh, wenn sie

¹ Vgl. exemplarisch: Charlotte Klonk: „Vom Musentempel zum Galerieraum. Besucheralltag in der Kunsthalle Karlsruhe 1846-1938“, in: *Bauen und Zeigen. Aus Geschichte und Gegenwart der Kunsthalle Karlsruhe*, Katalog Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2014, S. 60-69.

² Vgl. Alfred Lichtwark: *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken nach Versuchen mit einer Schulklasse*, Dresden 1898.

³ Vgl. Alexis Joachimides: *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*, Dresden 2001.

sich den Exponaten möglichst ungestört widmen konnten. Museen muss man sich für lange Zeit somit als außerordentlich stille Orte vorstellen.

Um diese Museumsatmosphäre mit einem Beispiel zu veranschaulichen: Julius Meier-Graefe, der mächtigste Kunstschriftsteller der Moderne, berichtet in seinem Tagebuch, das er während einer Spanienreise im Jahr 1908 führte, von einem Erlebnis im Prado. Das Erlebnis besteht darin, dass es außer ihm an einem Tag im Saal mit französischer Malerei, vor den Werken von Nicolas Poussin, noch zwei Besucher gab:

„Es ist hier immer hübsch still. Wenn nicht gerade der Aufseher, ein Mastodon aus konzentriertem Öl, das hier der Auflösung durch Einwirkung der Sonne entgegengeht, seinen gelben Rüssel hereinsteckt, bleibt man ungestört. Nur am ersten Tage kam ein deutsches Paar in den Saal. Sie wie eine Fregatte in vollen Segeln, brachte einen erquickenden Luftzug in den Backofen, schlug mir zweimal die Zipfel ihres fertiggekauften Staubmantels um die Ohren, nahm die Lorgnette vor die Augen, so wie man eine Kanone abprotzt, blickte in die Höhe auf das Bacchanal, machte ah! Wobei ihr Allerwertester in ein gewisses Zucken geriet, drehte sich um, schlug mir nochmal den Staubmantel um die Ohren und sagte: ‚Philipp, sieh mal Toussin.‘“

Meier-Graefe macht sich dann noch eine Seite lang lustig über die halbgebildete, aber umso kunstbeflissene Dame und ihren gelangweilten Gatten, um dann fortzufahren: „Das waren die einzigen Menschen während reichlich zwanzig Malen, die ich in dem Saal war.“⁴

Dieser Szene ist nebenbei zu entnehmen, dass manche Museen vor hundert Jahren selbst ihren eigentlichen Aufgaben nicht genügend nachkamen, denn Backofen-Temperaturen in Sammlungsräumen sind der Konservierung der Werke nicht gerade förderlich. Meier-Graefe beklagt im Weiteren auch

⁴ Julius Meier-Graefe: *Spanische Reise* (1910), München 1984, S. 249f.

ausführlich den schlechten Erhaltungszustand vieler Werke im Museum. Daher muss man sich Museen für diese Zeit nicht nur als stille und abgeschiedene Orte vorstellen, sondern ebenso als Orte, an denen es ziemlich lasch zugeht.

Man kann daher auch verstehen, dass Künstler der Avantgarde, am prominentesten die Futuristen, Museen als Friedhöfe empfanden. Berühmt ist die Passage aus dem Futuristischen Manifest von 1909:

„Museen, Friedhöfe! Sie sind wahrlich dasselbe in der verderblichen Nachbarschaft von Leichen, die einander nicht kennen. [...] Man möge einmal im Jahr dort einen Besuch machen, wie man seine Toten einmal im Jahr aufsucht. Das können wir zulassen! [...] Aber daß man [...] seine Traurigkeit, seinen zerbrechlichen Mut und seine Unruhe in den Museen spazierenführt, das lassen wir nicht zu! Wollt ihr euch denn vergiften? Wollt ihr verfaulen?“⁵

Ohne entsprechende Erläuterung müssen solche Sätze heutigen Zeitgenossen als weltfremder Unsinn erscheinen. Denn die Maßstäbe für Museen setzen mittlerweile Institutionen wie die Tate Modern in London mit rund 20.000 Besuchern pro Tag. Die dort herrschende Umtrieblichkeit bedeutet nicht nur das Gegenteil eines Friedhofs, sondern die Besucherströme eines global gewordenen Tourismus sind zugleich nur durch eine höchst professionelle Logistik zu bewältigen. Wie Robert Fleck treffend formuliert hat, verdankt sich der Erfolg eines Museums wie der Tate Modern auch der Strategie, „möglichst viele Besucher aus den Räumen mit ausgedeckelter Kunst in sekundäre Räume, Ruhezonen, Aussichtswarten, Cafés, Shops, gut bestückte Buchhandlungen, Projektausstellungen jüngerer Künstler, Designläden und Kindergärten zu locken“. Auf diese Weise gelänge es, dass die Besucher „die Räume für Kunst möglichst rasch wieder [...] verlassen, um anderen Museumsbesuchern den Blick auf die Werke freizugeben“. Mit anderen Worten: Museen, die heute als

