

Dieser Text liegt der Arbeit "Blaue Bücher" zugrunde.

Wissenschaft als Knechtungsakt

Kaum eine zweite geisteswissenschaftliche Disziplin investiert so viele Energien in die Herstellung von Populärliteratur wie die Kunstgeschichte. Vom Kirchen- bis zum Reiseführer, vom Museumsbegleiter bis zum Kalenderblatt, von Stilfibeln bis zu Lexikonartikeln, von «Blauen Büchern» über «Silberne Quellen» bis zu «Eisernen Hämmern» reicht die Skala der verlegerischen Gattungen, über welche die Kunstgeschichte ein Publikum erreicht, von dessen Quantität und Qualität man noch so gut wie gar nichts weiß.

In ihrem wissenschaftlichen Selbstverständnis jedoch ignoriert die Kunstgeschichte diesen wichtigen und sehr ernst zu nehmenden Sektor ihrer öffentlichen Wirksamkeit. Die Wissenschaft verharret in der Funktion eines Apparates: Sie liefert die Ergebnisse und Daten, ohne auch den Prozeß der Weiterverwertung zu kontrollieren. Meine Bemerkungen stützen sich auf die Texte sämtlicher «Blauen Bücher» und aller Reclam-Werkmonographien, sofern sie nach 1945 geschrieben und sofern sie von hauptamtlich an Denkmalämtern, Museen und Universitäten tätigen Kunsthistorikern verfaßt wurden. Dieses Material zeigt also beide Tätigkeitsbereiche jeweils in einer Person vereinigt, so daß die Differenz zwischen Wissenschaft und Populärliteratur sich hier eher als eine Interferenz darbietet. Daß ein ökonomischer Aspekt die Doppeltätigkeit bedingt, ist nicht allein eine private Angelegenheit, sondern teilt sich den populärliterarischen Texten etwa dadurch mit, daß in ihnen dem Realwert der wissenschaftlichen Fakten zusätzliche Wertinhalte mitgegeben sind.

durch die jene Fakten überhaupt erst ihren Markt finden können.

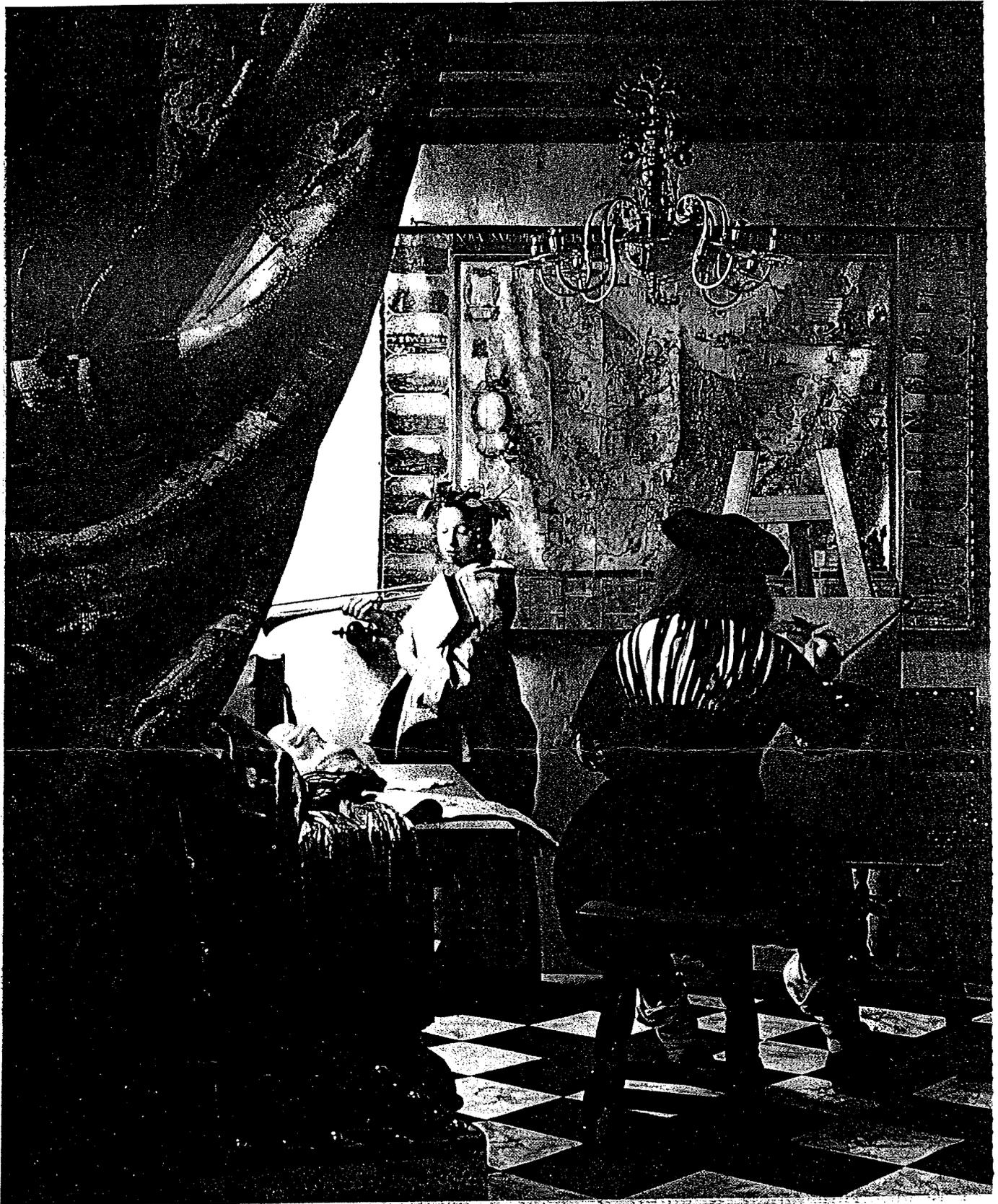
In den Bereich dieser warenmäßigen Zubereitung gehört wohl jener wuchernde Vorrat an sprachlichen Stilblüten, mit dessen Hilfe man die Kunstwerke auf die Ebene des sogenannten Kitsches zu bringen sucht. Das Haar von Botticellis Venus «rauscht wie ein rasch dahinfließender Bach herab» (Reclam, Heft 25, S. 7), wohingegen «Sizzo, der einzige Bärtige in der Reihe der Naumburger Stifterfiguren, etwas ungepflegt» wirkt (Reclam, Heft 44, S. 12). Durch eine anheimelnde Garnierung werden die



Sizzo. Naumburg. Dom.

