

Aus: Die Kunst. Wege zum Verständnis der Kunst, Herder 1972 (nur zur Verwendung im Unterricht! Copyright beim Verlag, Artikel leicht gekürzt)

Thema: Museen

Die Wurzeln des neuzeitlichen Museums

Das „museion“ war eine Forschungsstätte, die Kg. Ptolemaios I. Soter vor 285 v. Chr. in Alexandria in Ägypten einrichten ließ. In einer umfangreichen Bibliothek konnten damals Wissenschaftler und Künstler forschen. Von dieser Forschungsstätte leitet das heutige Museum seinen Namen ab. Viel Ähnlichkeit haben die heutigen Museen allerdings nicht mehr mit dieser antiken Einrichtung, sieht man davon ab, daß auch in Alexandria, wie heute in den Museen, Kulturgut - Schriftrollen - aufbewahrt wurde.

Eher sind die Frühformen der öffentlichen Darbietung von Kunstwerken in Griechenland und Rom bei Kulthandlungen und Repräsentationen als Wurzeln für das neuzeitliche Museum anzusehen. Im Mittelalter wurde aus sakralen Gründen Kunstgut, das sich in Kirchen und Klöstern angesammelt hatte, zur Schau gestellt. Es bildete sich bei diesen temporären Schausstellungen ein Publikum, auf das das vorgewiesene Kunstwerk eine Wirkung ausübte. So ergab sich schon damals eine Wechselbeziehung zwischen Objekt und Subjekt.

Das Museum von der Renaissance bis zum späten 18. Jahrhundert

Die Vorläufer der Museen im eigentlichen Sinne aber waren die Antikensammlungen der Renaissancezeit und die gleichzeitig entstandenen Kunst- und Wunderkammern. Eine erste eigenständige architektonische Gestalt fanden in Rom deshalb Aufbewahrungsorte antiker Skulpturen. Adlige Familien und Kirchenfürsten ließen die in der Renaissance gefundenen und gesammelten antiken Reste in Gartenhöfe einmauern. Lorenzo Lotti, Gehilfe und Freund Raffaels, plante den Hof des Palazzo della Valle als „Museumshof“ und schuf mit der Integration von antiken Baufragmenten und Statuen ein vorbildhaftes Ensemble, das in seiner Form noch bis ins 19. Jh. hinein wirkte, wie ein Blick in den „Braccio Nuovo“ der Vatikanischen Sammlungen entworfen 1806 von Raffaele Stern, zeigt. Im Vatikan sind ebenso wie im Antikenhof Architektur und antike Kunstwerke zu einer Einheit verschmolzen.

Auch Leo von Klenze, oberster Architekt des Antiken- und Italienfreundes Ludwig I. von Bayern, richtete nach den Wünschen des Landesfürsten in München 1816-1834 die Glyptothek nach den gleichen Ideen des Einklangs antiker Bildwerke mit einer adäquat empfundenen Architektur ein. Klenzes erfolgreiche Museumsplanung brachte ihm den Auftrag, in Petersburg (Leningrad) das Eremitage-Museum (1839-1851) zu erbauen und Entwürfe für das National-Museum in Budapest (ca. 1840) und die National Gallery in London (vor 1854) zu fertigen.

Die Bauform der Gemäldegalerie entstand um die gleiche Zeit wie der Antikenhof aus dem Repräsentationsbedürfnis der Fürsten als Teil des Schloßbaues. Die Raumform der Galerie mit der Seitenlichtbeleuchtung leitet sich vom Arkadengang oder der offenen Loggia her. Antike Wandelgänge, die Vitruv beschrieben hat, wurden als Vorbild angesehen. Frankreich war das Ursprungsland der Galerie, in die erst allmählich neben gemalten oder skulptierten Ausschmückungsprogrammen bewegliche Bilder als Dekorationen einzogen. Auch Tapisserien konnten die Wände der langen Gänge schmücken. Meist diente ihr Bildprogramm wie die gesamte Ausstattung der Verherrlichung der Bauherren, die sich bald auch Gemäldesammlungen zu ihrem eigenen Ruhm anlegten, um damit neu angelegte Galerien zu schmücken.

Die von Girolamo Fontana (1690-1714 in Rom tätig) nach den Entwürfen von Antonio del Grande 1698-1703 für den Kardinal Girolamo Colonna erbaute Galerie (181 S.156) in Rom hat noch heute ihr ursprüngliches typisches Aussehen einer langgestreckten Gemäldegalerie, die als Wandelgang repräsentativen Treffen dienen konnte.