⁵ *Manifest des Futurismus* (1909), in: José Pierre: *Futurismus und Dadaismus*, Lausanne 1967, S. 99.

erfolgreich gelten, sind so sehr zu einer Sache von Besucherströmen geworden, dass es viel mehr braucht als Kunst: um sie nicht nur anzuziehen, sondern auch umzulenken und zu verteilen. Hier steht man – auch da ist Fleck zuzustimmen – „einem neuen Paradigma des Museumswesens im 21. Jahrhundert gegenüber.“⁶

Dass zwischen dem Prado von 1908 und der Tate Modern von heute so große Unterschiede bestehen, hat viele Gründe. Der wichtigste jedoch dürfte darin liegen, dass Museen innerhalb dieses Jahrhunderts zu Institutionen des Ausstellens geworden sind. Statt die eigenen Bestände zu verwalten und zu erweitern, geht es darum, sie immer wieder anders in Szene zu setzen, vor allem aber bei Wechselausstellungen um Leihgaben zu ergänzen, ja gar überwiegend oder ausschließlich mit geliehenen Exponaten Ausstellungen zu konzipieren. Das kann so weit gehen wie etwa bei der Albertina in Wien, eigentlich einem Museum für Graphik mit einer der größten und erlesensten Sammlungen weltweit, in der seit einigen Jahren vermehrt auf große Besucherzahlen angelegte, oft von anderen Häusern komplett übernommene Wechselausstellungen stattfinden, die allen Formen und Gattungen von Kunst gewidmet sind – nur in den seltensten Fällen der Graphik. Diese lässt sich nämlich kaum so spektakulär vermarkten wie etwa die Malerei eines Helden der Klassischen Moderne. Doch da die Ausstellungen in der öffentlichen Wahrnehmung ungleich präsenter sind als die Sammlung, wird ein Museum wie die Albertina mittlerweile nicht grundsätzlich anders wahrgenommen als ein beliebiges Ausstellungshaus.

Generell muss man den institutionellen Unterschied zwischen Museum und Ausstellungshaus heute erklären, da er oft nicht mehr erkennbar ist. So gibt es kaum ein Museum, das nicht im selben Takt und mit demselben Aufwand Wechselausstellungen organisiert wie ein Ausstellungshaus, das über keine eigene Sammlung verfügt. Räume, die der Präsentation der Sammlung dienen, werden in Museen nicht selten sogar für die temporären Ausstellungen

⁶ Robert Fleck: *Das Kunstsystem im 21. Jahrhundert. Museen, Künstler, Sammler, Galerien*, Wien 2013, S. 33.

freigeräumt, was umso mehr dazu führt, sie nicht mehr als Orte der Dauer und Konservierung, sondern als Institutionen fortwährenden Wandels wahrzunehmen.

Doch wieso wurde das Ausstellen zur zentralen, übermächtigen Aufgabe der Museen? Für eine Antwort auf diese Frage bietet sich ein Blick zurück in die Zeiten an, in denen es zwar schon Kunstausstellungen gab, diese aber nicht in Museen ihre primäre Entfaltung fanden.

Ausstellungen wurden bis weit in das 20. Jahrhundert hinein fast ausschließlich in eigenen Ausstellungsgebäuden, in Geschäftsräumen von Galerien oder in Kunstvereinen veranstaltet. Und Ausstellungen waren unbeliebt. Sowohl für die Künstler wie für das Publikum stellten sie fast immer eine Tortur dar, wie unzählige Berichte und Äußerungen vom späten 18. Jahrhundert an belegen. Es gab sogar kaum einen Topos der Kulturkritik, der virulenter war als die Kritik am Ausstellungswesen. Ein Hauptvorwurf bestand dabei darin, dass Ausstellungen grundsätzlich kommerziell aufgezogen waren. Es waren eher Messen als Ausstellungen im heutigen Sinne. Ein Thema oder gar eine These wurde darin nicht verhandelt, vielmehr ging es darum, Kunstware zu offerieren.

Dass „Bildersäle [...] als Jahrmärkte“ betrachtet würden, „wo man neue Waren im Vorübergehen beurteilt, lobt und verachtet“, beklagte 1797 bereits Wilhelm Heinrich Wackenroder, dem es bei Ausstellungen an „stiller und schweigender Demut“ fehlte.⁷ Kunst unabhängig von Preisschildern und Verkaufssituationen wahrzunehmen, war also lange Zeit gar nicht möglich; die Kritik am Ausstellen war daher auch Teil einer allgemeineren Kritik an Markt und ökonomischem Denken.