Text von Martin Warnke, aus "Künstler, Kunsthistoriker, Museen"
Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte
copyright : Verlag C.J. Bucher, Luzern u. Frankfurt, 1979

kopiert mit freundlicher Unterstützung des Autors und des Verlages
für die Ausstellung: Stephan von Huene, "What's wrong with culture"
ACP Galerie Peter Schuengel, Salzburg, Juli/August 1997



Vermeer: Modell und Maler. Wien. Kunsthistorisches Museum.

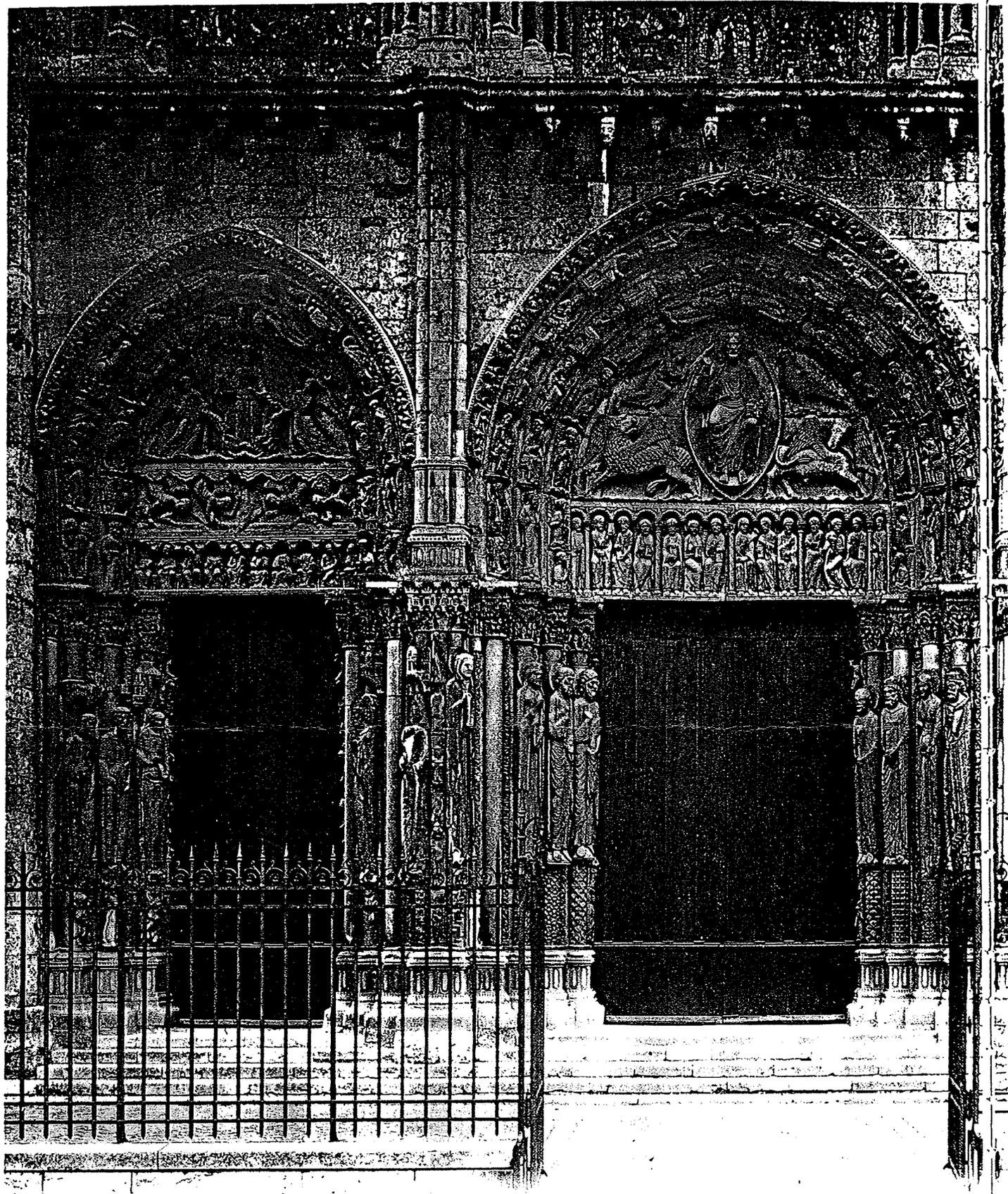
Kunstwerke dem Sentiment eines beliebigen geistigen Haushaltes schmackhaft gemacht. Vermeers «Malkunst» erglänzt «wie ein stiller Wasserspiegel über einer Tiefe, die kein rasch geworfenes Senkblei auslotet»; zugleich aber «tanzen die Arme des Leuchters erregt auf und ab, in seinem Metall gleißt das Licht, es zuckt in den Fliesen und raschelt im Stoff», denn «wie die Espe bei unbewegter Luft erzittert, so durchlaufen Schauer Vermeers ruhevollte Welt» (Reclam, Heft 118, S. 4, 10). Oder aber wir «erspüren jene Erhöhung und Loslösung aus den Schlacken des Schicksals, die sich in der Verwirklichung der überragenden Schöpfungen vollzogen hat. Auch ein ungnädiger Sternenschein kann Glück zeitigen» («Blaue Bücher», 1963, S. 19).

