

Museale Wirklichkeitskonstruktion durch Stimmungsräume

Zur Wirkungsweise des historistischen Märkischen Museums Berlin
vom Architekten Ludwig Hoffmann

Es gab Zeiten, da kannte das Werk Ludwig Hoffmanns in Berlin fast jedes Kind, wenn nicht dem Namen nach, so doch als wahrgenommene Architektur. Denn der Stadtbaurat Hoffmann, der u. a. an der von Schinkel entworfenen Bauakademie in Berlin studiert hatte, baute in Berlin allein siebzig Schulen.¹ Mit seinen über dreihundert Bauten, die er in seiner Amtszeit zwischen 1896 und 1924 realisierte, prägte er das »kommunale Berlin« in einer seiner größten Wachstumsphasen.

Auch heute noch, und d. h. nach den verheerenden Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs, sind seine »Geschmacksinseln inmitten grauer Steinwüsten«, wie sie der Kritiker Fritz Stahl 1914 bezeichnete, im Bild der Stadt sichtbar.² Neben dem Märkischen Museum und den erwähnten zahlreichen Schulen gehören zu Ludwig Hoffmanns wichtigsten Bauten etliche Verwaltungsgebäude, verschiedene Kultur- und Sozialbauten und Krankenhäuser. Dazu zählen unter anderem das Stadtbad in der Oderberger Straße (1899–1902), der Märchenbrunnen im Park Friedrichshain (1901–1913), das Rudolf-Virchow-Krankenhaus im Wedding (1898–1906), das Krankenhaus Moabit (1899–1905), die Heilanstalten in Buch und Berlin-Pankow (1899–1929), das groß angelegte Pergamon-Museum (1909–30) auf der innenstädtischen Museumsinsel nach Entwürfen A. Messels und der Erweiterungsbau der heutigen Humboldt-Universität (1913–19) in der Stadtmitte.³

Die Präsenz der Hoffmannschen Bauten im Berliner Stadtbild ist beinahe verwunderlich, denn obwohl einflussreicher Stadtbaurat war er zugleich machtlos. Im räumlich, wirtschaftlich und der Bevölkerungszahl nach expandierenden Berlin der Jahrhundertwende, jener Zeit des größten wirtschaftlichen Aufschwunges, wurde die Stadtplanung vom Markt der Bauunternehmer und Grundstückseigentümer bestimmt. Wie der Stadtplaner und Architekturkritiker Dieter Hoffmann-Axthelm,

der sich für eine Verdichtung der Stadt und insbesondere der Stadt Berlin nach dem Mauerfall eingesetzt hat, schreibt, schien die komplexe Funktion des Stadtbauens »in der Gründerzeit [...] endgültig an Spekulanten und Kapitalgesellschaften übergegangen zu sein. Die Epoche der Stadtbauräte – Ludwig Hoffmann in Berlin, Theodor Fischer in München, Fritz Schumacher in Hamburg u.a. – hatte diese Resignation zur Voraussetzung.«⁴ Die Ebene ihrer Eingriffsmöglichkeiten in das Gefüge der Stadt beschränkte sich auf die

strategische Besetzung wichtiger Punkte des Stadtbildes, der alltäglich [...] erfahrenen öffentlichen Stadt, mit einer ihrerseits Öffentlichkeitsgeltung beanspruchter Architektur, nicht mit Fassaden, sondern mit Baukörpern, nicht mit Massen, sondern mit Monumenten, nicht mit Funktionsbauten, sondern mit Bauten, die in ihrer Emblematik von Staat, Geschichte, städtischen Gemeinwesen, von Würde und Geschichte, von Schicksal und Vergangenheit redeten.⁵

Doch meisterte er seine Arbeit mit Engagement. Seinen genauen Vorstellungen folgend, kreierte er »sein« Berlin. »Entsprechend dieser Vorstellung inszenierte er seine Bauten, ihren Inhalten funktional Rechnung tragend, ihrer jeweiligen Umgebung angepasst, aber dabei nicht unterordnend, sondern bestimmend.«⁶

Jeden Bau »komponierte« er neu und verfeinerte seine ›Handschrift‹ in immer neuen Kombinationen wiederkehrender Elemente. In seinem Anspruch, »immer wieder originär zu sein«, entwickelte er ein ihm »eigenes Prinzip historischer Aneignung und kreativer Umsetzung.«⁷ Dabei lag ein Hauptaugenmerk auf

Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt für das Detail und damit in der Stimmigkeit im Ganzen. Auf die Wirkung seiner Bauten kam es ihm an; sie war sein künstlerisches Hauptinteresse, nicht die Entwicklung eines durchgängigen Stils. Was er von der Geschichte kennen wollte, war die richtige Wahl und der richtige Einsatz der verschiedenen Mittel. »Kunst ist Takt«, führt er in seinen *Lebenserinnerungen* aus, und das war seine Doktrin des Zeitalters Wilhelm des Zweiten. So gesehen, war Hoffmann der wilhelminische Architekt par excellence.⁸

Den Aufbruch der modernen Architektur weitgehend ignorierend, orientiert er sich an der Tradition, welche die italienische Renaissance begründete. Hoffmann wendet sich vom Neoklassizismus Schinkels ab und wird zum Vertreter eines bereits von Zeitgenossen viel kritisierten Historismus, einer die Kultur jedoch dominierenden kulturellen Strömung, die vor allem die Geschichtswissenschaft zur akademischen

Leitdisziplin erhob und an den Kunstakademien einen historisierenden Stil pflegte, gegen den sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts die Revolten der Avantgarden richtete. Hoffmann selbst bevorzugte die Formensprache der Neogotik, der Neorenaissance und des Neobarock; ein Stil, der ohne Zweifel dem Repräsentationswillen des Wilhelminismus genüge tat.

Auch wenn die Akademien des 19. Jahrhunderts später nicht ganz zu Unrecht als Kopierstuben staubiger Altertümer betrachtet wurden, sprach Hoffmann hingegen stets mit Hochachtung von seinen Lehrern an der Berliner Bauakademie. Von ihnen lernte er die handwerkliche Souveränität und den zitierenden Umgang mit historischen Motiven. Der gepaukten Klassik folgte die bereiste Renaissance eines Andrea Palladio in Vicenza und Michele Sanmicheli in Verona. Wie ein geschickter Alchimist rührte Hoffmann fortan historische Stile und verklärte Erinnerungen zusammen. Nicht immer entsteht dabei architektonisches Gold, oft genug wilhelminischer Glanz. Hoffmann wollte »gute stimmungsvolle Bauten« schaffen, »Geschmacksinseln«, die sich von der urbanen Hektik der expandierenden Großstadt abhoben.⁹

Einen schmalen Weg führte ich von hier seitwärts zu einem stillen Plätzchen mit einer Bank, einer ruhigen Stelle, wie sie inmitten einer Großstadt sonst wohl kaum zu finden ist. Hier in aller Ruhe, dachte ich, könne vielleicht ein Schauspieler seine Rolle lernen, ein Dichter seine Verse schmieden, oder vielleicht auch einmal ein junges Pärchen in glücklichen Zukunftsträumen schwelgen.¹⁰