In Deutschland hatte Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel eine stattliche Sammlung meist niederländischer Gemälde zusammengetragen und suchte nun in seiner Residenzstadt Kassel einen Ort zur Aufbewahrung der Schätze, die er noch ausschließlich als Privatbesitz ansah und die deshalb nur ihm und seinen nächsten Freunden zugänglich sein sollten. Er berief den bekannten Architekten Francois de Curillies d. A., seit 1725 Hofbaumeister in München, nach Kassel und gab ihm den Auftrag zum Bau eines Galerietraktes, der unabhängig von einem Schloßgebäude konzipiert sein sollte. So entstand in Deutschland der erste eigenständige Gemäldegaleriebau. Erst Landgraf Friedrich II., der den Maler Johann Heinrich Tischbein d.J. als Galerieinspektor einstellte, ließ die Gemälde einem weiteren Kreis - wenn auch längst nicht allen Bevölkerungsschichten - zugänglich machen.

Friedrich II. war es auch, der neben der Gemäldegalerie den ersten selbständigen Museumsbau 1769-1779 errichten ließ: das Museum Fridericianum. Das Gebäude brannte im Zweiten Weltkrieg aus, konnte aber gerettet werden, während der Galeriebau nach 1945 verschwunden ist. Im Museum Fridericianum waren antike Plastik und Kleinkunst, astronomisch-physikalisches Gerät, Kunstkammerstücke und eine Bibliothek untergebracht.

Wesentlichen Anteil an den Galeriebesuchern hatten in dieser Zeit in Kassel wie andernorts die Fürsten und der Adel sowie in ihrem Anhang hohes Militär und hohes Beamtentum. Vereinzelt kamen Großbürger, die selbst meist Sammlungen ihr eigen nannten. Nur wenige Gelehrte und Künstler trugen sich ein. Der „vierte Stand“ fehlte völlig: Kunstbetrachtung und Bildung sowie Kunstsammeln waren eine Angelegenheit der sozial „höheren“ Schichten.

Die Bedeutung der Französischen Revolution für das Museum

Die Französische Revolution erklärte folgerichtig, daß die Kunst „allen“ gehören solle, und am 26. 7. 1791 wurde in einem Dekret die Verstaatlichung der königlichen Kunstsammlung in Paris verfügt. Ein Jahr später wurde beschlossen, in der großen Galerie des Louvre, des Pariser Königsschlusses, ein Museum einzurichten. Beschlagnahmter königlicher, kirchlicher und adliger Kunstbesitz stand als Ausstellungsgut zur Verfügung. Später fügte Napoleon I. noch in allen Teilen Europas von ihm konfiszierte Kunstschatze hinzu.

Schon in der Revolutionszeit wurde in Paris eine eigene Museumsverwaltung eingerichtet. Museumskataloge wurden billig gedruckt, und es gab bereits öffentliche Führungen. Der Eintritt in das Louvre-Museum war frei. Die „Institution“ Museum hat mit dem Louvre ihre erste vorbildliche Ausprägung gefunden. Die verschiedenen Funktionen des Museums waren erkannt und einer Verwaltung unterstellt worden. Für Restaurierungsfragen und Auswahlprinzipien sowie für didaktische Probleme war ein Kreis von Fachleuten, meist Malern, zuständig. Hubert Robert gehörte der Museumsverwaltung seit 1795 an. Von ihm stammte die bahnbrechende Idee, die Grande Galerie mit Oberlicht zu beleuchten. Zur Verdeutlichung dieser neuen Architekturform, die für die Gemäldegalerien des 19. Jh. verbindlich wurde, malte er ein Gemälde mit dem erdachten Oberlicht, wie er auch Entwürfe für die Einrichtung des Louvre mit Gemäldezyklen machte.

Wie von Paris aus die Institution Museum entscheidende Impulse erhalten hat, so hat auch der autonome Museumsbau von hier wichtige Anregungen bekommen. Die französische Revolutionsarchitektur lieferte als Preisaufgaben eine Reihe von Entwürfen zu riesenhaften Museumskomplexen, die theoretisch die Grundlage für die folgenden Bauten schufen, die allerdings nicht in Frankreich, sondern in Deutschland und Großbritannien entstanden .

Das Museum im 19. Jahrhundert

Schon am Ende des 18. Jh. gab es in Berlin Pläne für eine Zusammenfassung des königlichen Kunstbesitzes und für einen Museumsbau. Erst 1822 wurde die Idee wieder aufgenommen, in Berlin ein neues Gebäude für die Aufnahme der Kunstsammlungen zu errichten. Eine Museumskommission wurde eingesetzt. Anfang 1823 fanden die Neubaupläne von Schinkel Beifall, und Mitte 1829 waren die neuen Museumsräume zu besichtigen - gegen Eintrittsgeld.