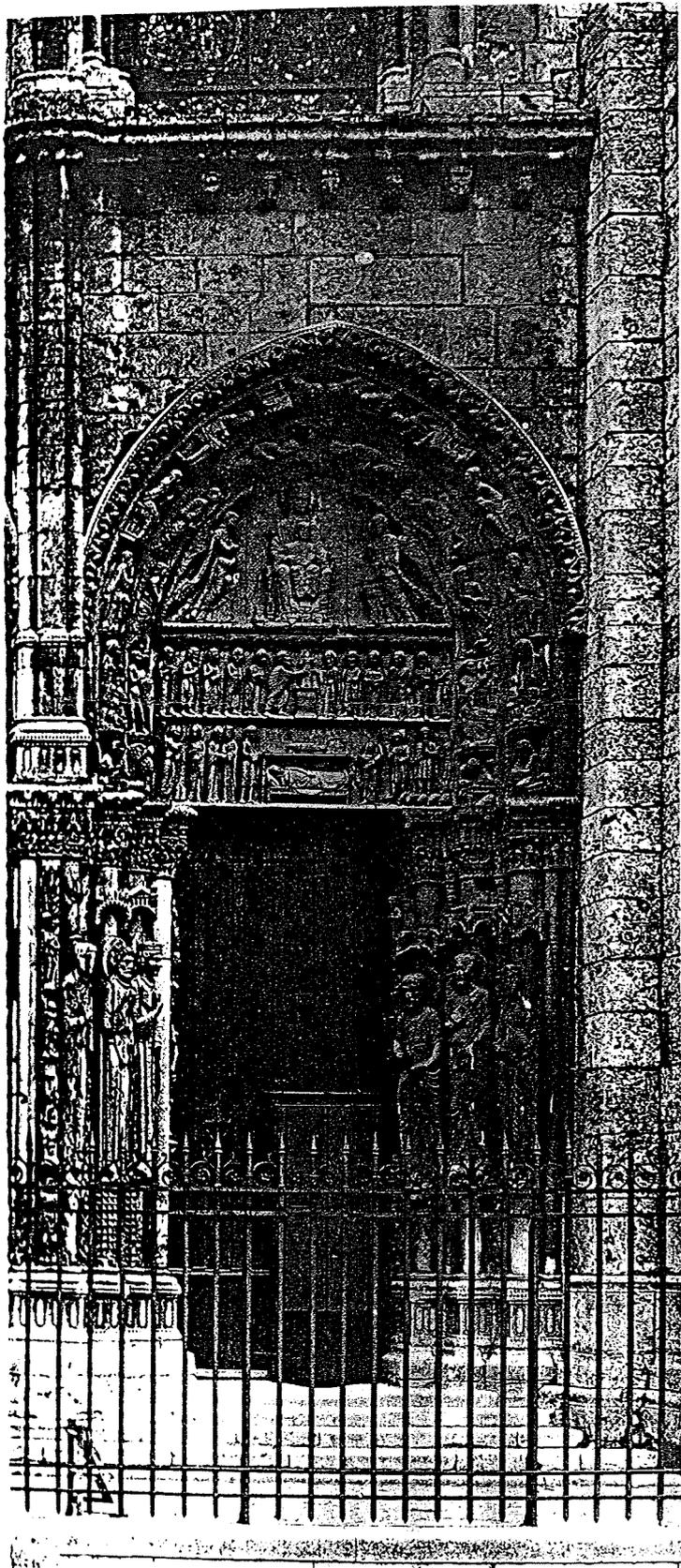
Während ein unversiegbare Strom einfühlsamer Sprachfiguren mit einer marktkundigen Werbesprache konkurriert, flüchtet in sie subjektiv offensichtlich das Bedürfnis einer Phantasie, das im wissenschaftlichen Alltag asketisch zurückgedrängt wurde. Was dort tabuiert ist, darf sich hier einen freien Lauf gönnen. Insofern weist die Populärliteratur auf die Wissenschaft zurück.

Eine innere Kohärenz zwischen Wissenschaft und Populärliteratur ließe sich auch an einer Reihe von Denkfiguren aufzeigen, die in der Wissenschaft so selbstverständlich unterlaufen, daß sie kaum noch ins Bewußtsein dringen, die aber in der Populärliteratur so aufdringlich herausgekehrt sind, daß sie sich dort auch am ehesten zu erkennen geben. Eines dieser Denkschemata sei herausgegriffen, weil es sich um einen allgemeingültigen Rest philosophischer Ästhetik in der Kunstwissenschaft zu handeln scheint, der so ausschließlich die Wertungs- und Beschreibungsmuster der kunstgeschichtlichen Populärliteratur bestimmt, daß an ihm die wichtigsten weltanschaulichen Implikationen der Populärliteratur sichtbar werden können: Es ist das Verhältnis, in welchem das Einzelne zum Ganzen, das Besondere zum Allgemeinen, die Sache zum Begriff oder das «Detail» zur «Komposition» gesetzt wird.

Die klassische bürgerliche Ästhetik – zumal die Schillersche – hat jenes Wertverhältnis von Anfang an als ein politisches begriffen: Blieb die objektive gesellschaftliche Wirklichkeit befangen in einem Zwang, in welchem das Einzelne vom Ganzen unterdrückt war, so sollte wenigstens im Bereich der Kunst das Einzelne die Rechtsquelle für das Ganze sein, sollte das Besondere das Allgemeine frei und souverän herstellen dürfen. Im Begriff der Harmonie, die aus der Konsonanz der dissonanten Teile vermittelt war, blieb eine gegen die Wirklichkeit gekehrte Versöhnung aufbewahrt. Diese Antinomie zwischen Kunst und Realität ist im Verlauf einer nach rechts abgesunkenen Hegel-Rezeption in eine Identität verwandelt worden: Danach reproduziert der Künstler nur jene Harmonie, die er in der Wirklichkeit schon vorfindet; wenn in der Kunst Versöhnung möglich ist, dann verdankt sie es einer widerspruchsfreien, versöhnten Gesellschaft; künstlerische Freiheit stellt sich nicht im Gegensatz zum Bestehenden her, sondern formt sich als dessen verklärendes Spiegelbild. Zwar hat noch Jacob Burckhardt daran festgehalten, die Kunst sei gegenüber den herrschenden und bedingenden Ordnungen «vollends eine Verräterin», doch hat gerade die sich etablierende Kunstwissenschaft die Kunst aus der Verrats- in eine Affirmationsrolle gedrängt, in der sie im Bestehenden einen um so rigoroseren Ordnungsdienst zu versehen hatte, je mehr das etablierte Bürgertum um eine Fortwirkung seiner Freiheitsparolen besorgt sein mußte.