Hoffmanns Aktualität liegt jenseits von Genre-Idyllen, vor allem im Entwurfsethos. Die kunstvoll gestalteten Schulportale etwa dienten lediglich einem Zweck: Sie nehmen spielerisch grüßend die Angst, empfehlen höchstens einmal – wie an der Gemeindedoppelschule in der Kreuzberger Waldemarstraße – »den Fleiß der Bienen«.¹¹

Hoffmann baute für Fußgänger, auch wenn das an den Tatsachen der Beschleunigung und Technisierung des Lebens vorbeiging, wie sie Poelzig später, etwa am heutigen Luxemburg-Platz, zum architektonischen Thema machte. Doch musste diese Perspektive des Fußgängers nicht unbedingt im Widerspruch zu den Avantgarden stehen, denn etwa zeitgleich hatte der ästhetizistische Dichter und Kritiker Baudelaire den Flaneur gefeiert, der flanierend, eben fußgehend und im gewollten Kontrast zur Beschleunigung, sich die Modernität der Stadt erschloss. Der Berliner Walter Benjamin, der im bürgerlichen Tiergarten aufwuchs, hat dies später aufgegriffen. Man kann Hoffmanns Konzeption Beschönigung nennen, historisierende Flucht aus der Wirklichkeit, und ihm die Nähe zum politischen Repräsentationsstil



Abb. 1: Das Märkische Museum, in: Bauakademie der Deutschen Demokratischen Republik, Hg., Architektur von Ludwig Hoffmann (1852–1932) in Berlin, Berlin (DDR) 1987, 57

des Kaiserreichs vorwerfen. Hoffmann war ein Mann des 19. Jahrhunderts. Doch heute, nach dem zweiten Historismus der Postmoderne, sieht es vielleicht wieder anders aus.

Das Märkische Museum gilt als Hoffmanns schönstes und gelungenstes Bauwerk. Deutlich hebt es sich von der üblichen Monotonie des Museumsstils ab, meinten Zeitgenossen und behaupteten sogar, dass es »das einzige Berliner Museum sei, in dem man sich nicht langweilt.«¹². Das Märkische Museum ist das Gebäude für die historische Repräsentation der regionalen Stadtkultur. In über fünfzig Museumsräumen beherbergt der Bau kulturhistorische Sammlungen, die sich der Geschichte und den Geschichten der Stadt Berlin von ihren Anfängen bis zur Gegenwart widmen. Hoffmann, der den Kölnischen Park gut kannte, wollte das Märkische Museum hier an seinem Rand und in unmittelbarer Nähe zur Spree anlegen.¹³ »Im Kölnischen Park, an einer der wenigen mit alten Bäumen bepflanzten Stellen im Zentrum der Stadt sollte dies Gebäude seinen Platz finden. Abseits der neuen Häuser Berlins, von Grün umfasst, kann diese Heimstädte der altmärkischen Sammlungen sich wohl fühlen.«¹⁴

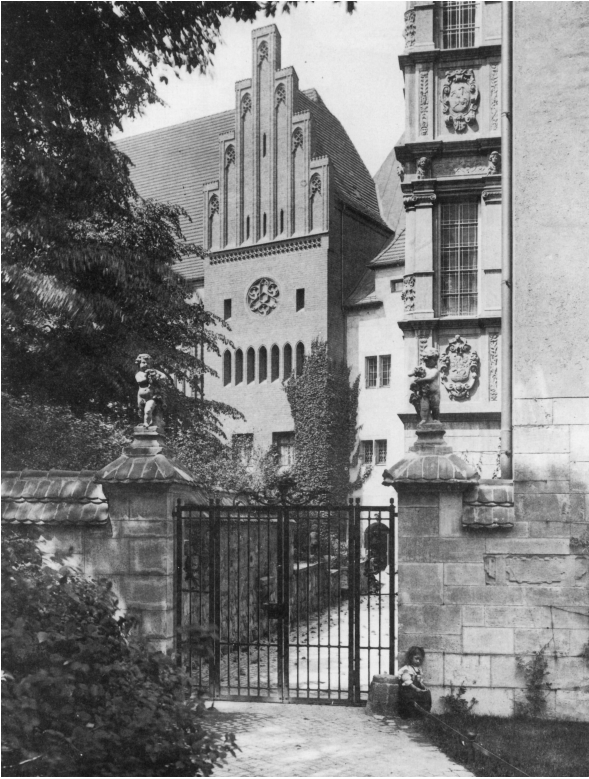


Abb. 2: Das Märkische Museum, in: Bauakademie der DDR, Architektur, wie Abb. 1, 59

Der Architekt entschied, einen sich auf dem Baugelände befindlichen Hügel, ein Rest des alten Festungswalles, der bei der im Jahr 1883 erfolgten Zuschüttung des Festungsgrabens übriggeblieben war, nicht zu entfernen. Hoffmann befand, ein wenig romantisierend – oder genauer im Tonfall romantischer Verklärung des offenkundig Historischen, dass der Hügel dieser Parkanlage eine »seltsame Note« verlieh. Er begründete:

Es macht niemals einen guten Eindruck, wenn der Kommende auf den Anwesenden, wenn der Jüngere auf den Aeltern [sic!] keine Rücksicht nimmt, und gerade bei diesem Museum mit seinen verschiedenen Einzelsammlungen konnte man ganz zwanglos zu einer frei gruppierten Bauanlage gelangen und diese mit dem Hügel und seinem alten Baumbestand in gute Verbindung bringen.¹⁵

Hoffmann beabsichtigte die Parkanlage des Köllnischen Parks in den historisierenden Museumsentwurf mit einzubeziehen (Abb. 2).

Eine freie Baugruppe mit aus dem Innern entwickelten verschiedenen hohen, verschieden gerichteten und verschieden gestalteten einzelnen Bauteilen lässt sich auch äußerlich im Charakter der alten märkischen Bauweise gut anpassen, so konnte auch das Aeussere [sic!] ungezwungen in eine seinem Inhalt entsprechende Stimmung gebracht werden. Und damit dieser in einzelne Teile aufgelöste Baukörper nicht einer zusammenfassenden Einheitlichkeit entbehre, kam als Halt ein die Baugruppe hoch überragender breiter Turm zur Ausführung.¹⁶

Dieser Turm, der durch ein »grünpatiniertes Kupfer-Walmdach gekrönt wird«, gewissermaßen mit der Patina der Geschichte versehen, ist besonders markant und erinnert an den roten Backsteinturm des Ratzeburger Doms. Zitiert wird außerdem der vielgliedrige Staffelgiebel der Fronleichnamskapelle der Katharinenkirche zu Brandenburg.¹⁷ Stilistisch ist das Märkische Museum, darin seinem Namen verpflichtet, sowohl von der märkisch-brandenburgischen Backsteingotik, als auch der Werksteinrenaissance beeinflusst. Insgesamt besteht es aus einer sechsteiligen