Schinkels Bau stand an einer der prominentesten Stellen in Berlin, frei neben dem Schloß und dem Dom. Das Gebäude umfaßte die preußischen Antiken- und Gemäldesammlungen, war also keine reine Gemäldegalerie, sondern konnte im umfassenden Sinne als „Museum“ bezeichnet werden.

Schinkel hatte das Berliner Museum als rechteckigen Block konzipiert, der in der Mitte von einem Kubus überragt wird, in dem eine Kuppel verborgen ist. Zwei quadratische Binnenhöfe liegen neben dem Mitteltrakt im Inneren des Baukörpers, der zwei Stockwerke hoch ist. Eine Säulenhalle mit ionischen Säulen ist als Fassade vor das Gebäude geschoben. Das Obergeschoß ist von dieser Halle aus über eine doppelläufige Treppe betretbar. Den Mitteltrakt des Baukörpers nimmt die sog. „Rotunde“ ein, die „ein würdiger Mittelpunkt“ sein sollte, ein Raum, „der das Heiligtum sein muß“. Diese Idee des Museums als eines „Tempels der Kunst“ wirkte während des ganzen 19. Jh. weiter und belastet das Museum noch bis in unsere Tage hinein.

Mit Schinkels Gebäude in Berlin hatte sich gezeigt, daß der Bau eines Museumsgebäudes eine neue Bauaufgabe geworden war, die sich an die vordem führenden Bauaufträge sowohl dem Umfang wie seinen neuen architektonischen Vorstellungen nach anschließen konnte. War es im 18. Jh. der Kloster- und Schloßbau, der die begabtesten Architekten zu grandiosen Bauideen anspornte, so begann das vorige Säkulum damit, im Bau eines Museumsgebäudes eine nur den besten und angesehensten Baumeistern würdige Aufgabe zu sehen. Die neuen Bauten der Technik - Bahnhöfe, Brücken, Fabrikenüberflügelten allerdings bald die sich anbahnende Vorrangstellung. Dennoch gehört der Museumsbau bis heute zur „Prestigearchitektur“. Meist wurde dem Gebäude ein wichtiger Platz im Stadtbild eingeräumt und bei seinem Bau nicht mit Mitteln gespart.

In England war es das schon 1753 gegründete British Museum, das eine ähnlich bedeutende Stellung im Museumsbau einnahm wie das Berliner Museum. Auch dies Gebäude trägt den feierlichen Ernst des griechischen Klassizismus. Sein Erbauer war Sir Robert Smirke, der schon 1799 für die nicht weniger bedeutende Londoner National Gallery einen Entwurf geliefert hatte. 1823 wurde der riesige Museumskomplex des „British Museum“ begonnen und seit 1846 von Robert Smirkes Bruder Sydney weitergeführt. Eine besondere architektonische Leistung waren der Bau und die Einrichtung des Lesesaales des Museums von Sydney Smirke.

Das vorige Jahrhundert war auch die Zeit der großen Weltausstellungen, die den Reichtum und den Fortschritt des technischen Zeitalters zur Schau stellen wollten. Auch das sog. Kunstgewerbe, die industriell gefertigte Gebrauchskunst, wurde auf diesen riesigen Jahrmärkten vorgeführt. Eine „Kunstindustrie“ hatte sich dieses Zweiges künstlerischer Gestaltung besonders angenommen und aus ihm ein verwirrendes und vielfältiges Angebot gelungener und weniger gelungener Erzeugnisse gemacht. Die erste Weltausstellung im Londoner Hyde Park 1851 präsentierte verschiedene historisierende Stile, die Nachahmung und Gegenaktion fanden.

Anlässlich dieser Riesenausstellung im Hyde Park wurde die Idee des Kunstgewerbemuseums geboren, die dann in der Gründung des Victoria and Albert Museum in London ihre erste Gestalt fand. Als South Kensington Museum 1857 eröffnet, sollte es als Vorbildersammlung für gutes Kunstgewerbe dienen und allen Bevölkerungskreisen offen sein. Für nur „one penny“ gab es bereits bei der Eröffnung einen volkstümlich gehaltenen, gedruckten Führer, und das Museum richtete zur gleichen Zeit ein Museumsrestaurant ein, das von den bekanntesten „Designern“ der Zeit, unter ihnen William Morris und Edward Poynter, ausgestattet wurde. Dazu gab es von Anfang an frei zugängliche Konzerte im Museum. Noch heute ist dies Londoner Museum vorbildlich in seinen Bildungseinrichtungen. Es ist ein Museum für „alle“ geblieben; es fehlt ihm die „Exklusivität“ mancher „reiner“ Gemäldegalerien, die oft nur den „Kennern“ sich erschließen.