Diese Funktion kommt der Kunst noch heute vor allem in der Populärliteratur zu, da diese, mit Hilfe eines oft militanten Vokabulars, das Verhältnis zwischen dem Partikularen und Totalen als ein Zwangsverhältnis darstellt. Ohne Rücksicht auf Gattungen oder Entstehungszeiten werden die Kunstwerke von dem gleichen Gedankennetz eingefangen, das immer wieder die unbeschränkte Autorität des Ganzen gegenüber dem Einzelnen vollstreckt. Die zeitliche und örtliche Beliebtheit der Objekte, auf die jenes Schema Anwendung findet, zeigt, wie wenig es an den Gegenständen selbst entwickelt sein





Das Königsportal der Kathedrale von Chartres.

kann und wie sehr es sich um eine Projektion handelt, die alles und jedes ergreift.

Das Königsportal von Chartres offenbart «die Durchsichtigkeit der Frühe», die man «nur dann sinnvoll begreift, wenn man Sachsinne und Tiefsinn in eins sieht». Dieser sachliche Tiefsinn registriert an der Chartreiser Portalgruppe «ein vielstimmig geschlossenes System», in dem «drei Hauptportale um ein beherrschendes Zentrum in eins gesetzt» sind. Wenn in der Gesamtanordnung eine zentrale Herrschaft wahrgenommen wird, dann muß auch in den Einzelfiguren allenthalben «das Gewand von regierenden Faltenlinien durchzogen» sein und muß das «ornamentale Faltenspiel streng gebändigt sein Eigenleben nicht für sich führen, sondern als *Dienst* am organischen Leben von Stoff und Leib» (Reclam, Heft 67, S. 4, 10, 14, 23, 25 f.). – Diese politisierte Optik evoziert dann auch in Naumburg «den *bezwingenden* Eindruck von Lebensnähe», und Gerburg befreit nicht, sondern sie «*bezwingt* durch eine unglaublich feine Erzogenheit» (Reclam, Heft 44, S. 14, 17). Da die «Einheit von Wand und Statuen eine *völlige*» ist («Blaue Bücher», 1961, II S. 10), sieht man «reiche Einzelformen, die sich den großen Linien des Ganzen unterordnen» (Reclam, Heft 44, S. 14). In Bamberg sitzen die «von praller Vitalität geballten» Köpfe an der Adamspforte auf «von urwüchsigen Kräften beherrschten Gestalten» und bleiben die Propheten an der Chorschranke «in der *Haft* der ornamentale gesteuerten Linie» («Blaue Bücher», 1961, I, S. 17; II, S. 4). Erst nach solch vorsorglicher Haftnahme darf sich der Beschauer daran erbauen, daß etwa die Naumburger Figuren «ein dunkles

schweres Gefühl bedrückt», daß ihre «hohe stolze Aufrichtung wie das Dennoch eines nicht zu brechenden Trotzes wirkt» («Blaue Bücher», 1961, II, S. 10).

Im Englandfahreraltar des Meisters Francke ist alles «in die Fläche des Bildes *verstrebt*», denn dank einem «Willen zur Fläche» herrscht eine «Konzentration und neue Hoheit», vermögenderen «eine reine, unberührbare Zuständigkeit» hergestellt ist, eine «*stillgestellte Welt*», in der «alles umkreist und geborgen» ist. Es ist die «zeichnenhafte *Bindekraft*» des Bildes, welche alles «in ihren *Bann* schlägt», welche «die Dinge und Menschen anhält und ihnen *verwehrt*, schon ganz sie selbst zu sein und frei zu werden» (Reclam, Heft 122, S. 16, 18 f., 20, 23).

Es scheint in der Geschichte der Kunst nur eine Gefahr gegeben zu haben: daß das Einzelne gegenüber dem Zwangsgriff des Ganzen seine Selbständigkeit und Freiheit behaupten könnte. Die Gefahr muß virulent sein und die Widerborstigkeit des Einzelnen immerhin auch sichtbar, sonst brauchte man es nicht immer wieder in die Botmäßigkeit zurückzurufen. Daß Donatello «mit beispielloser Konsequenz jedes Detail der Einheitlichkeit seines Ausdrucksstrebens *unterworfen*» hat (Reclam, Heft 120, S. 10), macht die «ruhige Geschlossenheit» und die «Schönheit des Markigen» seiner Gestalten aus.

Es charakterisiert jedoch auch Michelangelos Spätstil, daß er «die Gruppe zu *strengem Umriß zusammenschließt*», daß er «die *Gewalt* des überpersönlichen Ausdrucks» erstrebt, bis diese in der Pietà Rondanini ihren Sieg feiern darf: «Hier ist alle Bewegung getilgt. Die einzelne Gestalt gilt nichts mehr. Alle Kraft ist auf ihre Vereinigung und auf ihren Zusammenschluß verwandt.» Eine auch abgebildete Rekonstruktion der Erstfassung der Rondanini-Pietà, die Arno Breker hergestellt hat, inspiriert zu der Feststellung: «Wie jenseits der Zeit und des Raumes sind beide Gestalten zeichenhaft einander zugeordnet... Sie werden mit größter Energie nach unten geführt und zu einfachstem Umriß mit den Beinen zusammengeschlossen» (Reclam, Heft 6, S. 5 f., 11. 9. Abb. 12). Michel-

angelos Unterwerfungstaten bekräftigen auf der Ebene der künstlerischen Gestaltung jene zynische Erfahrung, die der Cellini-Zeit abgewonnen wird, daß nämlich «zu allen Zeiten das Volk niemand so stürmisch zu huldigen pflegte als dem, der es unterdrückte» (Reclam, Heft 64, S. 7).

