

Ausstellungen

Zur Geschichte eines Mediums

Eine Auseinandersetzung mit dem Medium ‚Ausstellung‘ im Rahmen einer Diskussion zu Museumsfragen erscheint naheliegend: Museen präsentieren sich der Öffentlichkeit durch die Ausstellung ausgewählter Objekte in Schauräumen; mit der Zur-Schau-Stellung legitimiert das Museum seine Tätigkeit des Konservierens, des Speicherns, des Aufbewahrens eines historischen Erbes. ‚Ausstellen‘ ist also hier ein Verweis auf die Bestände, das Archiv, den Wissensspeicher, in dem die Objekte dem Lauf der Zeit, der Vergänglichkeit entzogen sind. Das Ausgestellte bleibt immer Fragment, auch wenn die Sammlungstätigkeit auf höchstmögliche Vollständigkeit abzielt. Der ‚Schauraum‘ des Museums ist nur der sichtbare Teil des Speichers, der freigelegte, durch die Konzeption bestimmte geschichtliche Raum.

In den letzten Jahren hat sich dieser ‚Schauraum‘ zum Ausstellungsraum emanzipiert und damit eine qualitativ neue Ebene in das Museum importiert. Die Ausstellungstätigkeit hat erfolgreich zur Popularisierung der Museen, der Steigerung der Besucherfrequenzen und des Bekanntheitsgrades der Museen beigetragen. Andererseits wurden diese Aktivitäten von Museumsleitern oft als eine Konkurrenz zu den ‚eigentlichen‘ Aufgaben des Museums empfunden. Das Unbehagen der Fachleute über die Diskrepanz der Anforderungen zwischen Sammeln, Konservieren und Restaurieren auf der einen Seite und der Öffentlichkeitsarbeit auf der anderen verweist auf einen fundamentalen Unterschied, dem in der Fachliteratur bislang wenig Aufmerksamkeit zuteil wurde.

Die Ausstellung mag zwar in vielen Fällen im Museum beheimatet sein, sie beruht aber auf Gesetzen, die denen der Museumstätigkeit in vielem entgegengesetzt sind. Im Unterschied zur konservierenden Tätigkeit des Museums ist

die Ausstellung ein expressives Medium, das nicht die Dauer, sondern die aktuelle Äußerung, nicht die Konstruktion des Gedächtnisses oder die Zeugenschaft der Veränderung, sondern den Disput fordert und sich transitorisch, ephemere, zeitbezogen und offensiv gibt.

Im folgenden soll daher den Fragen nach den Charakteristika des Mediums Ausstellung und seines historischen Wandels nachgegangen werden, nicht weil es sich historisch vor dem Museum etablierte, sondern weil gerade heute angesichts einer Renaissance die Erwartungen an das Medium Ausstellung neu definiert werden müssen.

Historisch läßt sich das ‚Ausstellen‘ im Sinne von zur Schau stellen, das ‚einem Publikum zeigen‘ bis in die Antike zurückverfolgen.¹ Das Ausstellen in Zusammenhang mit kultischen, rituellen Handlungen hat zweifellos eine noch längere Geschichte und erscheint als eine anthropologische Konstante, die bis zu den religiösen Praktiken der Gegenwart reicht. Die Geschichte des ‚Ausstellens‘ im Sinne einer ‚zweckfreien‘, autonomen Tätigkeit, einer ausschließlich auf die Herstellung eines objektbezogenen Bedeutungszusammenhangs orientierten Präsentation von Exponaten ist hingegen wenig mehr als 250 Jahre alt.

Erst im 18. Jahrhundert entstand jene Form der Präsentation von Kunstwerken und kunsthandwerklichen Produkten, die sich bis heute zu einem wichtigen Bereich der kulturellen, visuellen Kommunikation entwickelt hat. Im Unterschied zu vorangegangenen Arten der ‚Schaustellung‘, die an einen rituellen, kultischen, repräsentativen oder auch ökonomischen Zweck gebunden waren, wie z. B. die Präsentation von Reliquien, höfischer Kunst, Waren auf Märkten, verfolgt die Ausstellung als selbständiges Medium nicht einen außerhalb der Objekte gelegenen Zweck, sondern die Präsentation sucht einen auf die Objekte bezogenen, eigenständigen Bedeutungszusammenhang zu begründen.

Das setzt die Verfügbarkeit des Bildes als einen geschichtlich nicht gebundenen, rein ästhetischen Wert voraus; die Ablösung der auf das Bildprogramm, den Inhalt bezogenen Sicht durch eine Rezeption, die der formalen, ästhetischen und intellektuellen „Eigenmacht des Bildes“² nachspürt. Die Ausstellung ordnet die Kunstwerke in einen aus ihrem ästhetischen Wert begründeten Bedeutungszusammenhang. Indem die Exponate für eine begrenzte Zeit und in einer

1 Hubert Damisch, *L'amour m'expose*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Modern* 29 (1989), 83.

2 Ekkehard Mai, *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, München u. Berlin 1986, 13.

bestimmten, von ihrem Entstehungszusammenhang unabhängigen, eigenständigen Ordnung zusammengestellt sind, wird ein neuer Schauzusammenhang begründet, der eine Aussage und eine spezielle Intention zu vermitteln sucht. „Die Kunstaussstellung ist ein zeitlich begrenzter und örtlich nicht gebundener Schauzusammenhang von Kunstgegenständen, der, nach bestimmten Gesichtspunkten ausgewählt, zu einem besonderen Zweck oder aus einem gegebenen Anlaß gezeigt wird.“³

Die freie Verfügbarkeit des Kunstwerks oder Objekts impliziert, so Walter Benjamin, seine Lösung vom Kultwert: „Mit der Emanzipation der einzelnen Kunstübungen aus dem Schoße des Rituals wachsen die Gelegenheiten zur Ausstellung ihrer Produkte.“⁴ Benjamins vielfach diskutierte These der Polarität von Kultwert und Ausstellungswert geht von der Annahme einer qualitativen Veränderung der Natur des Kunstwerkes durch quantitative Verschiebungen infolge einer technisch produzierten Ubiquität des Objekts aus. Die Ausstellung ist das adäquate Medium der modernen Kunstvermittlung, da sie auf der Beweglichkeit der Bilder, der Kunstwerke beruht und deren flexible Kontextualisierung erlaubt. Sie transferiert das Kunstwerk aus dem intimen privaten Raum des Ateliers oder des Sammlers in den ‚neutralen‘ Raum der Öffentlichkeit, um es hier im Vergleich und in der Konfrontation mit anderen Werken dem Urteil des Publikums, der Kritik anzuvertrauen und so seinen Kunst(markt)wert zu erproben.⁵ Folgt man der Marxschen Analyse der Warenproduktion, so ist die Beweglichkeit eines Gutes eine Bedingung seiner Waren- respektive Marktfähigkeit. Die Ausstellung ist demnach der Ort, an dem sich der Kunstmarkt konstituiert.