Der deutsche Architekt Gottfried Semper, der in London am Aufbau der Weltausstellung und bei der Gründung des „South Kensington Museum“ beteiligt war, gehörte zu denjenigen, die sich zuerst theoretisch mit den Fragen des Kunstgewerbes und der Einrichtung eines Kunstgewerbemuseums auseinandersetzten. Semper verdanken einige Museen ihre Gestalt: in Dresden errichtete er 1847-1854 als Abschluß des Zwingers die Gemäldegalerie; in Wien wuchs seit 1869 das Forum vor der Hofburg mit seinen beiden riesigen Hofmuseen empor.

Nächst dem Berliner Museum war es in Deutschland das Gebäude der Alten Pinakothek in München, das für die Formen der Museumsbauten vorbildlich wurde. Leo von Klenze erhielt 1822 den Auftrag zum Bau dieser Gemäldegalerie, die 1836 eröffnet wurde. Der Baukörper ist als freistehender rechteckiger Längstrakt konzipiert, er hat keine Binnenhöfe und lag einst frei am Rande der Stadt in einem Garten, „gesichert gegen Feuersgefahr“. Das Gebäude hat zwei Geschosse, das Obergeschoß ist in der Mittelzone mit Oberlicht beleuchtet.

Beim Bau war davon ausgegangen worden, daß etwa 1400 Bilder gehängt werden sollten. Danach ist die Hängefläche berechnet worden. Sieben Oberlichtsäle kamen so in die Mitte, die von kleinen Kabinetten mit Seitenlicht begleitet wurden. Der Münchner Museumsbau gab Anlaß für eine reiche Ausstattung mit einem kunstgeschichtlichen Bildprogramm, das auf die Hängung Rücksicht nahm. So war die Pinakothek der erste konsequent von den auszustellenden Objekten her entworfene Galeriebau. Leider ist seine konsequente Inneneinteilung beim Wiederaufbau nach 1945 teilweise zerstört worden.

Nachdem viele Fürsten sich in ihren Residenzstädten Museumsbauten hatten errichten lassen, wollten auch die Bürger nicht zurückstehen. Bürgergruppen, die als „Museumsgesellschaften“ auftraten, ließen eigene Museumsgebäude erbauen, um die von ihnen gestifteten Kunstwerke öffentlich zeigen zu können.

Das Wallraf-Richartz-Museum (@~ S. 161) in Köln ist das bedeutendste deutsche Beispiel dieser Bürgerinitiativen. Ferdinand Franz Wallraf hatte 1824 der Stadt Köln seinen Kunstbesitz hinterlassen, und Johann Heinrich Richartz hatte 100000 Taler für einen Museumsbau gestiftet. Als Baugelände stand das ehemalige Minoritenkloster zur Verfügung. Die Ideen eines Museumsbaues, die von Ernst Friedrich Zwirner, Joseph Felten und Julius Raschdorff stammten, setzten sich mit den Klostergebäuden auseinander, die auch den „Stil“ des endgültigen Gebäudes bestimmten: es wurde ein „gotisierendes“ Museum im Sinne einer um die Mitte des 19. Jh. in Deutschland Mode gewordenen „Neugotik“.

Der Entwurf des Kölner Stadtbaumeisters Julius Raschdorff von 1855 nahm auf die alten Maße des Minoritenklosters Rücksicht und bedrängte nicht die stehengebliebene Kirche. Als Stadtmuseum war das „Wallraf-Richartz-Museum“ auch der Ausstellungsort für Zeugnisse der Kölner Kulturgeschichte. So war dieser Bau das typische Beispiel eines kunst- und kulturgeschichtlichen Museums, das im Baukomplex des 1852 in Nürnberg gegründeten und ebenfalls an ein Kloster angelehnten Germanischen National-Museums in Deutschland seine großartigste Form gefunden hat. In der „neuen Welt“, in den Vereinigten Staaten von Amerika, hat dieser Gedanke, eine mittelalterliche Klosteranlage als Ausgangspunkt für ein Museum zu

nehmen, noch einmal eine merkwürdige Nachblüte erlebt. Mit den Stiftungsgeldern von John D. Rockefeller jr. wurde seit 1934 im Norden der Halbinsel Manhattan in New York ein Museumskomplex errichtet, der aus fünf über den Ozean transportierten französischen Kreuzgängen aus dem 12.-15. Jh. zusammengebaut wurde. Es fehlt hier allerdings die beherrschende Kirche. Man wollte „auf eine schöpferische Weise das Beste aus dem Mittelalter in fremdem Klima und fremder Umgebung so anordnen, daß man dessen Wahrheit glaubte“ (Sherman E. Lee). Das Ensemble der Architektur zusammen mit der höchsten Qualität europäischer mittelalterlicher Kunst erfüllt diese Vorstellung, zur großen künstlerischen Vergangenheit Europas hinzuzuführen, vorzüglich.