Vielleicht wäre die Bohème mit ihren antimaterialistischen Affekten, ja mit ihrem Bild vom armen Künstler nie entstanden, zumindest aber nie so

⁷ Wilhelm Heinrich Wackenroder: „Wie und auf welche Weise man die Werke der großen Künstler der Erde eigentlich betrachten und zum Wohl seiner Seele gebrauchen müsse“, in: ders.: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797), Stuttgart 1997, S. 71f.

prägend geworden, hätte Kunst aufgrund des vorherrschenden Ausstellungswesens nicht in so enger Verbindung zu Geld, Markt und Wettbewerb gestanden. Am besten hat wohl Émile Zola in seinem Roman *L'oeuvre* (1886) das Leiden der Künstler geschildert, die sich demütigenden Prozeduren aussetzen mussten, um ihre Werke, an korrupten Jurys vorbei, in einer Salon-Ausstellung unterbringen zu können, wo sie dann meist schlecht gehängt waren: durch zu wenig Platz und Licht sowie aufgrund unglücklicher Nachbarschaften entstellt. Um halbwegs bestehen zu können, mussten die Künstler ihre Werke also den schlechten Bedingungen anpassen und einen erheblichen Teil ihres Ethos der Autonomie aufgeben. Verlangt waren „Adaptionsleistungen an ungünstige Umstände“, wie es Wolfgang Kemp formulierte, der die Auswirkungen des Ausstellungswesens im 19. Jahrhundert auf Form und Inhalt von Salonkunst untersuchte.⁸

Könnte man heute zeitreisen, etwa in eine Pariser Salon-Ausstellung der 1880er Jahre oder in eine Große Kunstausstellung um 1900 in München, Düsseldorf oder Berlin, wäre man entsetzt, wie lieblos, verwirrend und unvermittelt damals Exponate präsentiert wurden. Die Verantwortlichen hängten und stellten alles hastig nach Format und vorhandenem Platz, nahmen nicht einmal auf WerkGattungen Rücksicht, schufen also ein chaotisches Provisorium, das sie dann vielleicht noch mit ein paar Topfpflanzen garnierten, um ein wenig Feierlichkeit und Eleganz in die unübersichtlichen Räume zu bringen. Außerdem überwältigten die meisten damaligen Ausstellungen mit Quantität. Im Münchner Glaspalast umfassten sie etwa rund 2.500 Exponate, andere waren für das Publikum kaum weniger strapaziös.

Kaum eine Ausstellungsrezension ist frei von Unmutsäußerungen über die Ausstellungsbedingungen. „Als Jahwe die Schale seines Zornes über Israel ergoß, hat er der Plagen eine vergessen – das moderne Kunstausstellungswesen. Was haben wir Spätgeborenen gesündigt, wider den heiligen Geist der Kunst

⁸ Wolfgang Kemp: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, S. 112.

gesündigt, daß uns diese schwere Buße auferlegt werden mußte?“ So heißt es in der Rezension einer Graphikausstellung des Deutschen Künstlerbunds im Jahr 1913 in der *Kunstwelt*, einer der damals renommiertesten Kunstzeitschriften.⁹ Im selben Jahr mutmaßt der Rezensent der Großen Kunstausstellung in Düsseldorf, dass sich „schon unsere nächsten Nachfahren“ fragen werden: „Wie konnten [Kunstausstellungen,] diese neunmal getrichterten Höllenschlünde, in denen die Kunst tausendfältig zu Tode gemartert wird, nur entstehen?“¹⁰

Aber nicht nur im Tages- und Fachjournalismus gab es endlose Klagen über das Niveau der Ausstellungen; bis in die Höhen der Philosophie und Kunstwissenschaft spielte das Thema eine Rolle; von Georg Simmel bis Wilhelm Pinder, von Walter Benjamin bis Martin Heidegger finden sich scharfe Kritiken am Ausstellen von Kunst. Zum Teil gehen sie sogar so weit, das Medium der Ausstellung als grundsätzlich ungeeignet für Kunst auszuweisen. Die große Kunst des Mittelalters, so legt etwa Wilhelm Pinder dar, sei nie dafür gemacht gewesen, gesehen zu werden; sie sei „verehrt, aber nicht betrachtet“ worden.¹¹ Den „Weg von der Kathedrale zur Kunstausstellung“ bezeichnet Pinder als „einen tragischen Weg“, würden die Künstler nun doch nicht mehr von einer großen Aufgabe in Anspruch genommen, sondern müssten sich „anbieten“, seien also eigentlich überflüssig geworden.¹² Pinder und viele andere hatten noch die Verhältnisse früherer Jahrhunderte als maßstäblich im Kopf, als Kirche, Höfe und reiche Familien als Auftraggeber so präsent waren, dass Künstler nicht auf Vorrat und für eine unsichere Nachfrage arbeiten mussten, es Ausstellungen als Orte des Feilbietens von Kunst somit nicht brauchte.

Viele waren zudem zu sehr auf die Werke – und zumal auf die Idee des singulären Meisterwerks – fixiert, um zu erkennen, wie stark die Umgebung – und insbesondere andere Werke – Bedeutung und Wirkung von Kunst auch

⁹ Wilhelm Schölermann: „Die fünfte graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbunds in Hamburg“, in: Die Kunstwelt. Monatsschrift für die Bildende Kunst, II (1913), S. 745.