Unaufhaltsam stieft in der Populärliteratur das gleiche ästhetische Rüstzeug durch die Jahrhunderte. Wenn Rubens seine Gestalten so ordnet, daß sie «*zwingend* auf ein Ganzes bezogen, ja aus einem Ganzen hervorgegangen» scheinen, wenn er sie «überpersönlichen Ordnungsmächten» gehorchen läßt (Reclam, Heft 11, S. 8, 14), dann durfte Rembrandt nicht zurückstehen, denn auch er «geht vom Ganzen aus, nicht vom Einzelnen». In der «Nachtwache» spielen «die Schützen ihre Rolle in einem größeren Ganzen, das nicht von ihnen, sondern von dem sie abhängen». Daher ist Rembrandts «*Regie aus einem Guß*», zumal es auch in der Nachtwache um die «Basis alles Militärischen», nämlich um «Befehl und Gehorsam» geht: «Alles steht unter dem einen Befehl.» «Dies aber: bereit sein zu töten und zu sterben, darin liegt ein äußerstes Pathos.» Mit löblicher Offenheit folgert der Interpret, daß die Holländer diesem Pathos nicht gewachsen waren, welches an sie die Forderung richtete, eine «Großmacht» und ein Volk von «Helden» zu sein. Rembrandts heroische Kunst, so lautet der Schluß, mußte Schiffbruch erleiden, weil er, der das «Denkmal eines *großen Aufbruchs seines Volkes* weit jenseits der bürgerlichen Oberfläche jener Welt» gesetzt hatte, es mit einem Volk von Demokraten zu tun hatte (Reclam, Heft 20, S. 10 f., 16, 20 ff.). Mesquine Demokraten halten eben nicht viel von jener «Wuchskraft des Lebens», wie Rubens es postulierte, von jenem blutigen Vitalismus, dem des Lebens «Hilflosigkeit auch seine Schönheit ist, (denn) gerade im Leiden entblößt es seine *triumphale Kraft*» (Reclam, Heft 127, S. 26).

Solche Tiefschläge bannen die Gefahr, die an der Oberfläche der Bilder lauern muß; die Renitenz des Einzelnen muß beträchtlich sein, sonst brauchte man nicht die Befürchtung zu haben,

daß «wir dem Maler Tiepolo unrecht tun, wollten wir sein ganzes Können auf die zarte Nuancierung zurückführen», vermochte er doch «eine hohe Monumentalität zu erlangen, die sich in einer strengen und maßvollen Gliederung der Komposition äußert» (Reclam, Heft 92, S. 25); sonst brauchte man ein Bild wie Vermeers «Malkunst» nicht zu beschreiben, als handle es sich um die Phantasiegeburt eines Militärobersten: «Alles rückt an *seinen Platz*... Reglos sind die Gestalten in das *strenge Gitter* des Bildmusters *eingespannt*... Die Bilddinge sind mit so *fugenloser Dichte* und *Treffsicherheit* eingesetzt, daß ein jedes im Zusammenhang des Ganzen höchste Aussagekraft gewinnt.» Während auf diese Weise Vermeer «alles unter seinen Willen zwingt» (Reclam, Heft 118, S. 13 f., 20,

26), hat Ignaz Günther in Weyarn eine Formensprache entwickelt, die ihm vor dreißig Jahren Ehre eingebracht hätte: «Die Macht des Blockes, aus dem das Bild herausgelöst wurde, bestimmt die Struktur der Erscheinung. Eine *unerbittliche Tektonik* wurde zum innersten Gesetz. Wir spüren in der Gestaltung *bittere Härte*, die sich auch im psychischen Ausdruck ausdrückt» (Reclam, Heft 98, S. 21).

Solche künstlerischen Zuchtexerzitien geraten um so beschwörender, je unruhiger in der neueren Geschichte die Zeiten werden. Als David den Tod des Marat zu malen hatte, «*unterwarf* er das Erinnerungsbild zugleich der *Zucht* jener strengen Form», die «alles überflüssige Beiwerk fast gewaltsam unterdrückt», so daß «selbst die Figur des Toten sich der Geometrie

Eugène Delacroix: Die Freiheit führt das Volk an. Paris, Louvre.



des Bildbaues einfügen muß» (Reclam, Heft 74, S. 4, 16 f.). Auch Delacroix hat sich der gleichen Mittel bedient, als er in seinem Freiheitsbild die Neutralisierung des Aufruhrs zu leisten hatte: «Durch ein geniales Spiel von Linien und Blickverknüpfungen ist... eine mehr oder minder mathematische Grundform der niederen Geometrie in diesen nur scheinbar barocken Aufruhr eingeschrieben.» Scheinbar bleibt der Aufruhr dank den «formalen Ordnungsmächten», die Delacroix eingesetzt hat, und dem Interpretieren gelingt es, mit Hilfe einer «begrifflichen Beschreibung», in deren Verlauf «man die Einzelheiten ruhig wieder vergessen kann», das Revolutionsbild in ein Reaktionsbild umzudeuten. Denn dadurch, daß die Figur der Freiheit eine «beherrschende und der Senkrechten angenäherte Körperachse» bildet und daß sie sich einem imaginären Dreieck einfügt, wirkt sie als ragende Ordnungsinstanz, der das aufsässige Volk denn auch «*rattenhaft*» zukriecht. Es wird einsichtig gemacht, daß die Gestalt der Freiheit Gesetze nicht sprengen will, sondern «Maß und Gesetz setzt und ihr ganzes Handeln in die eine große Gebärde des großen Schrittes sammelt... Mitten im Sturm auf die Barrikaden der Revolution ist ein Atemhalten, sind Trauer und Stille... Darum ist dieses Bild der Volkserhebung voll Adel» (Reclam, Heft 82, S. 5, 7, 9, 11, 16).