Auch das Landesmuseum als Typ eines Kunstmuseums geht mit seinen architektonischen Forderungen von einer Vielfalt auszustellender Objekte aus. Meist umfassen die Sammlungen dieses Museumstyps neben der Gemäldegalerie und den kunstgewerblichen Schätzen noch kulturhistorische und historische Sammlungsstücke, die Bezug auf die Geschichte des Landes haben, dessen Eigentum das Museum ist oder war. Am Ende des 19. Jh. (1897-1902) bekam Darmstadt einen großen Museumsbau (1~ S. 164) durch den aus Berlin herbeigeholten Architekten Alfred Messel, dem auch Berlin die Pläne für die Neubauten der Museen auf der Museumsinsel verdankt. Erschwerend war es für Messel, auch naturwissenschaftliche Sammlungen in einem einzigen Gebäudekomplex unterzubringen. Er löste dieses Problem vorbildlich, indem er hinter einem eingeschossigen Flachbau eine mehrgeschossige Scheibe hochstellte, die im obersten Stockwerk die Gemäldegalerie mit den geforderten Oberlichtsäulen beherbergte.

Das moderne Museum

Der Zweite Weltkrieg brachte allen größeren deutschen Museen den Verlust ihrer Gebäude. Nur zögernd wurde mit dem Wiederaufbau oder Neubau begonnen. Die meist vollständig geretteten Kunstwerke aber begehrten nach neuen Unterkünften. Überall in der Welt, besonders in den USA, wurden nach der Mitte des 20. Jh. neue große Museumsgebäude errichtet, die mehr und mehr die Konservierung der Kunstwerke mit den zur Verfügung stehenden technischen Hilfsmitteln in den Mittelpunkt ihrer architektonischen Ideen stellten.

Der österreichische Staat machte aus einer Not eine Tugend und fand für ein ehemaliges Ausstellungsgebäude als Museum eine zweite Verwendungsmöglichkeit. Er ließ 1958 von Karl Schranzer für die Weltausstellung in Brüssel errichteten Pavillon nach Wien übertragen. Dort gelang es mit nur wenigen Um- und Erweiterungsbauten, ein funktionierendes Museumsgebäude daraus zu machen. Allerdings dient dies Haus mit einem zweigeschossigen Umgang um eine hohe Binnenhalle nur der Darbietung der modernen Kunst, die so in einem aus dem Geist unserer Zeit entsprungenen Gebäude untergebracht ist. Es trägt den Namen Museum des zwanzigsten Jahrhunderts.

Ganz ähnlich war die Aufgabe für den Architekten, der 1959 für die Sammlungen des Solomon R. Guggenheim-Museums an der 5th Avenue in New York einen Neubau erstellen sollte. Der Architekt, dem dieser prominente Auftrag zufiel, war Frank Lloyd Wright, einer der wichtigsten amerikanischen Baumeister unseres Jahrhunderts. Der Vorkämpfer moderner Architektur in den USA, Schüler von Louis H. Sullivan in Chicago, löste die Bauaufgabe in origineller und konsequenter Weise. Dennoch wird gerade an seinem Bau der Zwiespalt zwischen „reiner“ Architektur und dem notwendigen Funktionalismus einer Museumsarchitektur deutlich. Wright schuf eine sechs Stockwerke hohe Spiralförmigkeit, die der Betrachter im Inneren, entlanggeführt an den Bildern, mit dem Rücken zu einem tiefen Schacht, hochschreiten muß. Kein moderner Museumsbau hat mehr enthusiastische Zustimmung und gleichzeitig geringschätzige Ablehnung gefunden wie das „Solomon R. Guggenheim-Museum“.