¹⁰ Karl Lenz-Boeniger: „Die Große Kunstausstellung Düsseldorf 1913“, in: Die Kunstwelt. Monatsschrift für die Bildende Kunst, II (1913), S. 644-668, hier S. 644.

¹¹ Wilhelm Pinder: *Aussagen zur Kunst*, Köln 1949, S. 82.

¹² Ders.: „Die bildende Kunst im neuen deutschen Staat“ (1933), in: Ders.: *Reden aus der Zeit*, Leipzig 1934, hier S. 62.

positiv mitbestimmen können. In anderen Werken sah man nur störende Konkurrenten und der bei jeder Ausstellung unvermeidliche Plural an Exponaten wurde zum Problem erklärt, ja vielleicht sogar als Form von Blasphemie gegenüber dem erhabenen Einzelstück empfunden. Man war also noch weit entfernt davon, Werke gezielt unterschiedlichen Konstellationen auszusetzen, um ihre Potenziale zu erproben.

Doch obwohl das Ausstellungswesen über rund eineinhalb Jahrhunderte fortwährend und von verschiedenen Seiten aus beklagt wurde, änderte sich an der Ausstellungspraxis im selben Zeitraum kaum etwas. Einzelne Ausnahmen, etwa in Dresden, wo 1912 unter Leitung des Akademie-Professors Gotthardt Kuehl eine wegen ihrer Ausstellungsarchitektur gerühmte Große Kunstausstellung stattfand, setzten ebenfalls keine höheren Standards durch.¹³ So gehört es zu den unbeantworteten Fragen der Kunstgeschichte, wieso die heftige Kritik am Ausstellen und, vor allem, die ideelle Aufwertung der Kunst, die schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einsetzte und sich spätestens mit der Romantik und ihrer Kunstreligion stabilisierte, zu keiner besseren Qualität von Ausstellungen geführt haben.

Selbst viele Ausstellungen, die heute als Meilensteine der Moderne gelten, waren in ihren Möglichkeiten beschränkt, weil sie ihrerseits in einem kommerziellen Rahmen stattfanden. So war zwar etwa die Sonderbund-Ausstellung in Köln im Jahr 1912 – dies schon eine Ausnahme – keine reine Verkaufsausstellung, dennoch wurden auch hier Werke im Wert von mehr als 250.000 Reichsmark – nach heutiger Kaufkraft: von mehr als einer Million Euro – umgesetzt.¹⁴ Herwarth Waldens *Erster Deutscher Kunstsalon* 1913 in Berlin war ebenso eine Verkaufsausstellung wie die *Letzte Futuristische Ausstellung 0,10* in Petrograd im Jahr 1915. Kaum noch vorstellbar erscheint, dass selbst die

¹³ Vgl. Paul Schumann: „Die grosse Kunstausstellung Dresden 1912“, in: *Die Kunst* 25 (1912), S. 509-518; ders.: „Die monumental-dekorative Malerei auf der grossen Kunstausstellung Dresden 1912“, in: *Die Kunst* 27 (1913), S. 25-39.

¹⁴ Vgl. Wulf Herzogenrath: „Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln 1912“, in: Bernd Klüser/ Katharina Hegewisch (Hgg.): *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1991, S. 40-47, hier S. 46.

Biennale in Venedig bis 1968 eine Verkaufsausstellung war. Aber auch die heute so verklärte *documenta V*, 1972 unter der künstlerischen Leitung von Harald Szeemann ausgerichtet, stand zu ihrer Zeit stark unter Beschuss. So hatte Szeemann, nicht anders als vor ihm Arnold Bode, einem einzelnen Galeristen, in diesem Fall Konrad Fischer, einen erheblichen Teil der Künstlerauswahl überlassen. Und Fischer wäre ein schlechter Galerist gewesen, hätte er nicht genau die Künstler aus seinem Programm für die *documenta* nominiert und diese damit, unverhohlen, zu einem Schaufenster seiner Galerie gemacht.¹⁵

Ein Jahr zuvor, 1971, fand die erste *Art Basel* statt; mit ihr begann das Zeitalter der großen Kunstmessen, die fortan zu den Orten wurden, an denen man Kunst als Ware offiziell offeriert. Die Messen wären aber wohl nicht entstanden, hätte es nicht schon ein nicht-kommerzielles und hochentwickeltes Ausstellungswesen gegeben, das es zunehmend als ungenügend oder gar unmöglich erscheinen ließ, Ausstellungen nur oder primär zu Verkaufszwecken einzurichten. Tatsächlich war es in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg zum Gebot geworden, das Ausstellen und kommerzielle Absichten auseinanderzuhalten. Die Messen waren daher nichts anderes als eine Kompensation verlorengegangener ‚points of sale‘.