Losgelöst von seinem Entstehungszusammenhang, auf den rein ästhetischen Eigenwert und die künstlerische Aussage reduziert, bedarf das Kunstwerk eines vermittelnden Bezugsrahmens. Die Ausstellung konstruiert diesen, indem sie ordnet und zuordnet. Sie ist der rhetorische Apparat, der dazu dient, ein bestimmtes Wissen respektive inhaltliche Intentionen in visuell entschlüsselbare Konstellationen zu übersetzen.⁶ Die Entwicklung reicht von den enzyklopädischen Anhäufungen der Bilder und Skulpturen in den Salons der Kunstaka-

3 Koch, zit. n. Mai, Expositionen, wie Anm. 2, 12.

4 Walter Benjamin, Illuminationen, Frankfurt am Main 1969, 157.

5 Damisch, L'amour, wie Anm. 1, 84.

6 Damisch, L'amour, wie Anm. 1, 87.

demen bis zum inszenierten Gesamtkunstwerk; die Differenzierung des rhetorischen Instrumentariums und die spezifisch kulturelle Prägung äußern sich u. a. in den unterschiedlichen ethymologischen Konnotationen des Begriffs in verschiedenen Sprachen. Sergio Polano konstatiert in diesem Zusammenhang zum Beispiel eine Wortverwandtschaft des italienischen *mostra* zu *monstra*, den Monstern, sowie die Ableitung von *fiera* (Jahrmart, Messe) vom lateinischen *ferus* (wild) auf der einen Seite und den *feriae*, *feriarum* (Ruhetage, Feiertage) auf der anderen. Konnotationen, die in *Ferien*, *Fest*, aber auch im französischen *foire* (Messe, Jahrmart) und *féerie* (Feenzauber) oder im englischen *fair* und *fairy* enthalten sind.⁷

Die Präsentation, die Anordnung der Objekte in Ausstellungen läßt sich indessen nicht gänzlich vom kultischen, rituellen Umgang mit den Objekten trennen, sondern enthält immer auch Elemente dessen. Die Ausstellung bedarf zwar des säkularisierten Umgangs mit Kunstwerken und deren freier Verfügbarkeit, trägt aber selbst zu einer Remythisierung der Objekte bei. Sosehr die Kunst ihres ursprünglichen Sinnzusammenhangs entfremdet wurde, sowenig gelang mit dem Wechsel ins Museum ihre Entauratisierung im Sinne der Aufklärung. Ihre Rezeption jedoch, und hierin manifestiert sich der entscheidende Unterschied zum kultischen Gebrauch, ist nicht zuletzt eine Frage der Kritikfähigkeit des Publikums. Die Rezeption durch den Besucher ist *conditio sine qua non* der Ausstellung. Durch die Öffentlichkeit erfolgt die Entschlüsselung des in der Inszenierung hergestellten Bedeutungszusammenhangs. In der Kritik, im Urteil der Öffentlichkeit, erfährt die Bedeutungszuweisung eine ‚Objektivierung‘, bzw. findet die marktmäßige Vermittlung des Kunstprodukts statt.

Die Emanzipation des Ausstellungsbesuchers zu Kritik- und Urteilsfähigkeit, zu analytischem, bilderkundigem Sehen ist eine kulturelle Leistung, die auf der individuellen Ebene immer neu erworben werden muß. Die Anfänge des Ausstellungswesens im 18. Jahrhundert, die Salons der *Académie des Peinteurs et des Sculpteurs* in Frankreich und auch der *Royal Academy* in England bildeten eine Schule des Sehens und der Kunsterziehung im Sinne eines Erkennens von Ausdruck, Ästhetik und Form, die zeitgenössische Beobachter skeptisch, aber auch positiv kommentierten. Antoine Coyppel, Direktor der

7 Vgl. Sergio Polano, *Mostrare*, Mailand 1985, 37 ff.; in deutschsprachiger Neufassung in: H. C. Ehalt u. a., Hg., *Kult und Kultur des Ausstellens. Zur Theorie, Praxis und Didaktik des Museums*, Wien (im Druck).

französischen Akademie, beklagte 1747: „Ich behaupte, daß die Ausstellung, in der die Gemälde gezeigt werden, zwanzigmal am Tag ihr Publikum wechseln sieht. Was die Öffentlichkeit noch um zehn Uhr morgens bewundert, das verdammt sie bereits am Nachmittag. Jawohl, ich sage Ihnen, dieser Schauplatz bietet zwanzig verschiedene Arten von Publikum, jedesmal mit anderem Tonfall und Charakter im Verlauf nur eines einzigen Tages: ein schlichtes Publikum zu bestimmten Zeiten, ein Publikum mit Vorurteilen, ein oberflächliches Publikum, ein boshaftes Publikum, ein Publikum, das sich sklavisch der Mode verschrieben hat, alles zu sehen wünscht, aber nicht zu beurteilen imstande ist. Ich kann Ihnen versichern, daß eine endgültige Auflistung des Publikums zu keinem Ende führen würde ...“⁸ Anders Diderot, nicht ganz zwanzig Jahre später: „Gesegnet sei für immer das Andenken des Mannes, der diese öffentliche Ausstellung von Gemälden ins Leben rief (Philibert Orry, Generalintendant der königlichen Bauten, der 1737 die Ausstellungen wiederbelebte), den Wetteifer unter den Künstlern anregte, allen Ständen der Gesellschaft und insbesondere den Menschen von Geschmack eine nützliche Motion und eine angenehme Erholung verschaffte, den Niedergang der Malerei bei uns aufhielt und vielleicht noch für weitere hundert Jahre aufhält und die Nation in diesem Zweige der Kunst wieder gebildeter und anspruchsvoller machte.“⁹