Ein um die moderne Architektur ebenso verdienter Architekt schuf das Gebäude für die Neue Nationalgalerie in Berlin (West): Ludwig Mies van der Rohe. Der Schüler von Peter Behrens war seit 1930 Leiter des Staatlichen Bauhauses in Dessau und hatte 1929 für Deutschland den logisch-klaaren und zweckmäßigen Pavillon der Weltausstellung in Barcelona errichtet. 1937 emigrierte er nach den USA, wo er zum Vertreter einer strengen „klassischen“ Moderne wurde. 1956 plante Mies van der Rohe das Museum of Fine Arts in Houston, das 1958 eröffnet wurde. In Deutschland wurde sein Plan für ein Mannheimer Theater von 1953 nicht ausgeführt, ebenso blieben seine Ideen für ein Museum in Schweinfurt zur Aufnahme der Sammlung Georg Schäfer Entwurf. In Berlin aber konnte der zurückgekehrte Architekt sein „ideales“ Museum erbauen, das in seinen ruhigen und abgewogenen Proportionen wie eine „Hommage an Schinkel“ wirkt. Die „Neue Nationalgalerie“ hat die Idee des lichtdurchfluteten Ausstellungspavillons am weitesten getrieben. Im Inneren des rundum verglasten Gebäudes gibt es keine Wände mehr. Die Gemälde oder Objekte werden an Scherwänden ausgestellt. Das Untergeschoß bietet weitere Ausstellungsräume mit Seiten- und Kunstlicht.

Bau und Einrichtung eines Museumsgebäudes sind auch heute noch eine schwierige künstlerische Aufgabe, die nur in Zusammenarbeit von Architekt und Museumsmann gelöst werden kann. Einen verbindlichen Bautyp, wie den der Gemäldegalerie des 19. Jh., gibt es nicht mehr.

Das heutige Dilemma des Begriffs „Museum“

Als der Intendant eines Staatstheaters im Vortragssaal eines Museums seine Pläne für die Spielzeit 1972/1973 vorstellte und dabei sagte: „Das Theater ist kein Museum“, erhob sich energischer Protest. Der Theatermann, neu in der Stadt, war verwundert, die Zuhörer verwirrt. Was war geschehen?

Die doppelte Bedeutung eines Wortes, eines Begriffes, war offenbar geworden. Das Wort „Museum“, das der Intendant negativ gebrauchen wollte, war von den Theaterfreunden in dem von ihm gemeinten Sinne nicht angenommen worden, denn gerade dies Museum, in dem die Veranstaltung stattfand, galt als „modern“. Das Publikum hatte Schwierigkeiten, die dort ausgestellte zeitgenössische Kunst zu verstehen, und die publikumsbezogenen Aktivitäten des Museums waren bekannt.

Das Dilemma des Wortes „Museum“ wird ebenso deutlich, wenn man die Überschrift eines New Yorker Kunstkritikers über einen Artikel mit der Schilderung eines Provinzmuseums liest, die dieser treffend formuliert hatte: „This museum belongs into the museum.“

Das negative Gewicht des Wortes Museum hat der Institution, die es trägt, geschadet, setzt man es doch oft mit dieser Wortbedeutung gleich. „Museum“ wird heute genannt, was verstaubt wirkt, was von „gestern“ ist, was abgelegt, vergessen ist, was keinen Wert mehr hat, das Museum also als Hort des Unbrauchbaren: „dies gehört ins Museum“.

Meist versperrt diese negative Wortbedeutung einem voreingenommenen Publikum den Weg ins Museum, wo die Anschauung viele eines Besseren belehren könnte. Manchmal aber fehlt dem Museum tatsächlich der sichtbar gemachte Einklang mit der jeweiligen Gegenwart - und so wird das oberflächliche Urteil des Zeitgenossen bestätigt: das Museum ist wirklich „museum“ geworden und entspricht nicht mehr den Forderungen der Gegenwart.

Nicht immer gab es diese Schwierigkeiten mit dem Museum und der Wortbedeutung seines Namens. Im vorigen Jahrhundert, dem Gründungssäkulum der meisten Museen, gehörten diese Institutionen sowie ihre Gebäude zu den modernsten Einrichtungen ihrer Zeit. Das hatte seinen Grund besonders darin, daß die Museen „aktuelle“ Aufgaben zu erfüllen hatten. Einmal dienten sie dazu, herrenlos gewordenes Kulturgut aufzunehmen und zu bewahren - die Französische Revolution und die Säkularisation der kirchlichen Güter hatten Adels- und Kirchenbesitz beweglich gemacht-, zum anderen sollten die in den Museen gesammelten und ausgestellten Kunstwerke die Liebe zur „vaterländischen Vergangenheit“ wecken helfen. Schriften der Romantiker hatten den Anstoß gegeben, sich mit Leidenschaft der eigenen nationalen Geschichte zuzuwenden, zu deren Zeugnissen man die Kunstwerke zählte. Ein „patriotisch-nationaler“ Wille sollte so auch in und mit den Museen wachgerufen werden. Fürsten wollten sich in ihren Residenzstädten und reiche Bürger in den Handelsstädten mit den Museen ein ruhmvolles kulturelles Alibi schaffen, das mit der Nachbarstadt konkurrieren konnte.