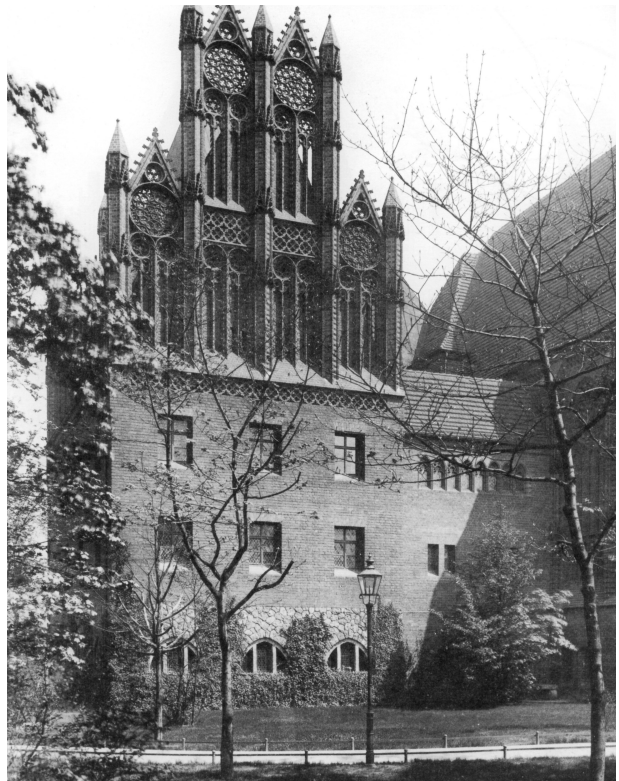


Abb. 3: Das Märkische Museum, in: Bauakademie der DDR, Architektur, wie Abb. 1, 60

Baugruppe.¹⁸ Um die Gestimmtheit einer urbanen Geschichtsverbundenheit zu erfassen, die der Architekt erzielen wollte, soll das folgende ausführliche Zitat helfen (Abb. 3).

Nähert man sich dem Bau von der Wallstrasse aus, so erblickt man zunächst hinter Bäumen einen gotisch gestimmten Bauteil. Ueber [sic!] einem schlichten, durch tiefe Fenstergewände als sehr kräftig gekennzeichneten Unterbau erhebt sich ein Giebel mit einem der reichsten und lebhaftesten märkischen Masswerkmotive. Der Gegensatz zu der unteren ruhigen Fläche soll ihn zu voller Wirkung bringen, ein gotischer Ornamentfries, der einem gleich ornamentierter Friese im Giebel entspricht, hält die beiden Geschosse zusammen. Ein zweiter, gleichgerichteter Baukörper, der in seinem oberen Stockwerk einen kapellenartigen Ausstellungsraum für kirchliche Gegenstände birgt, zeigt am Aeusseren [sic!] ein ähnlich lebhaftes Masswerkmotiv, die beiden Architekturen werden durch eine kleine Fenstermasswerk Galerie an dem sie verbindenden niedrigen Zwischenbau zusammengeführt. Die steilen, durch keine Öffnung durchbrochenen Dachflächen bieten von verschiedenen Standpunkten aus den lebhaften Giebel. Und Wandarchitekturen eine angenehme ruhige Rücklage. An der Wallstrasse schliessen sich weitere gotisch gestimmte Bauteile an, die als Baukörper lebhafter gestaltet und dabei ornamental bescheidener gehalten wurden. Ein schlanker Dachreiter unterstützt gegensätzlich die breite und satte Wirkung der völlig geschlossenen kupfernen Dachflächen. Auch an dem der Waisenbrücke zunächst gelegenen Bauteil sollen die Giebel mit ihren schlanken aufstrebenden Formen in diesem Sinne wirken. So zeigen sich den von verschiedenen Seiten dem Bau sich nähernden im Vordergrund Bauteile mit lebhaften und feingegliederten Architekturen, dahinter aber als beruhigende Rücklage grössere geschlossene Teile.¹⁹

Insgesamt ist die Erscheinung des Märkischen Museums ein rotes Backstein-Ensemble, das im Sinne des Historismus an den Stil der norddeutschen Gotik und der Renaissance anknüpft. Dabei sollte das Bauwerk des Märkischen Museums in eine seiner Funktion entsprechende Gestalt und der Besucher in eine historische Stimmung versetzt werden.²⁰ Die Fragmente historischer Architektur bilden die Hülle für die Schaustücke der historischen Sammlung. Architektur und Sammlung ergeben das Gesamtkonzept eines Stimmungs- und Erlebnismuseums, die ihre Zuspitzung in den sogenannten Stimmungsräumen des Museums finden.

Ein Rundgang

»Nicht alle Wege führen nach Rom, doch durch diese Halle«, wird uns beim Betreten des Märkischen Museums versprochen.²¹ Abgesehen davon, dass klassisch-gymnasiale Anspielungen wie diese heute nicht mehr vorausgesetzt werden können, ist die »Große Halle« (Abb. 4) wirklich das Herzstück des Museums. Der Besucher wird geradezu, besser gesagt schräg vom Eingangsbereich in die lichthelle Halle gezogen und stößt so zunächst auf den Berlin-Brandenburgischen Schriftsteller Fontane. Quasi aus dessen Blickwinkel heraus erblicken wir beim Betreten der Halle Kirchenelemente, wie etwa ein ›Seitenschiff‹, eine ›Empore‹, mehrere kleine Kapellen, Heiligenskulpturen, Glocken und Gedächtnisbilder.

Trotzdem haben wir es nicht mit einer Kirche zu tun. Vielmehr handelt es sich um eine Bühne, die den Ausstellungsstücken gegenüber ihre Dienste anbietet.²²

Hier wird deutlich, auf welche Weise sich das Museum in den Dienst der Ausstellungsgegenstände stellt. Genauso exemplarisch für die Umsetzung von Hoffmanns Stimmungskonzept zieht sich eine den Ausstellungsobjekten angepasste Materialität, wie z.B. die Gestaltung der Wände, durch die gesamte Ausstellungsfläche.



Abb. 4: Das Märkische Museum, in: Bauakademie der DDR, Architektur, wie Abb. 1, 66

Auch in der Halle verlangten die zumeist einfachen Gegenstände aus bescheidenen märkischen Dorfkirchen eine sehr schlichte Behandlung des Raumes. Ein rauer Wand- und Deckenputz, so wie rauh behandelte Fußbodenplatten entsprechen den seit Jahrhunderten verwitterten steinernen Sammlungsstücken. Nur ein kleines Profil an den Wänden und Decke soll ihre rohe Wirkung mildern und zu einer Verbindung mit dem Detail der Sammlungsstücke führen.²³

Um den hohen Anspruch seiner Ausstellungsarchitektur im Sinne einer Stimmungserzeugung zu untermauern, sei folgender überlieferter Wunsch des Architekten erwähnt: Man möge die Fenster doch tönen, damit der Museumsbesucher bei seinem Gang durch die ›Halle‹ und der Betrachtung der Ausstellung von vorbeiziehenden Fahrzeugen nicht gestört werde.