Die Ausstellungen befriedigten den Bildungsdrang und Wissensdurst der Aufklärung. Die überschwengliche ‚Schaulust‘ des Publikums führte aber nicht automatisch zu einem differenzierten Kunst- und Geschichtsverständnis, zu Kunstgeschmack. Vielmehr enthält „le désir irrépressible d’y aller“¹⁰, von dem auch heute der Ausstellungsbetrieb profitiert, Momente einer ‚Bildersucht‘, eines Suchens nach visueller Evidenz. Die Dimension des objektivierten Sichtbaren, die in der Ausstellung stets eine Rolle spielt¹¹, konkurriert letztlich mit dem Objektivitäts- und Wahrheitsanspruch der Wissenschaft. Bei der Vermittlung des Wissens über das Bildliche, Visuelle wird immer die Vorstellungskraft, die Illusion des Bildes wirksam. Die Relation zwischen dem Wissen und der Ordnung des Sichtbaren enthält wissenschaftlich unerwünschte Unschärfen, erlaubt Interpretationsspielräume, gegen die, nach Vorstellung von Ausstellungs-

8 Zit. n. Mai, Expositionen, wie Anm. 2, 17 ff.

9 Zit. n. Mai, Expositionen, wie Anm. 2, 19.

10 Damisch, L’Amour, wie Anm. 5, 82.

11 Yves Michaud, Voir et ne pas savoir, in: Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne 29 (1989), 25.

experten, das schriftliche Begleitwerk, Ausstellungstexte und der Katalog, als objektivierte Form der Ausstellung, Abhilfe schaffen soll. Die Mobilisierung eines imaginativen Potentials durch das Medium Ausstellung wäre vielmehr als eine Bereicherung produktiv in den Erkenntnisprozeß zu integrieren.

Aus der Ambivalenz von Sehen und Wissen entsteht eine spekulative Sphäre, die in allen visuellen Medien, auch in der Ausstellung wirksam ist. Hier läge auch die wesentliche, aufklärerische Funktion des Mediums, die des Betätigungsfeldes für eine kritikfähige Öffentlichkeit, der Herausforderung für ein urteilsfreudiges Publikum.

Bei den Ausstellungen des 18. Jahrhunderts stand die Geschmacksbildung und Erziehung zur Ästhetik als pädagogisch-aufklärerisches Ziel im Vordergrund. (Auch heute wird diese Funktion eingefordert, u. a. in Bazon Brocks Wunsch nach einer „Besucherschule“.¹²) Die ‚Salons‘ der Akademien hatten sich anfangs vor allem als Bildungs- und Informationsmöglichkeiten für ein ‚Fachpublikum‘ von Künstlern und Kunstverständigen verstanden; mit der Öffnung für ein breites Publikum beanspruchten auch die Kultur-‚Amateure‘ ästhetische Kompetenz. Die Beurteilung der Ausstellungen respektive der ausgestellten Objekte nach ästhetischen Vorlieben und Geschmackskriterien einer ungeschulten, laienhaften Öffentlichkeit hatte insofern Relevanz, als diese eine gesellschaftliche Kraft repräsentierte. War die Ausstellung zunächst ausschließlich dem kompetenten Urteil der ‚Sachverständigen‘, Künstler und Mäzene vorbehalten, so geriet sie im Verlauf der Formierung einer kunstverständigen oder auch kaufwilligen Öffentlichkeit, einer ‚Kunstkritik‘ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in zunehmendem Maße zum Gegenstand politischen Interesses. Als Instrument ästhetischer und kultureller Repräsentation und Einflußnahme wiederum bildeten die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts einen Höhepunkt. Gewerblich-industrielle Produktion und künstlerisches Schaffen wurden hier vereint zu einer Art Universalschau der Leistungsfähigkeit der verschiedenen Nationen und Kulturen.

Der historische Wandel des Mediums Ausstellung ist daher sowohl von der Entwicklung künstlerischer, ästhetischer und informativer Anliegen der Produzenten, dem Bildungsgedanken und der Wissensvermittlung als auch durch die Reaktionen der Kunstkritik sowie die Vorlieben und Konventionen einer breiten Öffentlichkeit geprägt. Seit den Anfängen hat sich ein Prozeß der funktional-

12 Mai, Expositionen, wie Anm. 2, 60.

len und topologischen Differenzierung sowie der Entwicklung eines ästhetischen Repertoires der Präsentation, der Gestaltung und Inszenierung vollzogen.

Die ersten Ausstellungen, im Sinne der eingangs beschriebenen eigenständigen Veranstaltung, fanden im Frankreich Ludwig des XIV. statt. Unter Premierminister Colbert veranstaltete die 1648 gegründete *Académie des Peintures et Sculptures* 1667 eine Ausstellung der Werke ihrer bedeutendsten Mitglieder. In unregelmäßigen Abständen folgten weitere, ab 1699 wurden sie im *Grand Salon du Louvre* abgehalten. Sie dienten in erster Linie der Demonstration der Leistungen der Künstlervereinigungen und der Erziehung und Bildung des Künstlernachwuchses. Als Aussteller waren ausschließlich Mitglieder der Akademie zugelassen, die in jährlich stattfindenden Wettbewerben ausgewählt wurden.

Auch in London fanden, allerdings erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts, ähnliche Ausstellungen statt. Die Initiative ging hier aber nicht vom Hof aus, sondern von verschiedenen Künstlergilden, Künstlerakademien, die auf diese Weise Anerkennung und Publizität suchten.¹³ Die Gründung der *Society of Arts* 1756 war der Ausgangspunkt einer Reihe von Ausstellungen, deren erste auf Anregung u. a. von Hogarth, Reynolds und Gainsborough 1756 in einem Waisenhaus in Bloomsbury stattfand. Während diese Ausstellung sich eigentlich aus Schenkungen und der Ausstattung der Institution durch Hogarth, Gainsborough, Wilson u. a. ergab und für die allgemeine Öffentlichkeit zugänglich war, blieben die Ausstellungen in Frankreich bis zur Revolution dem privilegierten, gebildeten Publikum vorbehalten.