Namensvielfalt und Typen des Kunstmuseums

Die vielfältigen Wurzeln der Museumsgeschichte spiegeln sich oft in den verschiedenartigen Namen der Museen wider. Viele dieser Namen berichten vom Ursprung der Institution. Daher sind sie uneinheitlich gebildet und verwirren manchen unvorbereiteten Museumsbesucher. Nicht immer kann man, besonders in Deutschland, vom Namen auf die Sammelgebiete der Museen schließen: Sind im Römisch-Germanischen Zentralmuseum in Mainz etwa ähnliche Objekte anzutreffen wie im Germanischen National-Museum in Nürnberg? Nein, beide Museen haben ganz verschiedene Aufgaben.

Wer waren die Namensgeber Kestner, von der Heydt oder Wallraf und Richartz? Es waren Stifter, die entweder mit ihren Sammlungen oder mit Geld die Grundung eines Museums ermöglichten, und nicht Künstler, wie Wilhelm Lehbruck, Ernst Barlach oder Emil Nolde, um nur einige geläufige Namen zu nennen, die ebenfalls Museen ihre Namen gaben. Es liegt auf der Hand, daß das Gutenberg-Museum in Mainz mit dem Erfinder der Buchdruckerkunst zu tun hat, aber findet man in Krefeld im Kaiser- Wilhelm-Museum Erinnerungsstücke an den deutschen Kaiser? Ratlos steht der Besucher vor Museumsnamen wie Kunsthalle Hamburg oder Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, wenn er gerade vorher eine temporäre Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden besucht hat, die ein reines Ausstellungshaus ist. Und was soll er mit dem Namen Städtisches Kunstinstitut über dem Eingang einer Gemäldegalerie anfangen? Woher weiß er, daß sich dahinter eine Gemäldesammlung verbirgt und „Städle“ der Name eines Stifters des Ursprungsvermögens und vieler Bilder dieses Museums in Frankfurt ist?

Alle diese nur angedeuteten Vielfältigkeiten und Eigenheiten der Kunstmuseen sind ebenso wie die Namen Ausdruck der Geschichte der jeweiligen Museen und ihrer Sammlungen. Sie stellen sich manchenmal dem Besucher in den Weg oder öffnen den Zugang zu bestimmten historisch gewordenen Sammlungskonstellationen. Sie gehören zum Bild der Museen in der Welt und bestimmen ihren Charakter.

Vom „Gelehrten-“ zum „Volksmuseum“

Schon am Ende des Jahrhunderts erkannte ein Hamburger Museumsdirektor, Alfred Lichtwark, daß diese Entwicklung dem Museum nicht dienlich war und daß auch die weniger werdenden Besucher beim Betrachten der Kunstwerke nicht mehr deren künstlerische Qualität erkannten, daß sie es verlernt hatten, die künstlerischen Schöpfungen unvoreingenommen zu sehen, kurz, daß das Gelehrtenmuseum in Gefahr geraten war, an seiner Kurzatmigkeit zu ersticken. Lichtwarks ganze Arbeit galt daher der „Öffnung“ des Museums und der Vorbereitung des Publikums zum Genuß und zur Verarbeitung des Gesehenen. Der Nachfolger Gustav Paulibaute Lichtwarks Gedanken unter dem Motto des „Volksmuseums“ weiter aus. In Mannheim leistete Fritz Wichert mit einer gezielten Unterrichtung aller Bevölkerungskreise im Museum „Volksbildungsarbeit“.

Aufgaben des Kunstmuseums heute

Das Museum kann nur der Bildung dienen, denn es zielt auf ein Publikum, auf den Betrachter der ausgestellten Werke und damit auf einen Benutzer seiner Institution. Der einzelne ist wie eh und je bei einem Museumsbesuch angesprochen. Von ihm wird die Bereitschaft verlangt, sich dem Anschaubaren zu öffnen, sich von ihm beeindrucken zu lassen. Das Betrachten der Kunst setzt also, wie schon Lichtwark erkannte, eine „Kunst der Betrachtung“ (Bert Brecht) voraus.

Es ist somit die Aufgabe des Kunstmuseums, den Besuchern das „Sehen“ beizubringen, damit sie mit dem Gesehenen etwas anfangen können. Um diese Aufgabe erfüllen zu können, bedient sich das Museum einer dreistufigen Tätigkeit. Die Grundstufe bildet das Sammeln, Bewahren und Pflegen von Kunstgegenständen. Die zweite Stufe ist die wissenschaftliche Arbeit an den Beständen, denn ohne eine gründliche und ausreichende Kenntnis aller erreichbaren, zur einmaligen und unwiederholbaren Form eines Kunstwerkes führenden Umstände kann dieses weder ordnungsgemäß aufbewahrt noch gepflegt werden. Nur die Kenntnis aller Gesichtspunkte über Entstehung und Bestand eines Kunstwerkes kann auch zu seiner Auswahl und Einordnung in einen sinnvollen Ausstellungszusammenhang führen. Diese dritte Stufe, die Präsentation der Werke, vermag zu beweisen, ob Sammeln, Bewahren und Erforschen genügend verklammert sind, um eine Wirkung auszuüben.