Die natürliche Beleuchtung spielte eine besondere Rolle in der Planung und Umsetzung des Museums, denn es wurde von Hoffmann als Tageslichtmuseum konzipiert. Die Öffnungszeiten beliefen sich dementsprechend bis auf maximal fünfzehn Uhr. Ob dies ein Anliegen Hoffmanns war, sei dahingestellt. Tatsache ist nämlich, dass es zur Zeit der Eröffnung bereits elektrisches Licht gab. Es setzte sich zwar erst um 1930 in den Berliner Haushalten durch, doch waren Gasleitungen für den Betrieb von künstlichem Licht bereits Standard. Dennoch verzichtete Hoffmann auf den Einsatz von künstlichem Licht im Märkischen Museum. Dieses Anliegen sollte durch einen Trick des späteren Museumsdirektors Stengel ein Ende finden, denn dieser war von dem Ergebnis nicht begeistert und polemisierte in seiner Chronik: »Manche Räume waren so finster, daß das Publikum sich mit Taschenlampen ausrüsten mußten, um überhaupt etwas sehen zu können.«²⁴

Er setzte eine Thementausstellung zum elektrischen Licht durch, zu dessen Demonstration die Installation des künstlichen Lichts notwendig wurde. Das künstliche Licht wurde auch gegen den Willen des Architekten nicht wieder deinstalliert.

Doch ging es Ludwig Hoffmann dabei nicht um die Anwesenheit von künstlichem Licht, mit dem er ein Problem gehabt hätte, sondern viel mehr um dessen Abwesenheit. Allein dem natürlichen Licht wollte er seine Wirkung garantieren. Denn die Besucher wurden zu verschiedenen Tageszeiten mit einer jeweils anderen Beleuchtung der Ausstellungsstücke konfrontiert. Der Gedanke, dem Licht eine dramaturgische Funktion zukommen zu lassen, war als solcher nicht neu. Ohne Zweifel war Hoffmann durch seine Nähe zur Gotik mit der Lichtdramaturgie der Kirchenbauten vertraut. Der historisierende Ansatz musste es nahe legen, die Wirkung des Lichts auch über sein bloßes Vorhandensein für die Gebäudefunktion eines Museums zu nutzen.

Die Abwehrhaltung gegenüber dem elektrischen Licht, das zu seiner Zeit auf einer neuen und noch nicht in der Breite durchgesetzten Technologie beruhte, lässt sich vielleicht mit Affekten der Verunsicherung erklären. Vermutlich fühlte Hoffmann seine Absicht, den Besucher in eine geruhlsame, kontemplative und dem großstädtischen Alltag entgegengesetzte Stimmung zu versetzen, durch die mit Modernität assoziierte Elektrizität bedroht. Hinzu kommt, dass die Metaphorik des Lichts mit Wahrheit assoziiert wurde.²⁵ Bei einer traditionalistischen Einstellung, wie sie Hoffmann besaß, musste die elektrische Beleuchtung erst einmal Abwehrreflexe hervorrufen. Die dramaturgischen Möglichkeiten, die künstliches Licht bereit hält, konnten unter diesen Voraussetzungen erst von der folgenden Generation für die Ausstellungs- und Inszenierungs-dramaturgie entdeckt werden. Wie weit sich Hoffmann mit einem einführenden Geschichtssinn, einem im Wortsinn konservierenden Historismus verbunden fühlte, belegt folgendes Zitat:

In den alten stimmungsvollen gotischen Kirchen hatten die Renaissance- und auch die Barockzeit mit grossem Geschick Emporen, Gestühle, Kanzeln und Orgeln eingebaut. In ihrer späteren Sprache gebildet, zeigten diese Stücke trotz anderer Formen die gleich tiefe Empfindung wie der ältere Raum und passten deshalb sehr gut an diese Stelle. Nun waren aus den alten gotischen Kirchen die Gegenstände, welche nicht in gotische Formen gekleidet waren, von törichten Behörden rücksichtslos entfernt und oft durch neue empfindungslose, aber in gotische Formen gehüllte Stücke ersetzt worden. Als ob gleichgestimmte Menschen bei verschiedenen Sprachweisen sich nicht näher fühlten, als innerlich sich widerstrebende Naturen bei den gleichen.²⁶

Konsequenterweise kann man dann einer Zeit, »in welcher man die Kunst nur noch nach der äußeren Form, und nicht nach ihrem inneren Gehalt beurteilte« nur eine »Stilreinigung« empfehlen.²⁷ Doch die Rhetorik der Äußerlichkeit ist nicht unschuldig und auch nicht natürlich. Der Versuch, einen Geschmack gegen einen anderen zu behaupten, konnte zumindest in Europa immer auf den Vorwurf der Äußerlichkeit zurückgreifen, die einem eigentlichen Innen entgegensteht.

Nach der ›Großen Halle‹ gelangt man durch einen der beiden Vorräume in die ›Gotische Kapelle‹ (Abb. 5). In ihrer Einheit verstehen sich Kapelle und die beiden anschließenden Räume als ein einziges Ensemble. Wie die ›Große Halle‹ ist die ›Gotische Kapelle‹ neben der ›Waffenhalle‹ und dem ›Zunftsaal‹ einer der Stimmungs-räume des Museums, die sich an die historisierende Gestaltung anlehnen und heute weitgehend originalgetreu wieder hergerichtet wurden. Dank des Berliner Stadtrats Friedel und weiterer Stifter des Museums sowie der Gesellschaft für Heimatkunde der Provinz Brandenburg, der *Brandenburgia*, dem hauseigenen wissenschaftlichen



Abb. 5: Das Märkische Museum, in: *Bauakademie der DDR, Architektur*, wie Abb. 1, 77

Verein, der 1892 mit Unterstützung des damaligen Assistenten des Märkischen Provinzial-Museums, Dr. R. Buchholz, gegründet wurde, war auch die Ausattung der ›Gotischen Kapelle‹ entsprechend Hoffmanns Vorstellungen möglich.²⁸

Den Hauptraum der Kapelle betritt man durch das Backstein-Portal vom Hohen Haus aus den Anfängen des 14. Jahrhunderts (Abb. 6), das ein unbekannter Künstler geschaffen hat. Exemplarisch für die Fülle an historischen Hintergrundinformationen der Ausstellungsobjekte soll folgende Geschichtsbeschreibung des Eingangsobjektes der ›Gotischen Kapelle‹ stehen:

Das Hohe Haus stand ursprünglich in der Klosterstraße. Das Grundstück befand sich im Besitz des Landesherren und diente den Brandenburgischen Markgrafen und Kurfürsten als Residenz bevor das Berliner Schloss errichtet wurde. Der Sage nach soll es das Geburtshaus des Großen Kurfürsten gewesen sein. In den nachfolgenden Jahrhunderten wurden viele größere Umbauten vorgenommen. Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts wohnte in dem Gebäude der Gouverneur von Berlin, zu Beginn des 18. Jahrhunderts war dort für kurze Zeit die Ritterakademie untergebracht, danach richtete Staatsminister Andreas von Kraut eine Wollmanufaktur ein. Im Sommer 1931 wurde der



Abb. 6: Das Märkische Museum, Privat, 2006

nun als Lagerhaus bezeichnete Bau abgebrochen, bei den Arbeiten entdeckte man das sechs Meter hohe und drei Meter breite Türgewände mit dem gotischen Spitzbogen. Es wurde Stein für Stein abgetragen und in der Großen Halle des Märkischen Museums wieder aufgebaut. 1945 wurden große Teile des Museums zerstört, darunter auch das Gewölbe der Großen Halle. In den 50er Jahren wurde auf Höhe der Empore eine Zwischendecke eingezogen, das Portal mußte aus Platzgründen in die Gotische Kapelle des Museums versetzt werden.²⁹

Nicht nur in der ›Gotischen Kapelle‹ wird Hoffmanns Stimmungskonzept deutlich, laut dem »in allen weiteren Räumen der Eigenart darin zur Schau kommenden Gegenstände Rechnung« getragen werden solle.