Die Trennung zwischen Ausstellen und Verkaufen aber folgte daraus, dass Ausstellungen zunehmend in Museen ausgerichtet wurden – und damit in einer Institution, die von Anfang an die Wahrnehmung von Kunst frei von ökonomischen Faktoren ermöglichen sollte. Dass Museen ihre Räume für Wechselausstellungen zur Verfügung stellten, lässt sich vor allem aus folgendem Zusammenhang heraus erklären: Gerade in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg gab es viele Museumsneugründungen, wobei erstmals eine erhebliche Anzahl von Museen der modernen und zeitgenössischen Kunst gewidmet war. Damit aber waren sie für noch lebende Künstler zuständig, weshalb es nahe lag, diese auch direkt einzubinden, wenn es um die Präsentation

¹⁵ Vgl. Klaus Staeck (Hg.): *Befragung der documenta oder die Kunst soll schön bleiben*, Göttingen 1972, S. 3.

ihrer Werke oder die Ausgestaltung einzelner Räume ging. Von da aus war es nur ein kleiner Schritt, nicht bloß das zu zeigen, was man von ihnen bereits erworben hatte, sondern ihnen temporär die Chance zu geben, ihr Schaffen umfassender vorzustellen. Und von da aus war es wiederum kein weiter Weg zu ambitionierteren Ausstellungen, die ein Oeuvre unter einem bestimmten Aspekt präsentierten oder die Werke verschiedener Künstler thematisch zusammenbrachten. Gerade weil es nicht ums Verkaufen gehen konnte, mussten andere Anlässe für eine Ausstellung gesucht werden. Man orientierte sich an runden Geburts- und Todestagen, identifizierte Sujets, die sich gut ausstellen ließen, kam schließlich dazu, in einer Ausstellung – und vor allem in den bald ambitionierter werdenden Katalogen – mit Thesen zu experimentieren.

Eine führende Rolle in Europa spielte dabei etwa das Stedelijk Museum in Amsterdam. Es gehört zu den ersten, das aktuellen Strömungen nicht nur eine Bühne für Ausstellungen bot, sondern Künstlern wie etwa den Vertretern der Gruppe Cobra (im Jahr 1949) ermöglichte, im Museum selbst Arbeiten zu entwickeln. Andere Künstler erhielten die Gelegenheit, sich kuratorisch zu versuchen. Befreit von kommerziellen Zwängen konnten auf diese Weise originelle und mutige Ausstellungsformen entstehen, dank derer sich das Image von Ausstellungen schon bald verbesserte.

Erst in den Museen wurden Ausstellungen also zu dem, was man lange von ihnen gewünscht hatte, erst hier fand das Medium ‚Ausstellung‘ zu sich und wurde für Künstler zur maßgeblichen Form der Präsentation. Umgekehrt aber wurden die Museen durch die Ausstellungen zu etwas anderem, als man ursprünglich von ihnen erwartet hatte. Die Museumsarbeit verlagerte sich in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr weg vom Sammeln, Konservieren und Forschen hin zum Ausstellen, Kuratieren und Vermitteln von Kunst. Und was vornehmlich bezogen auf moderne und zeitgenössische Kunst begonnen hatte, nämlich ein Ausstellen unter thematischen und programmatischen

Gesichtspunkten, dehnte sich auf alle Bereiche der Kunstgeschichte aus, ja wurde zum Erfolgsformat schlechthin.

Mit Kuratoren, Ausstellungsdesignern oder Kunstvermittlern haben sich mittlerweile Berufe fest etabliert, die es vor fünfzig Jahren noch nicht gab. Sie setzen eigene Standards, schaffen institutionelle Strukturen und haben dazu geführt, dass Ausstellungen heute fast durchwegs präzise geplant und in Szene gesetzt werden. Für diese unglaublich hohe Qualität gibt es historisch keinerlei Vorbilder! Ein Zeitreisender aus der Zeit vor hundert Jahren wäre über den intellektuellen und gestalterischen Aufwand, mit dem Ausstellungen mittlerweile veranstaltet werden, mindestens so überrascht wie über die technischen Fortschritte des letzten Jahrhunderts. Ein Smartphone würde ihn kaum mehr verwundern als eine groß angelegte Retrospektive oder Themenausstellung.

Wollte man die neu entstandenen Berufe des Kunstbetriebs hinsichtlich dessen charakterisieren, was sie miteinander verbindet, käme man darauf, dass es in ihnen darum geht, Kunst auf eine Öffentlichkeit hin – auf verschiedene Formen von Publikum hin – auszurichten. Die diversen Tätigkeiten im Umgang mit der Kunst dienen dazu, Kunst zugänglicher zu machen. Und darin liegt die eigentliche Revolution des Museumswesens der letzten Jahrzehnte. Je mehr sie zu Orten des Ausstellens wurden, desto mehr orientierten sich die Museen an Besuchern. Während bis in die 1970er Jahre hinein oft nicht einmal Besucherzahlen erhoben wurden,¹⁶ dreht sich inzwischen alles um sie.

Man könnte es auch kritisch formulieren und sagen: Offenbar liegt es doch im Medium ‚Ausstellung‘, dass das Ausgestellte adressiert und damit Bedürfnissen der Adressaten angepasst wird. Indem es um Parameter wie ‚Nachfrage‘ und ‚Zielgruppen‘ geht, hat ein kommerzielles, marktmäßiges Denken auch in die Museen Eingang gefunden. Was nicht nachgefragt wird, wird auch nicht gezeigt – und was gezeigt wird, wird für verschiedene

¹⁶ Vgl. Fleck, a.a.O., S. 33.