Die Ausstellungen waren in der Regel nur für kurze Zeit (zwei bis drei Wochen) geöffnet und fanden in einem Rhythmus von ein bis fünf Jahren statt. Die Ziele dieser Veranstaltungen waren unterschiedlich. Nahm, neben der Bildung, Wissensvermittlung und Erziehung, die Repräsentation durch derartige Leistungsschauen eine wichtige Rolle ein, so ging es letztlich auch um die Publizität des künstlerischen Schaffens. Vor allem in London wurden die Ausstellungen der *Society of Arts* in der Absicht veranstaltet, „to raise to distinction artists, who otherwise might languish in obscurity“; hier versuchte man auch, die Erfolge der Ausstellungen für die soziale Absicherung der Künstler zu nutzen.¹⁴

13 Kenneth W. Luckhurst, *The Story of Exhibitions*, London u. New York 1951, 16 ff.

14 Luckhurst, *The Story*, wie Anm. 13, 24.

Die Besonderheiten der jeweiligen Entstehungsbedingungen äußerten sich weiters im Hinblick auf den Ausstellungsraum und -ort und die Ausstellungstechnik. Während in Paris repräsentative Räume des königlichen Palais zur Verfügung standen, diente in London eine karitative Einrichtung als Veranstaltungsort. Und im Unterschied zum eher zufälligen, absichtslosen Nebeneinander der Bilder in den ersten englischen Ausstellungen folgte die Hängung der französischen Akademie einem dekorativen, zugleich aber qualitativ hierarchischen Prinzip, wozu auch die besondere Hervorhebung der wichtigsten Werke und die Präsentation auf der Staffelei, frei im Raum, zählte. Neben der von pädagogisch-ästhetischen Absichten getragenen Akzentuierung der besten Werke ging es dabei auch um die Ehrung des Königs.¹⁵

In London bildete das Bedürfnis nach einer kulturellen Repräsentation und Leistungsschau ebenfalls den Anlaß zur Veränderung des Ausstellungswesens. Den entscheidenden Schritt zur Institutionalisierung vollzog die auf Initiative der wichtigsten Londoner Künstlervereinigungen gegründete *Royal Academy* 1769. Die jährlichen Ausstellungen der *Royal Academy* sollten „a public receptable to contain the work of artists for the general advantage and glory of the nation and satisfaction of foreigners“ bilden.¹⁶ Die *Royal Academy* entwickelte sich zum führenden Ausstellungsveranstalter und nahm bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts eine dominierende Position ein. Sie bestimmte die Ausstellungskonventionen, eigene Komitees entschieden über Aufnahme, Auswahl und Positionierung der Werke bei den jährlich stattfindenden Ausstellungen. Ähnlich wie in Frankreich etablierte sich hier eine Form des Ausstellungsbetriebs, die auch freien Künstlervereinigungen und anderen Veranstaltern als Muster diente.

Den angesehenen nationalen Ausstellungen der *Royal Academy* und der *Société des Arts* folgte im Verlauf der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein regelrechter Ausstellungsboom. Bis zum Ende des Jahrhunderts hatte sich die Ausstellung von einer lehrhaften Präsentation vorbildlicher und durch die Akademien approbierter, geadelter Kunstwerke zu einem Ort der künstlerischen Kommunikation und der kulturellen Bildung wie auch des ästhetischen Genusses emanzipiert, der aufgrund einer immer stärkeren funktionellen Differenzierung zu formaler Vielfalt und elaborierten Präsentationsformen fand.

15 Mai, Expositionen, wie Anm. 2, 14.

16 Luckhurst, *The Story*, wie Anm. 13, 23.

Mit dem erhöhten Anspruch an den Erklärungs-, Aussage- und Schawert veränderte sich die Topologie der Ausstellungen. In den Anfängen genügte noch die additive Aneinanderreihung oder die simple Hierarchie den repräsentativen oder pädagogischen Intentionen. Abbildungen von Ausstellungsräumen aus dem 18. wie auch dem 19. Jahrhundert zeigen mit Kunstwerken gleichsam tapezierte Räume, deren Anordnung kaum eine Systematik erkennen läßt. In der Regel unterschied das Ordnungsprinzip lediglich zwischen ‚Meisterwerken‘, die besonders akzentuiert wurden und dem ‚Rest der Kunstproduktion‘, der eher nach der Größe der Werke gereiht war. Hängungskommissionen legten in einem aufwendigen Auswahlprozeß die Reihung der Objekte fest, oft nach dem Bekanntheitsgrad und der Wertschätzung des Künstlers durch die Kunstkritik. Eine privilegierte Position bedeutete die Präsentation frei auf der Staffelei oder, wie bei den Ausstellungen der *Royal Academy*, die Hängung *on the line*, d.h. entlang einer Leiste in ca. acht Fuß über dem Boden, sodaß das Bild in Augenhöhe angebracht war.¹⁷ Dennoch erschienen die Ausstellungen als vor allem quantitativen Kriterien folgende Präsentationen. Die Besucher der Akademieausstellungen sahen sich in der Regel einer kaum mehr erfaßbaren Anzahl von Objekten gegenüber; beim Pariser Salon von 1859 wurden 3.945 Werke gezählt; den Rekord hielt aber die Kunstsektion der Weltausstellung 1855 mit nahezu 5.000 Werken von 2.176 Künstlern.¹⁸

Kritik an dieser Praxis der quantitativen Anhäufung und der autoritativen Auswahl durch die Kommissionen der Akademien, wodurch die Ausstellungen mehr einem Verkaufsbazar glichen denn einer interpretativen Bezugnahme auf das zeitgenössische Kunstschaffen – Zola sprach von einem „Ragout der Kunst“¹⁹ –, formulierten nicht nur die aus dem Ausstellungsbetrieb Ausgeschlossenen. Auch anerkannte Künstler sahen ihre künstlerischen Anliegen wie ihre ökonomischen Interessen auf diese Weise nicht gewahrt.