So sehen wir [...] die kirchlichen Gegenstände in einem hierzu feierlich gestimmten kapellenartigen Raum, die Zeichen der alten Berliner Innungen, ihre Schilder, Truhen, Fahnen, die zinnernen Trinkgefäße und zahlreichen Meisterbriefe in einem lebhaft fröhlichen Innungssaal, Alt-Berliner Porzel-

lan und Glas in einem leicht und zierlich gebildeten Barockraum, die Waffensammlung mit ihren spitzen Lanzen und Speeren in einem schlank aufstrebenden gewölbten Waffensaal, die vielerlei Schreckensinstrumente der märkischen Folterkammern in einem niedrigen, breitgewölbten, unheimlichen Raum (im Keller), die zahlreichen Kupferstiche und Zeichnungen in ruhigen, neutral gestimmten Zimmern, in welchen nichts anderes die Aufmerksamkeit des die Bilder Beschauenden hiervon abzulenken vermag.³⁰



Abb. 7: Das Märkische Museum, Privat, 2006

Durch den Hauptraum der Kapelle gelangen wir in den anderen des zum Ensemble der ›Gotischen Kapelle‹ gehörenden beiden Vorräume (Abb. 7). Dieser erscheint wie ein Flur und mutet wie das Entré zur Hauptkapelle an. In seiner Form wirkt er als Einheit, wenn nicht als Hülle, die den Betrachter ummantelt. Der Raum erscheint im Farb- und Lichtspiel der Eichenholzwandverkleidung. Das durch die kunstvoll bemalten Fenster scheinende Licht spiegelt sich in der vertäfelten, rötlich-gelb schimmernden und matt glänzenden Wand und den daran befestigten Ausstellungsobjekten reliefartiger Testamentdarstellungen.

Auch Ausblicke aus den Fenstern der Ausstellungsräume können die Eindrücke darin schädigen oder unterstützen. Soweit die Fenster nach störenden Neubauten gerichtet sind, wurden sie nach Aussen undurchsichtbar verglast, hiergegen konnten die Ausblicke nach dem Park und nach dem Museumshof den Räumen nützlich werden [...] auch bei einem Raum für kirchliche Kunst wurden durch Höherlegen der breiten Fensterfläche prächtige Baumkronen des Parks zur Wirkung im Innern herangezogen.³¹

Obwohl ein kirchenspezifisches Merkmal, ist dennoch der Blick auf die Baumkronen des angrenzenden Köllnischen Parks widersprüchlich zu dem einhüllenden Geruch des Alters, der in dem schlauchartigen Vorraum der Kapelle eingeschlossen zu sein scheint. Das am Beispiel der ›Gotischen Kapelle‹ demonstrierte stimmungsbetonte Gesamtkonzept Ludwig Hoffmanns wird noch deutlicher, wenn wir uns einem weiteren Aspekt großer Sensitivität und Sensibilität zuwenden. Dem Architekten war daran gelegen, nicht die Fülle der damals knapp 100.000 Exponate zu zeigen, deren Bestand aufgrund des öffentlichen Interesses jährlich anwuchs, sondern daran, nur wenig attraktiv zu zeigen.³²

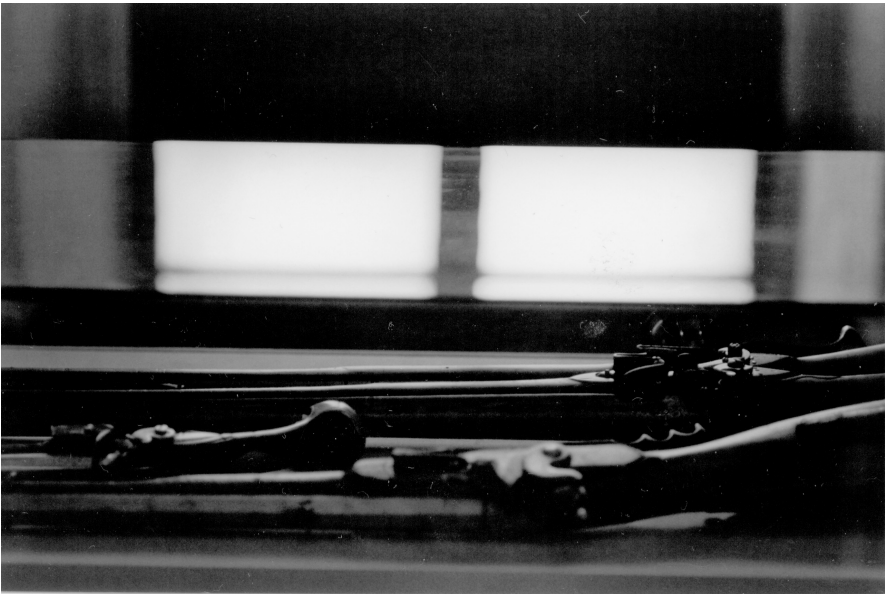
Ein Volksmuseum [ist, B.SCH.] ein modernes Museum, wenn es nicht etwa unzählige, dem Laien zumeist gleichgiltige [sic!] Gegenstände anhäuft und unübersichtlich zusammendrängt, sondern wenn es eine sorgsame Auswahl dieser Gegenstände in einer ihrer Eigenart entsprechenden Weise den Besuchern zur Anregung und Belehrung zeigt.³³

Auch die Schränke und Vitrinen wurden nach der Verschiedenartigkeit der Ausstellungsgegenstände gestimmt (Abb. 8).

Da zeichneten wir schwerfällige Holzvitrinen mit rau behandelten Holzstützen, mit Holznägeln und aufgeschlagenen Eisenteilen für die aus der Erde ausgegrabenen Jahrtausende alten Stücke der Prähistorie, die ein den Vitrinen



*Abb. 8: Das Märkische Museum,
Privat, 2006*



auf rohen Rupfen gelegt wurden. Für die anderen Abteilungen entwarfen wir mehr oder weniger fein profilierte Kästen mit verschiedenen Stoffbelägen in verschiedenen Farben je nach der Art der darin bewahrten Museumsstücke, breite mit alten Schlössern versehene Schränke seitlich eines alten Webstuhls im Gewerkschaftsraum, sowie ganz in Eisen und Glas ausgeführte Vitrinen zur Aufnahme metallener Stücke im Waffensaal.³⁴

Resümee

Die von Ludwig Hoffmann vorgenommene Auswahl der Ausstellungsgegenstände brachte ihm vermehrt den Unwillen einiger seiner Zeitgenossen ein. Seine Stimmungsorientierung bzw. Ästhetisierung der Ausstellungsobjekte sorgte nicht nur bei Wissenschaftlern für Kritik.