Zielgruppen unterschiedlich aufbereitet: Kunstvermittlung ist eine Maßnahme zur Optimierung von Nachfrage. Das Ziel besteht darin, die Nachfrage zu steigern, also immer weitere Zielgruppen zu identifizieren und sich an ihnen zu orientieren. Infolge der Parameter des Marktes ist es auch zu einer direkten Konkurrenz verschiedener Museen um Besucher gekommen; man könnte die frühe Kritik am Ausstellen, die beklagte, dass sich Künstler offerieren müssen, variieren und analysieren, welche Folgen es hat, wenn Museen sich offerieren.

Von der institutionellen Verwandtschaft zu Archiven und Staatsbibliotheken ist jedenfalls nichts übrig geblieben. Hätten letztere sich so sehr verändert wie Museen, müssten sie heute einen Großteil ihrer Anstrengungen darauf verwenden, die Zahl der Ausleihen und Benutzer von Jahr zu Jahr zu erhöhen. Sie müssten evaluieren, welche Neuerwerbungen am meisten Nachfrage entwickeln, und Politiker würden von Bibliotheksdirektoren verlangen, neue Benutzerkreise zu erschließen. Es würde nicht mehr reichen, ein bildungsbürgerliches und akademisches Publikum anzusprechen, vielmehr müsste man sich genauso um soziale Randgruppen und unterprivilegierte Schichten kümmern und etwa auch eigene Kursprogramme für Analphabeten einrichten, die endlich auch zu Lesern werden sollen.

Die Staatsbibliotheken erlebten nicht denselben Paradigmenwechsel wie die Museen, weil die Aufgaben des Vermittelns, ja die Umsetzung der Idee einer ‚Kultur für alle‘ von Stadtbibliotheken und öffentlichen Leihbüchereien übernommen wurde. In ihnen geht es längst nicht mehr nur darum, Bücher und andere Medien zur Verfügung zu stellen; vielmehr sind sie zentrale Institutionen der Sozialpolitik geworden, sie bieten reiche, auf diverse Zielgruppen genau zugeschnittene Bildungs- und Integrationsprogramme und begreifen sich als Orte, die Kulturtechniken wie das Lesen möglichst breit vermitteln.

Man kann spekulieren, wie die heutige Kunstwelt aussähe, hätte sich eine ähnliche Zweiteilung wie bei Bibliotheken für Museen und Ausstellungshäuser ergeben, so dass etwa letztere ganz auf Vermittlung und soziale Anliegen

ausgerichtet wären, während die Museen sich nach wie vor als Institutionen verstünden, die allein den Ansprüchen der Kunst – nicht denen des Publikums – genügen wollen. Museumsdirektoren würden dann daran gemessen, wie klug sie ihre Sammlungen erweitern, welche Forschungen zu einzelnen Kunstwerken sie initiieren oder wie viele Wissenschaftler sie an ihr Haus binden können.

Tatsächlich ist es mittlerweile jedoch ‚common sense‘, dass alle Museen (und Ausstellungshäuser) für so viele Menschen wie nur möglich da sein sollen. Überall sollen Hemmschwellen gesenkt, neue Zielgruppen erschlossen, selbst und gerade bildungsferne Schichten der Gesellschaft dazu gebracht werden, ins Museum zu gehen. Kunstvermittlungsprogramme richten sich gezielt an Minderheiten und sozial Schwache, sogar Führungen in leichter Sprache werden neuerdings vielerorts angeboten.

Diese Programmatik verdankt sich zwei Grundsätzen. Der eine besteht darin, Kunst für etwas zu halten, das positive Wirkungen auf diejenigen haben kann, die sich damit beschäftigen. Dass Kunst Emotionen ausgleichen könne, sinnstiftend wirke, Erkenntnis vermittle, gar zu Seelenheil führe, ist seit mehr als zweihundert Jahren und gerade im Zuge jener ideellen Aufwertung der Kunst immer wieder zu lesen. Ihr wird damit übertragen, was man sonst am ehesten einer Religion zutraut.

Der zweite Grundsatz besteht darin, dass die besonderen Fähigkeiten und Kräfte der Kunst auf keinen Fall nur denjenigen vorbehalten bleiben dürften, die ohnehin schon mit ihr zu tun hätten. Wenn nur Reiche und Gebildete von ihr profitierten, würde das soziale Gegensätze nur verschärfen. Also sei es umso wichtiger, allen die Chance zu geben, ein gutes Verhältnis zur Kunst zu finden.