Öffentlichkeitswirksam protestierte Gustave Courbet gegen die Hängung der Kunstwerke bei der Pariser Weltausstellung von 1855, die seine Werke zum quantitativen Element degradierte. Indem er seine Bilder gesondert in einer ‚Hütte‘ abseits des offiziellen Ausstellungsraumes präsentierte, dies zum Programm erhob und den ‚Realismus‘ in der Kunst verkündete, distanzierte er sich

17 Luckhurst, *The Story*, wie Anm. 13, 33.

18 Werner Hofmann, *Courbets Wirklichkeiten*, in: *Anhaltspunkte. Studien zur Kunst und Kunsttheorie*, Frankfurt 1989, 213.

19 Zit. n. Mai, *Expositionen*, wie Anm. 2, 24.

von der Präsenz als der allein geltenden Ausstellungsphilosophie. Anstelle der vorherrschenden Gesetze des Maktes und der Quantität erhob er den *Ismus*, die programmatische Aussage, zum Ausstellungsprinzip.²⁰

Courbet war nicht der erste, der Alternativen zur gängigen Ausstellungspraxis suchte. Einen neuen Weg hatte bereits 1781 die international wenig beachtete *Wiener Kaiserliche Galerie* im Belvédère versucht. Hier war eine Klassifizierung der Werke nach ‚Schulen‘, nach ikonographischen Gesichtspunkten vorgenommen worden. Allerdings handelte es sich im Unterschied zu den Salon-Ausstellungen um eine ständige, eine ‚Dauerausstellung‘, die repräsentativen und didaktischen Zwecken diente.

Von der Indifferenz der Salonausstellungen hoben sich insbesondere jene Präsentationen ab, die über die rein informative eine instruktive Intention verfolgten. Diese Form der Ausstellungen entwickelte sich an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert im Gefolge einer Einbindung der Kunst in die Geschichtsphilosophie. Hegels Theorie der Ästhetik kann vielfach als philosophisches Seitenstück der neu gegründeten und die alten Sammlungsbestände neu organisierenden kunsthistorischen Museen angesehen werden. Es ist nicht so sehr die Kunst, die dabei historisch interpretiert wird, sondern umgekehrt die Geschichte, die den Kunstwerken angelesen wird. Insofern kann Hegels Ästhetik geschichtsphilosophisch genannt werden. Geschichte als Fortschreiten des Weltgeists äußert sich in seiner höchsten Form in der Kunst, an der die Geschichte folglich ablesbar ist. Von der antiken Architektur und Plastik, die in der griechischen Skulptur das höchste Schönheitsideal hervorbringt (und deshalb stets einen zentralen Raum im kunsthistorischen Museum beansprucht), über die zweidimensionalen und damit bereits abstrahierenden Tafelbilder des christlichen Abendlandes bis zum letzten Stadium der bürgerlichen Genremalerei geht der von Hegel gewiesene Weg der sich in der Kunst äußernden Entwicklung des Geistes. Seine Ästhetik ist indes nicht nur geschichtsphilosophisch begründet, sondern auch museal: Kunst ist für ihn wesentlich ein Phänomen der Vergangenheit, das das Geschehen sinnlich erschließt. Im Zeitalter bürgerlicher Vernunft hat es dem Logos zu weichen, der in schriftlicher Form menschliche Vernunft

20 Werner Hofmann, *Exposition: monument ou chantier d'idées?*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 29 (1989), 10.

direkt zum Ausdruck bringt. Von essentieller Bedeutung ist Kunst daher nur noch im historischen Sinn, den sie eben im Museum erhält.²¹

Damit findet eine reflexive Betrachtung Eingang in die Ausstellungskonzeption, werden historische Werke in die bis dahin zeitgenössischen Ausstellungen integriert. Diese reflexive Ebene, so meint Hofmann, kündigte die Interpretationsvielfalt der heutigen Ausstellungen, der Kunstkritik allgemein, an, blieb aber durch eine didaktisch-narrative Intention verdeckt.²²

Einem ähnlichen Prinzip folgten die im Rahmen der Weltausstellungen gezeigten historischen Retrospektiven, Ausstellungen, die durch die ‚Rekonstruktion‘ der Vergangenheit den zivilisatorischen Fortschritt der Gegenwart zu dokumentieren versuchten.²³ Auch wenn hier der dokumentarische Charakter der Objekte Faktizität suggeriert, nehmen derartige didaktische Arrangements eine Interpretation vor, die der thematischen Ausstellungen im Kunstbereich gleicht. Hier hat das Genre der heute so beliebten kulturhistorischen Ausstellungen seinen Ausgangspunkt.

Die erste Weltausstellung wurde 1851 in London veranstaltet, Vorläufer waren die großen nationalen Industrieausstellungen, auf denen gewerbliche und kunstgewerbliche Produkte die ökonomische und kulturelle Leistungsfähigkeit des jeweiligen Staates dokumentieren sollten. Die erste Industrieausstellung fand in London 1761 statt. Sie entstand gleichsam als ‚Abfallprodukt‘ der Ausstellungen der *Society of Arts*, die den Rahmen für präsentable Objekte mit *arts, manufactures and commerce* weit gesetzt hatte. Mit dem Beschluß, die im Wettbewerb prämierten technischen Modelle als beispielhaft für Innovation und Erfindergeist einem breiten Publikum zugänglich zu machen, war der Grundstein für eine Serie von Industrieausstellungen gelegt.²⁴

Allein die Installierung einer Unzahl von Objekten und die Bewältigung des Massenzustroms an Besuchern erforderten neue Dimensionen in der strukturellen und organisatorischen Planung. Neben den kommunikativen und informativen Aspekten dieser Ausstellungen ging es vor allem um eine Huldigung der Ware. Im Unterschied zu den Kunstausstellungen tritt hier der kommerzielle Charakter offen zutage. Die Präsentation der Ware, die mit anderen