Einige Kritiker fanden es bedenklich, daß die Aufstellung nicht immer nach wissenschaftlichen Kriterien erfolgte, sondern Hoffmann seiner künstlerischen Intention folgend ein stimmiges Raumbild anstrebte, was dazu geführt habe, daß hin und wieder der direkte Vergleich erschwert worden sei, weil Gleichartiges an verschiedenen Orten aufgestellt war.³⁵

Auch die Inszenierungsgründe konnte man nicht immer gutheißen, denn häufig versuchte Hoffmann die Qualitätsunterschiede der Ausstellungsobjekte durch Hell-Dunkel-Lichteffekte auszugleichen. Dabei ging er Lichtproben nach, die er mit seinen Ausstellungsobjekten anstellte:

Gegenstände, welche für eine helle Belichtung gearbeitet waren, kamen an eine helle Stelle zu stehen, Stücke aber mit derben Detail, für dunklere Stellen angefertigt und dementsprechend gestimmt, kamen an dunklere Stellen. Alle aber wurden in räumliche Beziehung gebracht, die ihren früheren Stätten in der Stimmung entsprachen.³⁶

Ob das dann tatsächlich der Fall war, kann bezweifelt werden und ist wahrscheinlich nur möglich, wenn ›Stimmung‹ das Kriterium ist.

Kunstgegenstände, die für dunkle Dorfkirchen derb geschnitten oder breit gemalt worden waren, würden in hellen Räumen falsch und roh ausschauen, für sie mussten auch im Museum wieder dunklere Stellen geschaffen werden, dies führte zu einem interessanten Belichtungswechsel und zu malerischen

Wirkungen in den verschiedenen Räumen. Und ebenso würden Kunstwerke, welche fürs Freie gearbeitet und in ihrer Detailbildung für fernere Standpunkte bestimmt worden waren, im Innern falsch aussehen, sie wurden deshalb im Hof oder im Anschluß an den Bau im Park aufgestellt, kommen da vortrefflich zur Wirkung und leiten das Museum in den Park über.³⁷

Durch sein Auswahlverfahren zog er sich auch den Missmut der Museumsleitung zu, denn sie fühlte sich von Hoffmann überrannt. Zwar war sein Anliegen wohl gemeint, doch bevormundete er damit nicht nur die Direktion des Museums, sondern verärgerte zudem die Stifter der Sammlungsgegenstände und Mitglieder der *Brandenburgia*. Diese mussten vor der Eröffnung des neuen Museumsbaues im Jahre 1908 mit dem Hinweis beruhigt werden, dass es neben der ausgestellten Sammlung noch eine separate Studiensammlung gebe, wo sich die von ihnen gestifteten Objekte befänden.³⁸

Wenn Wilhelm von Bode das Kunstmuseum als einen Ort ansieht, an dem das Publikum seine ästhetische Urteilskraft entwickeln kann und wenn Henri Pierre Jeudy in seinen *Erinnerungsformen des Sozialen* meint, dass »das Überlieferte [...] das wesentliche Instrument einer gesellschaftlichen Zurschaustellung der Werte (bleibt), weil es die Bilder, aus denen sich die kollektiven Erinnerungen speisen, über die zeitliche Dimension des Alltags hinaushebt«³⁹, dann mag man auch die Kritik an dem Gesamtkonzept des Märkisches Museum nachvollziehen können.

Denn selbst wenn, wie Alexis Joachimides vermutet, Hoffmanns Konzept als Reaktion auf die, vor allem von Wilhelm von Bode geäußerte Kritik, gesehen werden soll, der das Museum als »Rumpelkammer der Geschichte« bezeichnete, vermittelt uns Hoffmann doch ein subjektiv gefärbtes Geschichtsbild. Denn ein Geschichtsmuseum ist kein Kunstmuseum, das Kunstwerke ausstellt, sondern Objekte, die ein objektiveres Geschichtsbild vermitteln sollten. In seiner Ästhetisierung historischer Objekte läuft er Gefahr, dem Anspruch eines historischen Museums nicht gerecht werden zu können, da Geschichtsreliquien bei ihm die Rolle von Kunstgegenständen übernehmen, eine Rolle, die sie nicht unbedingt automatisch innehaben. Denn eine mittelalterliche Mistgabel, die vielleicht eine ungewöhnliche Patina besitzt, ist keine Kunst sondern ein geschichtliches Relikt. Und die offizielle Erklärung, wie bei dem Eröffnungszeremoniell des Baues formuliert, ist deutlich: das Märkische Museum sei »durchaus kein Kunstmuseum, kein Kunstgewerbliches Museum [...], vielmehr [hat es, B. SCH.] seiner historischen Aufgabe entsprechend eine Menge schlichter⁴⁰ und unansehnlicher Gegenstände zu zeigen [...] die durchaus nicht auf den Effekt berechnet sind.«⁴¹

Denn die von seinem Vorgänger, dem *Märkischen Provinzial-Museum*, übernommene Aufgabe, mit dem Interesse an Regionalgeschichte auch die »Gesinnung

nicht nur eines ächten [sic!] Preußischen und Deutschen, sondern auch die eines gesunden Lokalpatriotismus« zu fördern, blieb bestehen.⁴² Es ging Hoffmann demnach, und wie vom Ansatz des Historismus auch nahegelegt, nicht einfach nur um eine kontemplativ-romantische Gestimmtheit, sondern um Identitätsversicherung mittels Geschichte. Doch trotz der öffentlichen Kritik war das Märkische Museum beim Publikum populär, wie die stetig steigenden Besucherzahlen bewiesen. Ein besonderer Höhepunkt war dabei die Heinrich-Zille-Ausstellung anlässlich seines 70. Geburtstages im Jahre 1928. Nun »endlich kamen auch Arbeiter aus dem Bezirk Wedding in solchen Mengen geströmt, daß nur nach Vorherbestellung nummerierte Zulassungskarten ausgegeben wurden: Das Aschenbrödel der Berliner Museen geriet in das Scheinwerferlicht der Volkstümlichkeit.«⁴³

Aktuelle künstlerische Anschlüsse

Ganz typisch für eine geborene Berlinerin erwartet man nicht all zu viel von der Führung durch das Berliner Stadtmuseum, die den Beginn der Recherchearbeit darstellte. Zugegeben, das ist der Hochmut, den die Gewohnheit hervorbringt. Schließlich ist man in der Ecke aufgewachsen und kennt beinahe persönlich eine Reihe der Vorfahren der Berliner Braunbären, die, dem Stadtwappen entsprungen, sich im Bärenzwinger des Köllnischen Parks dem Märkischen Museum direkt gegenüber befinden.

Es sollte sich jedoch sehr schnell herausstellen, dass es sich bei diesem Stadtmuseum, das der Regionalgeschichte gewidmet ist, dem erstrebten »Museum der Berliner« nicht nur um ein Denkmal europäischer Museumsarchitektur handelt, sondern auch um eine aus verschiedenen Gründen bemerkenswerte Leistung des Architekten Ludwig Hoffmann. Hoffmanns erklärtes Ziel war ein »Stimmungsmuseum«, ein Bau, der »in allen seinen Räumen den jeweiligen Gegenständen in der Stimmung sich eng anschließen ... müsse ... Wer es später besuchen würde, sollte sich als in Alt-Berlin fühlen.«⁴⁴ Die Hoffnung Hoffmanns war es, dass die Bürger sich eingeladen fühlen mögen, »ihr« Museum immer wieder aufs Neue zu besuchen. Damit lag er nicht weit entfernt von den Vorstellungen der Stiftung Stadtmuseum, deren Stammhaus das Märkische Museum darstellt. Doch ähnlich dem Schicksal vieler Stadtmuseen musste man als Berlinerin erst einmal zum Erstbesuch motiviert werden.