Die heutigen Erwartungen gegenüber Museen verdanken sich somit einer Verbindung von Kunstreligion und Sozialdemokratie. Diese Verbindung hat die Revolution des Museumswesens in den letzten fünfzig Jahren erst möglich gemacht. Sie hat dazu geführt, dass Kunst heute präsenter denn je in der Gesellschaft ist, vor allem aber, dass unglaublich viel mit ihr gemacht wird, um

sie für so viele wie möglich so wirksam wie möglich werden zu lassen. Vom Audio-Guide bis zur Langen Nacht der Museen, von speziellen Programmen für Kinder, Migranten oder Singles bis zu wissenschaftlich hochprofessionellen Katalogen und Vorträgen gibt es eine Vielzahl an Formaten und Vermittlungsformen, die noch vor wenigen Jahrzehnten undenkbar gewesen wären.

Daher kann man bereits die Sorge haben, ob die vielen Vermittlungsbemühungen nicht auch für einen Aktionismus sorgen, der den Kunstwerken selbst nicht nur gut tut.¹⁷ Erinnert der missionarische Eifer, mit dem um noch mehr Publikum gekämpft wird, nicht daran, wie man sich im Christentum immer darum bemüht hat, jedem Menschen, egal wo und wie sozialisiert, die Chance zu geben, mit Gottes Wort bekannt gemacht zu werden, um ewiger Verdammnis zu entgehen? Findet die daraus resultierende Missionsunrast des Christentums heute also nicht ein Pendant in einer Rezeptionsunrast, die in Museen und ihren vielen Ausstellungen anzutreffen ist?

Wie sehr mittlerweile Ausstellungen zu einem neuen Leitmedium geworden sind, zeigt sich auch daran, dass selbst Philosophen und Geisteswissenschaftler, für die lange Zeit alles selbstverständlich nur in Texten stattfand, heute vermehrt als Kuratoren von Ausstellungen in Erscheinung treten. Seit Jean-François Lyotard 1985 mit *Les Immatériaux* im Pariser Centre Pompidou und Jacques Derrida 1990 mit *Mémoires d'aveugle* im Louvre scheint es mittlerweile zum Selbstverständnis vieler Intellektueller zu gehören, ihr Denken in Formen des Ausstellens zu übersetzen. Julia Kristeva und Boris Groys, Georges Didi-Huberman und Horst Bredekamp, Bruno Latour und Umberto Eco haben in den letzten Jahren Einladungen zum Kuratieren von Ausstellungen angenommen.¹⁸

¹⁷ Vgl. hierzu: Wolfgang Ullrich: „Stoppt die Banalisierung!“ in: *Die Zeit*, 26.03.2015.

¹⁸ Vgl. z. B. Julia Kristeva: „Capital Visions“, Musée du Louvre, Paris 1998; Boris Groys: „Medium Religion“, ZKM, Karlsruhe 2008; Georges Didi-Huberman: „Atlas“, ZKM, Karlsruhe 2011; Horst Bredekamp: „Sieben Hügel“, Martin-Gropius-Bau, Berlin 2000; Bruno Latour: „Iconoclasm“, ZKM, Karlsruhe 2002; Umberto Eco: „Mille e tre“, Musée du Louvre, Paris 2009.

Dass gerade Vertreter poststrukturalistischer Richtungen sich am Medium ‚Ausstellung‘ versuchen, ist dabei kaum zufällig. So lässt sich darin eine Folge ihrer Kritik am Logozentrismus erkennen. Sie wechseln vom Sprechen zum Zeigen, ja anstatt verbal zu interpretieren, schaffen und platzieren sie Exponate. Wollte man diese Entwicklung in große historische Zusammenhänge stellen, könnte man darin aber nicht nur eine Überwindung des lange vorherrschenden Monopols logozentrischer Praktiken erkennen, sondern genauso ein Wiederanknüpfen an antike Traditionen, als etliche philosophische Schulen – von den Kynikern bis zu den Skeptikern – ihre Haltung zur Welt schon einmal bevorzugt in Formen des Performativen, des Zeigens und In-Szene-Setzens – und nicht im Medium der Schrift – manifestierten.¹⁹

Zugleich finden sich für den Schwenk vom Sprechen zum Zeigen etliche parallele Phänomene in der zeitgenössischen Kultur. So begünstigen die digitalen Massenmedien ihrerseits performative Auftritte, prägnante Gesten und markante Bilder, während für Gedankengänge, die in langen Texten entwickelt werden, weniger Raum und Geduld vorhanden ist. Daher könnte die Hinwendung von Intellektuellen zum Medium ‚Ausstellung‘ im Zuge eines allgemeineren Wandels zu deuten sein: weg von akademischen und argumentierenden Praktiken hin zu Formen des Auftretens und Inszenierens, ja des Zeigens. Lambert Wiesing, der sich zuletzt am sorgfältigsten dem Phänomen des Zeigens gewidmet hat, stellte denn auch fest, dass diesem erst „in jüngster Zeit“ mehr Aufmerksamkeit entgegengebracht werde, während man sich schwertue, „überhaupt ein ganzes Buch zu finden, das sich speziell und ausschließlich mit dem Zeigen befasst – und das schon älter als zwanzig Jahre ist“.²⁰

Das neue Interesse am Zeigen liefert vielleicht auch eine nachträgliche Erklärung für die lange vorherrschende Kritik am Ausstellen. So musste dieses in einer Kultur, in der Texte und Argumente als einzige Spielarten der

¹⁹ Vgl. Wolfgang Ullrich/ Lambert Wiesing (Hgg.): *Große Sätze machen. Über Bazon Brock*, Paderborn 2015.