21 Beat Wyss, Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne, München 1989, 18 ff.

22 Hofmann, Exposition, wie Anm. 20, 11.

23 Pascal Ory, L'expo universelle, Bruxelles 1989, 17 f.

24 Luckhurst, The Story, wie Anm. 13, 63 ff.

ähnlichen konkurriert, stützt sich nicht allein auf die argumentative, rationale Ebene der Informationsvermittlung, sie operiert vor allem auch auf der Ebene der Verführung, der Unterhaltung, der Illusion. An den „Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware“, wie Walter Benjamin sie nannte²⁵, entwickelte sich jene Präsentationskultur, jene Designästhetik, die heute in Kaufhäusern wie auch in Ausstellungen Anwendung findet. Der Plazierung, der Beleuchtung und der Dekoration der Objekte kam eine neue, wichtige Funktion zu; sie versahen das Objekt mit besonderer Bedeutung, stellten es in bezug zu seiner Umgebung und erzeugten Effekte, die dem funktionalen Objekt eine symbolische Kraft, eine besondere Aura verliehen.

Die Weltausstellungen setzten neue Maßstäbe auf dem Gebiet der Architektur. Vom Kristallpalast der ersten Londoner Ausstellung bis zum Eiffelturm der Pariser Ausstellung von 1889 reichen die Beispiele eines neuen Bauens, das sich nicht an der Errichtung von Monumenten für die Dauer orientiert und seine Form in der Synthese der Möglichkeiten moderner Materialtechnik und der funktionellen Erfordernisse suchte. Ein Revolutionär der Gestaltung bis hin zur Objektpräsentation war etwa der französische Konstrukteur und Architekt Le Play, der die 2. Pariser Weltausstellung von 1867 plante. Seine Ausstellungsarchitektur bestach durch eine nüchterne, funktionelle Strukturierung, die bis zu genauen Anleitungen betreffend der Aufstellung der Exponate reichte. Im Ausstellungsalbum hieß es dazu: „Une règle fondamentale que l'observation fait bientôt découvrir c'est qu'aucun objet ne doit être placé directement sur le sol au niveau des voies de circulation. Les pianos, les meubles, les instruments de physique, les machines sont mieux exposés sur un socle ou sur un plancher surélevé.“²⁶

Die moderne, funktionelle Auffassung von Architektur und Gestaltung wurde allerdings schon bald von einer Haltung überlagert, die vor allem den Repräsentationsbedürfnissen des Bürgertums und der Nationen und der entsprechenden Vorliebe für das Dekorative, Ornamentale und Exotische Rechnung trug. Im repräsentativen Pomp der Weltausstellungen zu Ende des 19. Jahrhunderts, den historisierenden Kulissen und exotischen Phantasieausstattungen zeigt sich der Funktionsverlust. Der informative, kommunikative Gehalt der Universalschauen löst sich in einem epistemologischen Nihilismus

25 Benjamin, Illuminationen, wie Anm. 4, 190.

26 Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, Bd. 1, Frankfurt am Main 1983, 261.

auf. Gustave Flaubert notierte zu den Weltausstellungen: „Egalité de tout, du bien et du mal, du beau et du laid, de l'insignifiant et du caractéristique. Exaltation de la statistique. Il n'y a de vrai que les phénomènes.“²⁷

Gegen Ende des Jahrhunderts war die Krise des Ausstellungswesens evident. Werner Sombart führte sie auf die Verbreitung des „demokratischen Omnibus-Prinzips“ zurück, das in den Weltausstellungen, „dieser wahllosen, aber enormen Häufung von Waren, Menschen und Klimbin“²⁸ seinen Höhepunkt gefunden habe. Auch Georg Simmel ortete eine Diskrepanz zwischen einer durch die „Fülle und Divergenz des Gebotenen“ erzeugten „Paralyse des Wahrnehmungsvermögens, eine(r) wahre(n) Hypnose“ und einer noch nicht entwickelten Konsumkultur.²⁹

Die Beliebigkeit der auf vorwiegend quantitative Maßstäbe und enzyklopädische Vollständigkeit reduzierten Ausstellung, die Willkürlichkeit des Arrangements wurde an den industriellen Ausstellungen ebenso kritisiert wie an den Kunstausstellungen. Hier wie dort wurde eine Spezifizierung und Differenzierung nach den jeweiligen funktionellen, thematischen und ästhetischen Intentionen gefordert. Eine typologische Differenzierung hatte bereits im Rahmen der Weltausstellungen stattgefunden, wo ‚Sonderschauen‘ zu kulturhistorischen und anderen Themen veranstaltet wurden. Eine konsequente Trennung in ‚Fachmessen‘ und in ‚Omnibus‘-Schaustellungen mit Unterhaltungswert sowie einer didaktischen Aufbereitung regte Sombart an.³⁰

Interessant erscheinen jedoch die Überlegungen vor allem im Hinblick auf die Ästhetik der Präsentation, auf die Ausstellungsgestaltung, auf die dem Medium eigene visuelle Ebene der Wissensvermittlung. Georg Simmel wies auf die Steigerung der „Schaufenster-Qualität der Dinge“ durch die Ausstellungen hin;³¹ bereits die Initiatoren der Industrieausstellungen in London hatten mit dem erzieherischen Wert, der Verbesserung der ‚Kultur der Ware‘,

27 Yves-Alain Bois, *Exposition. Esthétique de la distraction*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 29 (1989), zit. in Eugenio Donato, *The script of decadence. Essays on the fictions of Flaubert and the poetics of romanticism*, New York 1991, 58.

28 Werner Sombart, *Die Ausstellung*, in: *Morgen. Wochenschrift für deutsche Kultur*, 28. Februar 1908, 250 und 254.

29 Georg Simmel, *Berliner Gewerbe-Ausstellung (1896)*, in: Werner Jung, Hg., *Vom Wesen der Moderne. Essays zur Philosophie und Ästhetik*, Hamburg 1990, 168 f.