Auch wo es sich nicht um Barrikadenstürme handelt, etwa in Bayern, bedurfte es eines Leibl, der das dortige «einfache, so beharrende Leben durch seine Arbeitsweise *noch mehr zur Ruhe zwingt*» (Reclam, Heft 33, S. 7). Nur mit anderen Mitteln hat sodann Franz Marc die «*zusammenfassende Kraft des Umrisses*» so weit getrieben, «daß *kein unbewältigter Rest* zurückbleibt», und er hat zur Auflösung unzeitgemäßer Partikularität die Rückverwandlung des Menschen in das Tier propagiert, denn «dem Tier ist die individuelle Vereinzelung des modernen Menschen fremd, zu ihm gehört wesensmäßig das Gruppenhafte. Es war nur folgerichtig, daß Marc diese *kreiürliche Bindung* zur Anschauung zu bringen suchte» (Reclam, Heft 69, S. 5, 8, 10). Folgerichtig weiß auch die Populärliteratur

bei der Deutung abstrakter Kunstwerke das Geschäft von Ordnungskräften zu fördern, denn «die «innere Notwendigkeit» heiligt die Mittel». Für Kandinsky «bleibt die ordnende Überlegung das Regulativ», und wenn auch in seinen «Kleinen Welten» zuweilen «Vielfalt und Unruhe herrschen, so gelingt es einzelnen Formen und Farben dennoch, sich durchzusetzen und eine spannungsreiche Ordnung zu errichten». Kandinskys «Wissen um die Schicksalsgabe, elementare Kräfte zu entfesseln und zügeln zu können», befähigt ihn, in seinen Kompositionen gelegentlich «hochgekrümmte Säbellinien... das Regiment führen oder oberhalb eine Kreisscheibe *regieren*» zu lassen, also die «*gebiete-rischen organischen Kräfte*» zu mobilisieren, denn wären die widerspenstigen Einzelformen nicht immer wieder «hineingebettet in einen strengen Bezirk», müßte das Chaos hereinbrechen, und «ohne die *zähmende Umfassung* müßte sich der kleine, erregte Kosmos an den Raum verschwenden; so aber bleibt er *Gefangener einer dunklen, wenn auch behütenden Macht*» (Reclam, Heft 78, S. 4, 9, 10, 13).

Wo sich die Geschichte der Kunst als eine permanente Zwangsveranstaltung darstellt, ist es nur folgerichtig, daß auch dem Kunstkonsumenten mimetische Einübungen in die entsprechenden Verhaltensmuster nahegelegt werden. Unzählige Male ist er gehalten, «gebannt» zu sein von der «Macht» der Bilder. Dem Unempfänglichen und Empfindungslosen bleibt der Ausweg, sein schlechtes Gewissen körperlich zu kompensieren: «aufs äußerste betroffen von der Macht und Suggestionskraft der Komposition, verhält der Besucher den Schritt... Dem Realismus der Darstellung will er sich einfühlbar nähern, doch die strenge Abstraktion des Bildbaues hält ihn zurück» (Reclam, Heft 74, S. 3, 5). Obwohl der Turm der Blauen Pferde verschollen und dem Leser unzugänglich ist, «schlägt uns die Leinwand in ihren Bann. Wir werden mit Macht an das Bild herangetrieben, schon im selben Augenblick aber zu achtungsvoller Distanz gezwungen» (Reclam, Heft 69, S. 4). Wer der Spontaneität seiner Wahr-

nehmung nachgeben will, wird sogleich in die Schranken verwiesen, soll die Institution des Museumswärters zur Tugend blinden Respektes verinnerlichen.

Die durchgängige Unterwerfung des Einzelnen unter den Zwang des Ganzen, die Liquidierung des Besonderen zugunsten einer unumschränkten Herrschaft des Allgemeinen verkehrt ein Grundpostulat klassischer Ästhetik, mit dessen Hilfe das Bürgertum einmal seinen Widerstand gegen Herrschaftszwänge zu artikulieren mußte, zu einem Domestikationsinstrument, das jede fortschreitende Emanzipation zur Ruhe zwingen möchte; es ist dies die kunstwissenschaftliche Parallele einer Verkehrung des Klassischen zu einem Neoklassizismus, wie ihn Karl Arndt charakterisiert hat. Die dabei beanspruchte Metaphorik der Macht, Gewalt, Herrschaft, Unterordnung, des Zwanges und des Bannes – wogegen Freiheit im Sinne einer freiwilligen Subordination begriffen wird –, solches Vokabular zeigt die Populärliteratur in

einem Ausmaße politisiert, daß die Forderung, die Kunstwissenschaft möge zur politischen Selbstreflexion schreiten, einigermaßen naiv erscheint.

Die kunstgeschichtliche Populärliteratur verteidigt die Gegenwart in der Kunst der Vergangenheit. Dies ist ihre öffentliche Funktion. Zugleich projiziert sie in die Geschichte jene «stillgestellte Welt», die sie objektiv heute vorfindet, und setzt diese als eine metaphysische Ordnung. Die Reflexion der weltanschaulichen Bedingungen findet in der Populärliteratur ein getreues Abbild dessen vor, was ist und stets auch war: Macht und Unterdrückung.

In solcher Aktualisierung des Gewesenen ist die Populärliteratur in ihrem Umgang mit der Kunst offener und ehrlicher als die zünftige Wissenschaft. Genauer als diese bringt sie zum Ausdruck, daß Kunstwerke niemals nur Objekte sind, denen man wertfrei und interesselos begegnet, sondern daß ihnen jede Generation immer auch das antut, was sie sich selbst antut.

Dieser Text liegt der Arbeit "Museum Dahlem" zugrunde.

Museumsfragen

1. Von kritischen Berichtern wird man nicht von vornherein heitere Lektüre erwarten, gelten sie doch als rigide Asketen, die kein Bierchen frisch, kein Kunsterlebnis fromm, kein Witz frei, kein Fußball fröhlich macht. In alledem durchschauen sie die kapitalistische Profitgier, die ideologische Verschleierung, die ausbeuterische Feiertagsindustrie.

Am Horizont steht eine Kunsthistorikergeneration, die mit dem Untergang des Faches den Untergang kunsthistorischen Weltumganges bringen wird. Zu diesem gehört die Originalität, die Skurrilität und der Klatsch. Kein Sachproblem, das nicht mit persönlichen Anekdoten zu würzen wäre.

Vielleicht sammelt jemand die noch kursierenden Kunsthistorikeranekdoten und rettet sie in eine Zukunft verbissenen ideologischen Rigorismus hinüber. Es könnte sonst vergessen werden, daß sich etwa die Panofsky-Rezeption unter deutschen Kunsthistorikern nach dem Krieg zum großen Teil auf die Rezeption von Panofsky-Anekdoten beschränkte, die immer wieder frisch über den Atlantik kamen.

Die Nachfahren könnten den Anekdotenschatz bedenken – und ihn, vielleicht weil sie so sensibel sind, sehr ernst nehmen.