In der Meinung des Publikums schadet es dem Museum, daß es bis jetzt meist nur eine Funktion hat, die in seiner ursprünglichen Aufgabe begründet liegt. Amerikanische und deutsche Museen suchen hier nach einer Erweiterung ihrer Aufgabenbereiche, die besonders auch den verschiedenen menschlichen Altersstufen zugute kommen soll. In eigenen Filmvorführräumen werden Filme gezeigt, daneben werden Bastel- und Malkurse abgehalten und auch Lese- und Aufenthaltsräume zum Studium, für Begegnungen und verschiedenartige Veranstaltungen offen gehalten. Der Eindruck und der Wert eines Museums werden oft von diesen Äußerlichkeiten bestimmt, die vielen die herrschende „Museumsabstinenz“ nehmen können.

Trotzdem gibt es für zahlreiche Menschen eine wirkliche Sperre, wenn sie vor die Frage gestellt werden, ein Museum zu besuchen. Nicht jeder ist darauf vorbereitet, im Kunstmuseum „Sehen“ lernen zu wollen oder zu können. Elternhaus und Schule haben verschieden eingewirkt, ausgeprägte Neigungen erschweren oft den Zugang zur „Anschauung als einem Weg zur Erkenntnis“. Dazu kommt ein schwindendes historisches Bewußtsein. Es ist offensichtlich, daß der Zugang zum Museum trotz aller Bemühungen noch immer gebunden ist an Herkunft, Ausbildung und Stand. Es ist also nicht richtig, zu behaupten, im Museum hätte jeder die gleichen Chancen, für sich das Angebot des Museums wahrnehmen zu können. Daher muß das Museum sich mit Vorgaben und Informationen an alle wenden und darf nicht nur - wie manchesmal noch immer - ohne Kommentar im Einverständnis nur mit denen geführt werden, die das Gebotene verarbeiten oder genießen können. Staat und Städte, die in Europa meist die Träger von Museen sind, bieten die Museen als „soziale Leistung“ für alle an. Das Museum selbst muß sich darum bemühen, daß wirklich „jeder“ von diesem Angebot Gebrauch machen kann.

Aber zu was soll nun jeder das Museum benutzen? Um besser leben zu können durch ein vom kritischen Sehen geschärftes Denken. Diese Art des Sehens ist gemeint, wenn von der Aufgabe des Museums die Rede ist, ein Sehen, das Wünsche weckt, die eigene Lage oder die der Umwelt zu erkennen und zu verbessern, an der Umwelt teilzunehmen. Es wendet die Kräfte dahin, alles Tun, welches das Sichtbare betrifft, besonders zu verantworten. Dieses Sehen führt zur Notwendigkeit, allem Sichtbaren sinnvolle Gestalt zu geben. Hiermit gewinnt die Aufgabe des Museums die Substanz, die sie braucht, um von der Öffentlichkeit anerkannt und unterstützt zu werden. Das Museum kann so wieder eine „aktuelle“ Rolle spielen.

Selbstverständlich gehört die zeitgenössische Kunst in dieser Rolle des Museums zu dieser Institution. Der Künstler „sieht“ mehr als die meisten Menschen und formt das Gesehene zur Mitteilung. Das Museum soll und muß eine oft bestehende Kluft zwischen Künstler und Publikum überbrücken helfen. Auswahl und Darbieten der

jüngsten Kunst ist also Bestandteil der Museumsarbeit. Diese Äußerungen der Kunst sollen und müssen sich aber dem Auswahlprinzip eines Kunstmuseums einfügen, das allein künstlerischen Gesetzen folgt.

Das „künstlerische Ringen des Tages und der Stunde in seinen zahlreichen Brechungen, Versuchen und Verheißungen“ aber kann, wie der Museumsmann Georg Swarzenski schon 1928 sagte, nicht im Museum stattfinden. Dafür sind die Möglichkeiten den Ausstellungsinstituten und Privatgalerien gegeben.

Das heutige Museum ist oder sollte ein „kritisches“ Bildungsinstitut sein, das innerhalb der Vielzahl der Bildungsstätten seine spezifische Aufgabe beharrlich ausbauen und verfolgen muß und dabei in seinem äußeren und inneren Gefüge anpassungsfähig sein soll.