²⁰ Lambert Wiesing: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Berlin 2013, S. 9.

Aneignung und Vermittlung anerkannt waren, als befremdlich, gar als unergiebig oder widersinnig, zumindest aber als mangelhaft empfunden werden. Man sah nur, was Ausstellungen im Vergleich zu Büchern nicht können, wie wenig sie also etwa dazu geeignet sind, eine komplexe Entwicklung nuanciert darzustellen, und erkannte nicht an, zu welchen Formen von Evidenz – inkommensurabel mit einer Aussage – sie disponiert sind. Und weil man von Ausstellungen so wenig erwartete, bemühte man sich auch nicht unbedingt um höhere Standards der Präsentation, wodurch die Vorurteile gegen das Ausstellen immer wieder bestätigt wurden.

Umgekehrt scheint man heute dazu zu neigen, Ausstellungen selbst die Veranschaulichung komplizierter Thesen zuzutrauen – und daher auch zuzumuten. Eine Medienkritik, die differenziert analysiert, wozu Ausstellungen geeignet sind und wozu nicht, lässt jedenfalls noch auf sich warten. Vielmehr geschieht vieles erstaunlich unreflektiert, über fundamentale Unterschiede zwischen Sprechen und Zeigen wird naiv hinweggegangen.

Diese Naivität könnte man als typisch für den Umgang mit etwas deuten, das ziemlich neu und daher in seinen Möglichkeiten noch nicht definiert ist. Sie droht aber nicht nur das Medium ‚Ausstellung‘, sondern genauso die Institution des Museums zu überfordern. Durch die Fixierung auf Ausstellungen haben sich die Schwerpunkte innerhalb der Museumsarbeit immerhin so stark verschoben, dass die Erfüllung der angestammten Funktionen des Sammelns darunter leidet. So unglaublich die Aufgaben und Leistungen der Museen in den letzten fünfzig Jahren gewachsen sind, so wenig gilt dasselbe nämlich für Personal und Etats. Vieles muss daher über Drittmittel finanziert werden, deren Einwerbung weitere wertvolle Kräfte bindet.

Drittmittel jedoch sind wiederum am ehesten für Wechselausstellungen zu akquirieren, bei denen Sponsoren publikumswirksam in Szene treten können. Damit aber verlagert sich der Schwerpunkt der Arbeit noch weiter weg von der Sammlung hin zum Ausstellen. Diese Entwicklung wird zudem durch ein

Phänomen unterstützt, das Ekkehard Mai bereits 1986 diagnostizierte: „Ausstellungen erzeugen nicht etwa mehr Besucher für die permanente Kollektion; sie steigern vielmehr den Wunsch nach Wechsel, ziehen mithin vor allem sich selbst nach“.²¹

Umso mehr ist die Gegenwart zu einem Zeitalter des Ausstellens geworden. Es ist gar nicht mehr bewusst, wie wenig selbstverständlich das ist. Erst wenn man später einmal darüber nachdenken wird, was zu den besonderen Kennzeichen der Jahrzehnte ab 1960 gehört, wird vermutlich auffallen, dass damals ein Zeitalter des Ausstellens zur Blüte kam. Nicht auszuschließen ist, dass dann auch Parallelen zwischen dem Boom auf dem Kunstmarkt, der ab den 1990er Jahren zu unvorstellbaren Preisexplosionen geführt hat, und dem zeitgleichen Boom im Ausstellungswesen gezogen werden. Handelt es sich nicht in beiden Fällen um Formen extremer Verausgabung? Zahlen auf der einen Seite reiche Sammler Millionen für ein einzelnes Werk, so werden auf der anderen Seite enorme finanzielle und intellektuelle Ressourcen gebraucht, um Ausstellungen zu ermöglichen, die oft nur für ein paar Wochen zu sehen sind. Sind Ausstellungen, zumal wegen der anfallenden Transport- und Versicherungskosten, nicht genauso Akte der Verschwendung wie die Rekordsummen, die bei einer Auktion gezahlt werden? Und geht es nicht in beiden Fällen darum, der Kunst Opfer zu bringen und so ihren Status in der Gesellschaft zu stärken? Hat hier eine Kunstreligion endgültig zu ihren Formen gefunden? Und ist das nicht sogar ein einziger großer Potlatsch – ein imposantes und einschüchterndes Ereignis der Verausgabung,²² das die Museen in Charakter und Funktion bis zur Unkenntlichkeit verändert hat?

²¹ Ekkehard Mai: *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, München 1986, S. 95.

²² Vgl. Georges Bataille: „Der Begriff der Verausgabung“ (1933), in: Ders.: *Die Aufhebung der Ökonomie*, München 2001, S. 7-31.