2. Im Dahlemer Museum gab es einmal einen Angestellten, der hinter dem Kartenstand vor dem Eingang zur Galerie alle Besucher an sich vorbeigehen sah. Sie fragten ihn, wenn sie reingingen, und sie fragten ihn, wenn sie rausgingen. Einige Fragen sind ihm aufgefallen, und er hat sie sich aufgeschrieben. Den Fragekatalog

überreichte er 1965 einem Volontär. Dieser hat ihn aufbewahrt und den «Kritischen Berichten» zur Veröffentlichung vorgeschlagen. In der originalen Reihenfolge und Vollständigkeit lautet er:

- Wo ist das Bild «Der Mann mit dem Stahlhelm» von Bernhard Dürer?
- Ist das Bild hier, das Dürer mit dem Füllfederhalter gemalt hat?
- Wo ist das Bild «Mona Lisa» von Michelangelo hingekommen? Es hing früher im Kaiser-Wilhelm-Museum.
- Haben Sie auch Bilder von Oskar Riemen-schneider?
- Die Gobelins sind Kopien, denn solche Werte hätten uns die Amis doch nicht gelassen.
- Haben Sie einen Katalog mit den Bildern Anton Feuervogels? Warum nicht?
- Warum ist der Alte Fritz nicht auf dem Plakat? Wir sind doch Deutsche!
- Wo ist das Gemälde «Die große Annabella» von Anton Peser?
- Haben Sie eine Karte von dem Gemälde «Die wilde Bolle» von Peter Paul Hals?
- Warum sind die Bilder aus Dresden nicht im Katalog aufgeführt? Das sind doch auch deutsche Bilder!
- Wo hängt der Gesundbrunnen von Kramer?
- Warum sind die Sachen aus dem Neandertal-Museum nicht hier ausgestellt? Das ist doch auch sehr interessant.
- Haben Sie eine Postkarte von dem Gemälde «Sonnenaufstieg im Gehölz» von Menzel?
- Wo hängt das Bild der Witwe Bolte?

119

Text von Martin Warnke, aus "Künstler, Kunsthistoriker, Museen"
Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte
copyright : Verlag C.J. Bucher, Luzern u. Frankfurt, 1979

kopiert mit freundlicher Unterstützung des Autors und des Verlages
für die Ausstellung: Stephan von Huene, "What's wrong with culture"
ACP Galerie Peter Schuengel, Salzburg, Juli/August 1997

- Haben Sie eine Karte von der hl. Elisabeth mit dem Regenmantel?
- Wo hängt der Mann mit dem Feuerwehrhelm?
- Wo hängt der Mann mit dem Sturzhelm?
- Wo ist Rembrandt, der Mann mit dem goldenen Hut?
- Warum heißt es «Mann mit dem Goldhelm» und nicht «Der Mann mit dem Gelbhelm»? R. hatte doch gelbe Farbe und nicht goldene!
- Wo ist die Schutzmann-Madonna?
- Wo hängt der Mann mit der Blechmütze?
- Wo steht die Mantel-Madonna von Tilman Haselkorn?
- Wo ist das Bild «Die Figur mit der goldenen Kappe»?
- Wo ist der Mann mit der goldenen Maske?
- Ist die Sixtinische Kapelle auch hier?
- Warum sind die Reiterstandbilder nicht hier ausgestellt, die früher vor dem alten Museum standen?
- Warum gibt es denn keine S-Bahn-Station hier? Man muß immer so weit laufen. Das können Sie doch mal anregen?!
- Wo hängt das berühmte englische Konzert von Wilhelm Riemenschneider?
- Wo hängt der Mann mit dem Perlenhalsband von Rembrandt van Delft?
- Wo ist die Barocktreppe von Watteau?
- Ist das Bild hier «Die Dame mit dem Sektglas» von Vermelen?
- Hängt das Abendmahl von Leonardo da Vinci auch hier?
- Wo hängt das Bild mit der Kurbelwelle? (Ob hier Courbets «Welle» gemeint ist?)
- Warum ist die Uhr an dem Sockel der Nofretete?
- In welcher Etage steht die Nitribitt?
- Warum werden die schönen Wandteppiche nicht mehr ausgestellt? Der Adenauer hat die wohl verschoben.
- Haben Sie die Aufnahme von Rembrandt mit dem Turban «Der verlorene Sohn»? – «Ich kenne kein derartiges Gemälde von Rembrandt.» – Der Fragende zu seinem Begleiter, beide ältere Herren: «Der weiß ja nichts!»

3. Lange bevor die Museen aufwendige Besucherbefragungen veranstalteten, hat sich ein Museumsangestellter für die Frageweise der Museumsbesucher interessiert. Er saß am Eingang, der zugleich der Ausgang ist, da eine ältere Museumsbautheorie es sicherheitstechnisch für erforderlich hielt, daß der Museumsbesucher durch die (möglichst schmale) Pforte, durch die er hineingegangen war, auch hinausging: Rundgang. Deshalb teilt sich die obige Fragereihe in Eingangsfragen und Ausgangsfragen.

Beim Eingang möchte man wissen, wo was hängt, steht oder ist. Denn man hat ein Vorwissen, eine Klischee-Erwartung: Rembrandt, Riemenschneider etwa. Die Atmosphäre der Empfangshalle gebietet, daß man sich sammelt, daß man abschaltet. Bei dem Versuch abzuschalten, sich auf die Klischees zu konzentrieren, stellt sich heraus, daß der Museumsbesucher alles Seine doch mit sich trägt. In den Versprechern, Kalauern, Enallagen oder Vermengungen tritt zutage, daß in die Klischees Alltagserfahrungen einschließen: Bei den einen der Stahlhelm, der Feuerwehrhelm, die Kurbelwelle oder die Nitribitt, bei den andern der Sturzhelm, der Regenmantel, das Sektglas, der Schutzmann oder der Adenauer. Der atmosphärisch auferlegte Zwang, die Außenwelt zu vergessen, muß beim Eintritt ins Museum sehr komplizierte psychische Vorgänge auslösen.