Angeregt wurde die Auseinandersetzung mit dem *Märkischen Museum* und seinem Architekten Ludwig Hoffmann von Michael Fehr.⁴⁵ Fehr verfolgte museologisch-wissenschaftliche Interessen. Eine Brücke von Hoffmanns Konzept eines »Stimmungsmuseum« zu zeitgenössischen Kunstinstallationen konnte jedoch nicht



Abb. 9: Berit Schweska, »Everybodies Darling« (Serie), Klanginstallation, Ausstellungssituation im Volkskundemuseum Wien

ausgeschlossen werden. Meine Erfahrung als Künstlerin mit der Ausstellung *Produkt Muttertag – Zur rituellen Inszenierung eines Festtages* im Volkskundemuseum Wien (Abb. 9)⁴⁶ und der von Gottfried Hattinger kuratierten Ausstellung *Sozialmaschine Geld*, die ähnlich wie die Ausstellung im Wiener Volkskundemuseum Kulturgeschichte und aktuelle Kunst zusammenbrachte, war eine zusätzliche Motivation⁴⁷. Im Vergleich zwischen dem Historismus des Märkischen Museums und seinen »Stimmungsräumen«, einem an der Wende zum 20. Jahrhunderts neuem Ausstellungskonzept und meinen Rauminstallationen sollte es dennoch nur wenige Berührungspunkte geben.

Auch wenn John Dewey in *Art as Experience*⁴⁸, die Erfahrung der Kunst als reflektierte, »abgeschlossene« Erfahrung betrachtet, so ist – bei aller Sympathie für Deweys Wertschätzung der *Kunsterfahrung* – mein Ansatz doch ein anderer: »Wenn eine Arbeit gezeigt wird, hat sie mit dem Erschaffer nur so viel zu tun, als dass er sie erschaffen hat, die Wahrnehmung des Betrachters ist subjektiv und wird immer etwas entdecken und sehen, was dem Erschaffer verborgen geblieben ist. Wenn ein Kunstwerk auf einen Betrachter stößt, entwickelt sich zwangsläufig Kommunikation, ein Gespräch zwischen dem Künstler und dem Betrachter«, dem Kunstwerk und dem Betrachter. In dieser Zuspitzung würde eine Verschmelzung stattfinden. »Der Aspekt der subjektiven Wahrnehmung ist, was mich besonders interessiert.«⁴⁹ (Abb. 10 u. 11)



Abb. 10: Berit Schweska, »Everybodies Darling« (Serie), Klanginstallation, Galerie Art-Magazin, Zürich, 2000



Abb. 11: Berit Schweska, »Everybodies Darling« (Serie), Klanginstallation, Galerie Art-Magazin, Zürich, 2000



Abb. 12: Berit Schweska, »Let me wrap my arms around you«, Klanginstallation, O.K Centrum für Gegenwartskunst Oberösterreich, Linz



Abb. 13: Berit Schweska (hier als Teil des Projektes FLAP), Einstein-Hallen, Theaterbiennale SPIELART, München, 2001



Abb. 14: Berit Schweska, »Kiss me quick«, Skulptur (verspiegelter Boxsack)



Abb. 15: Berit Schweska, »Testing Reality or How To Interfere With The Real« (Serie), Videoinstallation

In seiner Wahrnehmungskette stehen dem Künstler neben seiner eigenen Wahrnehmung die verschiedenen Medien und die von ihnen erschlossene Umwelt zur Verfügung, um beim Betrachter u. a. eine Stimmungserfahrung zu erzeugen. Dies verstärkt sich, wenn Kunst zur Installation und zum Environment, zur ›Umwelt‹ des Betrachters wird. Der Betrachter wird also in der fortwährenden (anhaltenden) Erfahrung zum Bestandteil der Kunst. (Abb. 12)⁵⁰

Da die Erfahrung von Kunst sich ebenso wenig abschließen lässt wie die Erfahrung auch sonst, benutze ich möglichst viele ›Instanzen‹ eines Mediums, um einen Raum entstehen zu lassen, der besondere Empfindungen hervorruft, also eine Gestimmtheit bzw. Stimmung. Dabei versuche ich mit meinen Arbeiten starke Gefühle zu wecken. In gewisser Hinsicht sind meine Arbeiten »Stimmungsräume«, vielleicht auch als »Lehrorte des Gefühls«⁵¹ zu sehen, von denen Hoffmann träumte. (Abb. 13, 14 u. 15⁵²)

Dennoch, in der Interaktion zwischen Kunstinstallation und Betrachter, erliegen letztere wohl eher nicht der Realitätsfiktion, vergleichbar einem Effekt wie er bei jener italienischen Prinzessin einsetzte, die in Anbetracht Hoffmanns »Gotischer Kapelle« im Märkischen Museum auf die Knie fiel um zu beten.

Anmerkungen

- 1 Michael Zajonz, Alleskönner: Eine Ausstellung ehrt Berlins bedeutendsten Stadtbaurat Ludwig Hoffmann zum 150. Geburtstag, www.stadtmuseum.de, Abruf 09.09.2006.
- 2 Zit. n. Hans J. Reichhardt u. Wolfgang Schäche, Ludwig Hoffmann in Berlin – Die Wiederentdeckung eines Architekten (= Ausstellungskatalog des Landesarchivs Berlin), Berlin 1987, 9.
- 3 Vgl. Volker Spiess, Hg., Berliner Biographisches Lexikon, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, Berlin 2003, 210f.; W. Schäche, Hg., Ludwig Hoffmann. Lebenserinnerungen eines Architekten, 2. Aufl. Berlin 1996.
- 4 Zit. n. Reichhardt u. Schäche, Hoffmann, wie Anm. 2, 19. Zum städtebaulichen Konzept Dieter Hoffmann-Axthelms vgl. seine Schriften Die dritte Stadt. Bausteine eines neuen Gründungsvertrages, Frankfurt am Main 1993 und Anleitung zum Stadtumbau, Frankfurt am Main u.a.: Campus, 1996.
- 5 Zit. n. Reichhardt u. Schäche, Hoffmann, wie Anm. 2, 19.
- 6 Ebd., 19.
- 7 Ebd., 18f.
- 8 Ebd., 19.
- 9 Zajonz, Alleskönner, wie Anm. 1.
- 10 Ebd.
- 11 Vgl. Zajonz, wie Anm. 1.
- 12 Alexis Joachimides, Hg., Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990, Dresden u. Basel 1995.
- 13 Schnell & Steiner GmbH, Berlin – Märkisches Museum und Köllnischer Park, Regensburg 1998, 16.
- 14 Schäche, Hoffmann, wie Anm. 3, 89.
- 15 Ebd.
- 16 Ebd.
- 17 Anonymus, *Märkisches Museum Berlin*. Ein Spaziergang durch die Museen Berlins, www.stadtmuseum.de, Abruf 13.04.2006.
- 18 Schnell & Steiner, wie Anm. 13, 4.
- 19 Schäche, Hoffmann, wie Anm. 3, 89f.
- 20 Vgl. ebd.
- 21 Während der Museumsführung.
- 22 Joachimides, wie Anm. 12.
- 23 Schäche, Hoffmann, wie Anm. 3, 143.
- 24 Stengel 1979, zit. n. Joachimides, wie Anm. 12, 139.
- 25 Vgl. Joachim Schlör, *Nights in the Big City*, Paris, Berlin u. London 1840–1939, transl. by P. G. Imhoff, London 1998 u. Wolfgang Schivelbusch *Lichtblicke*. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert, München u. Wien 1987 u. ders., *Licht, Schein und Wahn*. Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert, Berlin 1988.
- 26 Schäche, Hoffmann, wie Anm. 3, 7.
- 27 Ebd.
- 28 »Vierzig Jahre hindurch hatte der Berliner Stadtrat Friedel sein reges Interesse für die Heimatkunde der Provinz Brandenburg durch eifriges Sammeln von Gegenständen aus früheren Jahrhunderten für ein Märkisches Museum betätigt [... Sie] gestatteten Einblicke in die Geschichte der Mark und insbesondere der Stadt Berlin, aus all diesen Gebieten bemühte sich Friedel herbeizuschaffen, was irgend er bekommen konnte.« (Schäche, Hoffmann, wie Anm. 70) u. Joachimides, wie Anm. 12, 124f.
- 29 Ausstellungsinformation zum Portal vom Hohen Haus, Märkisches Museum, Berlin 2006.
- 30 Schäche, Hoffmann, wie Anm. 3, 144.
- 31 Ebd.
- 32 Vgl. Schäche, Hoffmann, wie Anm. 3, 127 u. 140.
- 33 Schäche, Hoffmann, wie Anm. 3, 140.
- 34 Ebd., 144.
- 35 Kaeber 1924, zit. n. Joachimides, wie Anm. 12, 139.