30 Sombart, *Ausstellung*, wie Anm. 28, 256.

31 Simmel, *Gewerbe-Ausstellung*, wie Anm. 29, 172.

des Qualitätsbewußtseins und des ästhetischen Designs argumentiert. In der Einleitung zum Katalog der Ausstellung von 1847 hieß es: „It is a universal complaint among manufacturers that the taste for good Art does not exist in sufficient extent to reward for the cost of producing singular works (...) We believe that this Exhibition, when thrown open gratuitously to all, will tend to improve the public taste.“³² Er sah den durch die kapitalistische Warenproduktion entstandenen Zwang, „den Dingen über ihre Nützlichkeit hinaus noch eine verlockende Außenseite zu geben“, als eine kulturelle, ästhetische Herausforderung. Die Ausstellung, so Simmel, suche nach einer „neuen principiellen(n) Synthese zwischen dem äußerlichen Reiz und der sachlichen Zweckmäßigkeit der Dinge“. Er verglich das Arrangieren der Exponate als einen Akt der ästhetischen Bedeutungssetzung mit den Strukturen des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft: „So spiegeln die Eindrücke der in einem Rahmen vereinten Dinge mit ihren wechselseitig erregten Kräften, ihren Widersprüchen wie ihr Zusammengehen, die objectiven Verhältnisse socialer Elemente wieder. Dies eigenthümliche Relief, das die Dinge so durch ihre Wechselwirkungen, ihr Vor- und Zurücktreten gewinnen, gilt es nun in den Ausstellungen ästhetisch auszunützen, wie es in der Gesellschaft gilt, eben die entsprechenden Verhältnisse ethisch auszunützen.“³³

Hier setzte auch die Kritik im Bereich der Kunstausstellungen ein. Als Antwort auf den Historismus einerseits und den Warencharakter, den die Kunstwerke im Zuge der Ökonomisierung des Kunsthandels im 19. Jahrhundert angenommen hatten, andererseits entwickelte sich gegen die Jahrhundertwende eine moderne Haltung der Ausstellungsgestaltung, die in wesentlichen Zügen in Wien im Rahmen der Secessionbewegung geprägt wurde. Vorangegangen war der Gründung der Secession eine Kritik der Wiener Kunstszene, die gleichermaßen als Krise der Kunst wie des Ausstellungswesens diagnostiziert wurde. In Wien, wo sich ein eigentlicher Kunstmarkt erst relativ spät, etwa ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, etablieren konnte, gab es zu diesem Zeitpunkt keine institutionell unabhängige Kunst- oder Ausstellungshalle. Ausstellungen fanden in erster Linie in dem 1865–68 errichteten *Künstlerhaus* statt, waren jedoch auf die Mitglieder der *Künstlergenossenschaft*, einer kammerähnlichen Standesvertretung, beschränkt, die über eine Jury die Teilnahme stilistisch im Sinne

32 Zit. n. Luckhurst, *The Story*, wie Anm. 13, 94.

33 Simmel, *Gewerbe-Ausstellung*, wie Anm. 29, 174.

des Historismus determinierte. Die periodisch stattfindenden Ausstellungen wie etwa die jährliche Weihnachtsausstellung folgten kommerziellen Interessen, was in der reduzierten Gestaltung, die sich auf dekorative Funktionen beschränkte, und einer Hängung nach quantitativen Maßstäben, die die Wände gleichsam von oben bis unten mit Bildern tapezierte, zum Ausdruck kam. Der Käufer eines Bildes konnte sein Stück gleich mitnehmen und hinterließ an der Wand einen leeren Fleck.

Ähnlich strukturiert war der zweite bedeutende Ausstellungsort in Wien, das 1866–71 errichtete *Österreichische Museum für Kunst und Industrie*, das vom Wiener Kunstgewerbeverein betrieben wurde. Die Boykottierung durch den Kunstgewerbeverein und die Künstlergenossenschaft – auch zu einem Zeitpunkt, als sich der *art nouveau* bereits international durchzusetzen begann – verwies die Secessionisten auf die fallweise Anmietung der Säle der *Gartenbau-gesellschaft*, der *Rotunde* oder die Ausstellung in diversen Galerien. 1897 reagierten die Secessionisten auf diese Situation mit dem Austritt aus der Künstlergenossenschaft, und 1898 wurde mit dem Bau einer eigenen Kunsthalle, der *Secession*, begonnen. Gustav Klimt verlangte damals, „das Ausstellungswesen auf eine rein künstlerische, vom Marktcharakter freie Basis zu stellen“³⁴ Das Gebäude selbst, das ursprünglich nur für zehn Jahre stehen sollte und nach Entwürfen von J. M. Olbrich gebaut wurde, war bereits Programm: Einfache Grundformen wie Würfel, Rechteck, Kreis und die sich daraus ergebenden Ornamente bilden eine bauliche Hülle, die in ihrem Inneren einen weitgehend undeterminierten Ausstellungsraum konstituiert, der durch unkaschierte, also auch von außen sichtbare Glasdächer mit Oberlicht versorgt wird.

Dieser Raum wurde in den folgenden Jahrzehnten zu einem zentralen Experimentierfeld moderner Ausstellungsgestaltung, die sich ihren Begriff aus der Innenarchitektur entlehnte: „Moderne Raumkunst“, deren Entwicklung hier im Detail nicht verfolgt werden kann³⁵, richtete sich gegen die vordergründige Kommerzialisierung der Kunst auf Kosten ihres Kultwertes. Die Ausstellungsgestaltung sollte nun das leisten, was dem Kunstwerk in der reproduzierenden Sphäre des Historismus, der auf eine quasi industrielle Kunstproduktion und -vermarktung hinauslief, verlorenging. Inszenierung und Arrangement dienten