In den Ausgangsfragen sind Anzeichen einer Klischee-Stimulierung zu bemerken. Wohl der geringere Teil der Museumsbesucher realisiert, daß an den Wänden Originale hängen, die eine letzte, authentische Erfahrung der Klischees ermöglichen. Das Gefühl des Außerordentlichen wird eher durch die museale Umgebung als durch die Kunstwerke vermittelt, denen man zumeist ja auch noch ansieht, daß sie einmal in einer Alltagswirklichkeit Gebrauchsgüter waren. Ganz selbstverständlich stellt sich deshalb am Kartenstand beim Ausgang die Frage, warum nicht alles zu haben war: Warum ist die Mona Lisa, die Sixtinische Kapelle, Leonardos Abendmahl nicht da; warum denkt man nicht an den Neandertaler oder an die Dresdener Bil-

der. Das Verharren auf der Reproduktionsebene ermöglicht das Verlangen nach universaler Klischee-Befriedigung.

Die Museen sind dazu übergegangen, die klischeebesetzten Objekte zurückzustufen, sie nicht mehr auf einem Sockel vor Samtvorhang zu exponieren. Der Goldhelm hängt wieder an der Wand, und golden wird er nur bei Betätigung des Scheinwerfers. Man verweigert oder erschwert die Klischeebestätigung – ein erzieherischer Akt, sofern der Vorwurf des Originalfetischismus stichhaltig ist. Es ist zu vermuten, daß vor dem Zeitalter der Reproduzierbarkeit die Bildreproduktion das Original in viel stärkerem Grade ersetzte als heute. Das Klischee arbeitet unablässig daran, das Kunstwerk in den Alltag zurückzuholen. Im Museum wird das originale Kunstwerk so lange als reproduziertes Produkt gesehen, wie im Alltag das Produzierte kein Kunstwerk sein darf. Bis dahin muß das Gelb Gold bleiben.

4. Eine oberflächliche Betrachtung des Fragenkatalogs zeigt, daß der Adressat der Fragen einer recht komplizierten Fragemotivation gegenübergestanden hat.

Der Museumswärter ist im Museum der meistgefragte Mann. Einer der wichtigsten Vorgänge in der Museumsgeschichte ist wohl die Wandlung im Berufsbild des «Kustos». Solange autodidaktische Kunstgelehrte, Künstler oder Schneider der Garderobe die Sammlungen betreuten, sporadische Besucher schlüsselklirrend durch die Säle führten und am Ausgang ihren Obolus verlangten, war der Fachmann der Gesprächspartner des Besuchers. Fürstliche und private Sammler haben die Besucher oft auch persönlich geführt. Nachdem die Kunsthistoriker mit der Kunstwissenschaft in den Museen auch die Etagen der Museumsdirektion etabliert haben, hat sich der Sachverstand vom Kommunikationsfeld zwischen Besuchern und Kunstwerken zurückgezogen. Die alltägliche Frage last ist auf die Museumswärter übergegangen.

Wo der Direktor hohen Besuch noch selbst begleitet oder wo Volontäre und Mitarbeiter

noch wissenschaftliche Führungen übernehmen, stellt sich auf Privilegienebene die alte Kustosfunktion gelegentlich wieder her. Ansonsten wird der Vermittlungsdienst an das Publikum verwaltet. Kataloge, Beschreibende Verzeichnisse, Bilderhefte, Führungsstäbe, neuerdings auch museumsdidaktische Abteilungen stellen Erziehungsformen von oben dar.

Die Ebene aber, bei der neuere Erziehungsmethoden überhaupt erst ansetzen, die Ebene der spontanen Neugierde, der am Gegenstand entwickelten Frage und Motivation, bleibt in den Museen das Aufgabenfeld der Museumswärter. Sie sind die einzigen verfügbaren Adressaten für spontane Fragen, also die exponiertesten Träger der Museumspädagogik. Der hehre Bildungsauftrag der Museen hängt an den Museumswärtern. Was die Museen einem unter den Geringsten in ihren Häusern getan haben, das haben sie der Bildung der Nation getan.

5. Die Hauptargumente gegen die Ausbildung der Museumswärter, dagegen, daß das Museum seinen Bildungsauftrag im eigenen Hause beginnt, lauten:

- Der Mensch ist unglücklich, wenn er mehr kann, als wofür er bezahlt wird. Man unterhöhlt sein berufliches Selbstbewußtsein, wenn man ihn mit einem Eingeweihtenwissen vertraut macht, das einem höheren Berufsstatus entspricht.
- Wenn der Museumswärter weiß, was er bewacht, dann vernachlässigt er das, wofür er bestellt ist: aufzupassen. Ein Wärter, der ein Interesse für die Objekte entwickelte, die er bewacht, könnte zu der Einsicht kommen, daß das bewachte Kunstwerk eines der präkärsten Ergebnisse der Kunstgeschichte ist. Ob solcher Einsicht wäre er schwer relegierbar.
- Ein ausgebildeter Museumswärter wäre für die Besucher eher eine Belästigung als eine Hilfe. Die Besucher sollten ihre Ruhe haben zur tiefen, stillen, ungestörten Versenkung. Der Wärter soll nicht danebenstehen und unruhig auf die Sekunde warten, da er sein Wis-

sen loswerden kann. Wenn schon nicht zu vermeiden ist, daß Wärter gelegentlich Preise und Werte, Anekdoten und Zoten verfügbar haben, dann soll doch eine fundiertere Kenntnis nicht unkontrolliert ein Informationsmonopol usurpieren, das den Wissenschaftlern von oben gehört.

Die Argumente sind spezifische Varianten der in der Gesamtgesellschaft praktizierten Herrschaft. Der geniale Bode hat das System eingeführt, die Wärter in Angestellte und Beamte zu teilen,

womit ein außerordentlich wirksames Wachverfahren eingerichtet war, da die beiden Gruppen, die sich spinnefeind sind, sich gegenseitig erbarmungslos überwachen.

Eine etwas unkundige Meinung will wissen, daß die Klasse der Ausgebeuteten von den Museen ausgeschlossen ist. Doch ihre Vertreter, darunter Rentner und Invalide, sind dort uniformiert eingeschlossen. Es gibt nur eine Klasse, die in den Museumssälen mit permanenter Präsenzpflicht vertreten ist. Es sind die meistgefragten Leute des Museums.