- 36 Schäche, Hoffmann, wie Anm. 3, zit. n. Joachimides, wie Anm. 12, 139.
- 37 Schäche, Hoffmann, wie Anm. 3, 144.
- 38 Friedel 1908, vgl. Joachimides, wie Anm. 12, 140.
- 39 Zit. n. Gottfried Korff u. Martin Roth, Hg., *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt u. New York 1987, 107.
- 40 »[D]a es sich hier im Gegensatz zu den reichen Stücken des Münchener Nationalmuseums aus dem reichen katholischen Bayernland um einfache Gegenstände aus der armen protestantischen Provinz Brandenburg handelte« Schäche, Hoffmann, wie Anm. 3, 136.
- 41 Joachimides, wie Anm. 12, 125.
- 42 Verwaltungsberichte; Festschrift 1901, 27, zit. n. ebd., 127.
- 43 Festschrift 1884, zit. n. ebd.
- 44 Aus einem Brief Ludwig Hoffmanns (Prenzlau, 1896) an seine Frau, den er ihr zu Beginn seiner Tätigkeit als Stadtbaurat von Berlin und im Zuge der Planung des Märkischen Museums, von einer Reise durch die Mark Brandenburg schickte, da er »der märkischen Bauweise [...] bis dahin noch fern« stand. Ludwig Hoffmann, *Meine Lebenserinnerungen* (maschinengeschriebenes Manuskript), 1933, 71.
- 45 Masterstudiengang *Kunst im Kontext*, Universität der Künste Berlin, 2006.
- 46 Die Klanginstallation »Everybodies Darling« greift zunächst geweckte Verlangen auf und durchkreuzt vielversprechende Vorstellungen sowie voyeuristische Erwartungen. Auf einer einladenden Liege/Stuhl kann sich der Besucher ausbreiten [...] Über Lautsprecher ergießen sich über ihn wohlthuende Stimmen, die der himmlischsten aller Mächte huldigen. (Michaela Nolte, aus dem Katalogtext zur Ausstellung »Sozialmaschine Geld«, O.K Centrum für Gegenwartskunst Oberösterreich, 1999/2000). Im Rahmen der Ausstellung wird Berit Schweska in Interaktion mit den Gästen deren individuelle Wünsche und Vorstellungen zu ergründen suchen. Die Ergebnisse dieser Wunschforschung werden in Folge klanglich umgesetzt und in die Installation »Everybodies Darling« integriert. Der Besucher erhält somit die Möglichkeit, einmal mehr zum Benutzer und Teilhaber, zum integrierten Bestandteil des Kunstwerks zu werden. (Katalogtext »Produkt Muttertag«, Kataloge des Österreichischen Museums für Volkskunde. Bd. 78, 2001, 204).
- 47 *Produkt Muttertag – Zur rituellen Inszenierung eines Festtages*, Volkskundemuseum Wien, 2001 und *Sozialmaschine Geld*, O.K Centrum für Gegenwartskunst Oberösterreich, Linz, 2000.
- 48 John Deweys ästhetisches Hauptwerk *Art as Experience*, 1934, basiert auf den von ihm 1931 an der Harvard Universität gehaltenen Vorlesungen. Thomas Gil, *Der Begriff der ästhetischen Erfahrung* (=Schriftenreihe des Frankreich-Zentrums der TU Berlin, Bd. 7), Berlin 2000, 102.
- 49 Berit Schweska im Interview mit Christine Braunersreuther, in: Christine Braunersreuther, *Volkskunde und zeitgenössische Kunst – Produktion von Tradition und Strategien der Kritik in Ausstellungen*, unveröffentlichte Diplomarbeit, Studiengang Museumskunde FHTW Berlin, 2002, Anhang 40ff.
- 50 Berit Schweskas Klang-Installation »Let me wrap my arms around you« geht das himmlische Prinzip humorvoll und erdverbunden an. In einem Iglu von gleißend, stofflicher Transparenz kann sich der Besucher auf einem weißen Flausch-Teppich und -Kissen ausbreiten und von menschlichen Liebkosungen einhüllen lassen [...]. Das Kunstwerk wird zum direkten, benutzbaren Kommunikationsfaktor, die steril anmutende, hochglänzende Oberflächenstruktur wird zur Projektionsfläche«. (Michaela Nolte, aus dem Katalogtext zur Ausstellung »Sozialmaschine Geld«, O.K Centrum für Gegenwartskunst Oberösterreich, 1999/2000, 146).
- 51 Vgl. Braunersreuther, *Volkskunde*, wie Anm. 49.
- 52 »Die Interaktivität der Arbeiten und ihr zweckdienlicher Charakter erforschen tradierte Formen der Künstlerrolle sowie der Kunstproduktion und rücken die praktische Wahrnehmung in die – nahe – Zukunft virtuellen Seins. Die bestehende Skulptur wird erst durch die Berührung und den aktiven menschliche Körpereinsatz vollendet. In der Dialektik von Leere (als Zustand des solitären Kunstwerks) und begreifendem Akt (als Zustand menschlicher Wahrnehmung) entfaltet sich die »ontische Erfahrung« (Lyotard) des Partizipierenden. Das Kunstwerk wird zum Dienstleistungssegment und die Dienstleistung zur Kunst, mithin zur eigentlichen künstlerischen Handlung, deren Haltung die Erzeugung und das Erzeugnis in die Peripherie rückten, zugunsten einer direkten Kommunikation im Zentrum – »unabhängig von den bewußten Entscheidungen und psychologischen Einstellung des Urhebers. (Panowsky).« (Nolte, Katalogtext, wie Anm. 50, 147).