34 Zit.n. Sabine Forsthuber, *Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*, Wien 1991, 19.

35 Vgl. dazu Forsthuber, *Raumkunst*, wie Anm. 34.

der Reauratisierung des Kunstwerks. An den Entwürfen der Secessionsausstellungen ist nicht mehr der Hang zur großen Zahl der ausgestellten Bilder oder deren Marktwert ablesbar, sondern die sorgfältige Auswahl einzelner Stücke und die darauf abzielende künstlerische Interpretation des Raumes mit Hilfe von Zwischenwänden, Abhängungen, Beleuchtung, Möblierung und Dekoration, die in der darauffolgenden Ausstellung spurlos einer neuen Architektur weichen konnten. Exemplarisch wurde hier der Anspruch der *Secession* präsentiert, einen umfassenden Geschmack zu bilden, der letztlich alles – vom Palastbau bis zur genähten Spitze – umfassen sollte. Die Grenze zwischen Kunstwerk und Umgebung wird tendenziell zugunsten einer Gesamtheit aufgehoben, die die Ausstellung als auratische Insel im Sinne eines Gesamtkunstwerks definiert. Der Höhepunkt dieser Entwicklung wurde mit der 14. *Secessionsausstellung* 1902 erreicht. Anlaß und Thema war ein einziges Objekt, die von Max Klinger geschaffene Beethoven-Skulptur, die nicht nur topographisches Zentrum der Ausstellung war, sondern durch ihre Komposition alle weiteren Raumelemente einer distributiven Ordnung unterwarf. Die Blickrichtung der Figur bildete die zentrale Symmetrieachse der Räume, die in ihrer Abfolge immer wieder auf die Skulptur verwiesen. Die Anordnung und Ausführung der eigens für die Ausstellung angefertigten Bilder und Friese, zu denen auch Klimts berühmter Beethovenfries zählt, unterlag einer strikten Hierarchie, die den Kunstwerken, die in größter Entfernung vom Hauptwerk plaziert waren, die größte Selbstständigkeit zubilligte, während sich die Exponate in unmittelbarer Nachbarschaft der Beethoven-Skulptur dieser unterzuordnen hatten. Einheitliche Materialwahl und -bearbeitung sowie das thematische Programm ordneten die Teile der Ausstellung einem Ganzen unter. Zur Eröffnung dirigierte Gustav Mahler Motive aus dem Schlußchor der 9. Symphonie.³⁶

Forsthuber weist darauf hin, daß die Überwindung des Warenhauscharakters der Kunstausstellungen durch die Secessionisten nicht gleichzeitig auch den Kunstmarkt als solchen in irgendeiner Weise ersetzte, sondern diesen vielmehr auf ein neues, ein künstlerisches Niveau hob. Die Vermarktung der Kunst wurde nicht aufgehoben, sondern artifizialisiert und damit – wie der rasche ökonomische Erfolg der secessionistischen Avantgarde belegt – auch effizienter.

Historische Ausstellungen wurden, wenn überhaupt, von der Auseinandersetzung um die Rolle der Gestaltung erst wesentlich später erfaßt als Kunst-

36 Forsthuber, Raumkunst, wie Anm. 34, 65 ff.

ausstellungen, dafür in den letzten Jahren umso heftiger. Das hat zweifellos mit der Konjunktur kulturhistorischer Großausstellungen zu tun, deren Anschwellen wir seit nunmehr einigen Jahrzehnten beobachten können. Die damit verbundene kulturpolitische, aber im Sinne einer Umwegrentabilität auch ökonomische Bedeutung und die immer höheren Summen, die dafür eingesetzt werden, führten auch hier zu einer Professionalisierung, die freilich in manchen Bereichen noch auf recht wackeligen Beinen steht. Im Unterschied zu Künstlern sind Historiker ja nur in den seltensten Fällen auch kreative Menschen und würden sich in der Regel auch gegen die Zuschreibung eines solchen Attributs verwehren, ihre Profession verstehen sie weniger als Kreation denn als Re-kreation entlang überprüfbarer Tatbestände. Ausstellungen, in denen dieses fachliche Element überwiegt, gleichen deshalb eher wissenschaftlichen Werken, in denen die Exponate zum Anmerkungsapparat regredieren, wobei nicht der Katalog die Ausstellung zusammenfaßt, sondern umgekehrt die Ausstellung den Katalog zu begleiten scheint.

Zwischen Wissenschaft und Gestaltung tut sich eine Schere auf, deren Überbrückung bisher nur in Ausnahmefällen gelungen scheint. Zu verlockend ist meistens der Mittelweg des historischen ‚Retro-Szenarios‘, das sein Publikum immer findet. Das beginnt mit der Wahl des Ausstellungsortes, der als (vermeintlich oder tatsächlich) authentischer viel an interpretatorischem und gestalterischem Einsatz spart, freilich oft um den Preis kaum ausformulierter Konzeptionen: die Ritterausstellung auf der Burg, die Barockausstellung im Schloß und die Industrie- und Sozialgeschichte in der alten Fabrik. Bisweilen schlägt dieser Hang zum historischen Ort des Geschehens auch seine neohistoristischen Kapriolen wie vor wenigen Jahren in Bocholt, einer Stadt an der deutsch-niederländischen Grenze, wo mit viel Aufwand eine neue ‚alte‘ idealtypische Textilfabrik samt dazugehöriger Unternehmervilla und Arbeiterhäuschen in einer an Industriedenkmalern nicht gerade armen Region errichtet wurde, um sie mit der reichhaltigen Sammlung an alten Textilmaschinen des Westfälischen Industriemuseums ‚originalgetreu‘ einzurichten.

Spannender als derartige Unternehmungen, die schließlich ein mehr oder weniger stimmiges Bild ergeben, sind Projekte, die der Determinierung durch den Ort entgegenarbeiten und die stärker die Frage nach der Konstruktion als die nach der Rekonstruktion aufwerfen. Nicht die wohlmeinende historistische Ergänzung, sondern im Gegenteil die ‚Bloßstellung‘ der Exponate in einer als gegenwärtig erkennbaren Struktur bringt Wahrnehmungsprozesse in Gang, die

nicht in der Affirmation gängiger Geschichtsbilder gipfeln. ‚Geschichte zu erfahren‘, wie der Anspruch an historische Ausstellungen gerne formuliert wird, ist nur in einem naiven Sinn als Zeitreise in einer Art Erlebniswelt zu verstehen und einzulösen. ‚Geschichte zu erfahren‘ kann aber auch als das glatte Gegenteil dessen verstanden werden, nämlich als Wahrnehmung einer Differenz zwischen Gegenwärtigem und Vergangem, die nicht mehr zu überwinden ist. Anders ausgedrückt: als die Versinnlichung von Zeit.