Brückle, Wolfgang; Mariaux, Pierre Alain; Mondini, Daniela (Hrsg.): *Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche*, Berlin [u.a.]: Deutscher Kunstverlag 2015
ISBN-13: 978-3-422-07334-0, 293 Seiten, EUR 44.90

Rezensiert von: Kristin Böse, Universität Düsseldorf

Mit dem vorliegenden Band haben sich die Herausgeber des Desiderats einer übergreifenden Analyse zur Musealisierung mittelalterlicher Kunst angenommen.[1] Ihnen ist es gelungen, Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen aus musealen Sammlungen und Universitäten zusammenzubringen, die überwiegend in Fallstudien die Inszenierungspraktiken mittelalterlicher Kunst in verschiedenen europäischen Ländern beleuchten, womit ein breites geographisches Feld abgesteckt ist. Der mit einem abschließenden Register ausgestattete Band führt die insgesamt fünfzehn Beiträge in einer sich an den Untersuchungsfeldern orientierenden chronologischen Anordnung auf. Die Herausgeber begründen diese Entscheidung in der Einleitung damit, dass eine Systematisierung im Hinblick auf historische Modelle, ästhetische Bewertungen sowie Praktiken des Kuratierens kaum möglich gewesen wäre – Aspekte, die in mehr oder weniger allen Beiträgen zum Tragen kommen und dort oft ineinandergreifen (8). Auf eine Vorstellung der einzelnen Beiträge wird verzichtet, gleichwohl werden Konzept und Ziel des Bandes dargelegt und wesentliche, auch den Titel bestimmende Begriffe, wie etwa der der Musealisierung näher erläutert. Weitergehende, in der Erforschung von Wissensordnungen virulente Begriffe, wie der des Dispositivs, oder auch alternative historische Denkmodelle werden in den einzelnen Fallstudien aufgegriffen.

Die Herausgeber legen insgesamt einen breiten Musealisierungs-Begriff an, der die „Haltung zu den Gegenständen“, aber auch die „Verschiebung von Interessen und Betrachtungsweisen“ (8) umgreift. Der Band behandelt folglich sich in Sammlungen und Ausstellungen widerspiegelnde Vorstellungen von mittelalterlicher Kunst und spannt zeitlich einen weiten Bogen vom späten Mittelalter bis in unsere heutige Zeit. Dass die Musealisierung der mittelalterlichen Kunst nicht erst mit der Entstehung der Museen einsetzt, wird insbesondere in den ersten drei Beiträgen zum Thema. Pierre Alain Mariaux geht hier sogar noch weiter, indem er den Spieß umdreht: Im Sinne eines modernen Anachronismus untersucht er in seinem Beitrag die Tragfähigkeit des Ausstellungs-Begriffs für mittelalterliche Sammlungen, konkret der Ansammlung von mittelalterlichen Schätzen. Auf der Grundlage lexikalischer Untersuchungen verweist er darauf, dass Ausstellen im Mittelalter einen illusionistischen Charakter besaß und auf eine Erzeugung von Präsenz zielte. Insofern tragen seine Überlegungen auch zu einem umfassenderen Verständnis von ‚Sichtbarkeit‘ im Mittelalter bei.

Seit dem ausgehenden Mittelalter finden sich Quellen, die den gezielten Erwerb mittelalterlicher Artefakte durch private Sammler belegen, wenngleich dahinter seltener ästhetische Werturteile oder sinnliches Interesse zu vermuten sind, sondern vielfach ihr historischer Wert im Vordergrund stand. Dennoch erweist es sich als klug, die Musealisierung grundsätzlich bis in das späte Mittelalter zurückzuverfolgen. Denn dabei ist, wie Wolfgang Brückle in dem ersten seiner beiden Beiträge

herausarbeitet, eine kontinuierliche Entwicklung vom mittelalterlichen Sammlungsobjekt, dem ein historischer Zeugnischarakter zugesprochen wurde, bis zur Wahrnehmung als Kunstwerk keineswegs zu erwarten. Und auch heute stehen beide Betrachtungsweisen nebeneinander. Zudem ist es erforderlich, auch das Nachleben mittelalterlicher Artefakte außerhalb säkularer Sammlungen zu berücksichtigen, um den Prozess der Herausbildung ästhetischer Werturteile differenziert herauszuarbeiten. Genau dies macht der Beitrag von Tobias Kunz deutlich, der der Einbettung mittelalterlicher Bildzeugnisse in barocke Altarbauten im 17. und 18. Jahrhundert gewidmet ist. Kunz kommt mithilfe einer kritischen Anwendung der durch Alois Riegl eingeführten Begriffe von Kunst- und Alterswert zu dem Schluss, dass die mittelalterlichen Objekte innerhalb einer barocken Neuinszenierung als Träger historischer Bedeutung fungierten – allerdings auf der Grundlage einer ihnen zugeschriebenen Ästhetik des Fremd- und Andersartigen.

Auch im Prozess der musealen Institutionalisierung werden mittelalterliche Objekte weiterhin nach ihrem historischen Gehalt bewertet, wobei kulturhistorische Ausstellungen eine wesentliche Rolle spielen. Beispiele dafür liefert Evelin Wetters Analyse zweier Ausstellungen siebenbürgisch-sächsischer Schatzkunst um 1900 in Kronstadt (damals noch Ungarn) sowie Budapest. Je nachdem welche Perspektive eingenommen wurde, ist die siebenbürgisch-sächsische Schatzkunst als Erbin einer lutherischen Kunst vereinnahmt worden oder bestätigte aus nationalstaatlich-ungarischem Blickwinkel die einstige Größe des ungarischen Königreiches. Aber nicht immer gelang es, die als eigen verstandene mittelalterliche Kunst einem nationalstaatlichen Narrativ unterzuordnen, wie Lena Liepe am Beispiel des Stockholmer Nationalmuseums und seiner Ausstellung kirchlicher Kunst um 1900 zeigt. Liepe deutet die sich vom übrigen Ausstellungsparcours abhebende funktionale Zuordnung sakraler Objekte als Kapitulation davor, eine letztlich auf Importe zurückzuführende Kunst sinnvoll in die Darstellung eines eigenen kulturellen Erbes einzubinden.

Mit William J. Diebolds Beitrag zu maßgeblich in Deutschland kuratierten, den Ottonen gewidmeten Ausstellungsprojekten werden Probleme, die mit der Einordnung mittelalterlicher Objekte als historische Zeugnisse auch in jüngster Zeit einhergehen können, zum Thema. Eindrücklich legt Diebold am Beispiel von Titel und szenographischer Ordnung der Ausstellung „Europas Mitte um 1000“ im Jahre 2001 jene schwindelerregende Nähe offen, die zwischen den dort konstruierten Gegensatzpaaren von West und Ost, christlich und heidnisch, eigen und fremd sowie hoher und niederer Kunst einerseits und akademischen Deutungsmustern im nationalsozialistischen Deutschland andererseits bestand.

Die nachhaltige Wirkung von Strategien, mittelalterliche Kunst zu inszenieren, bespricht Cecilia Hurley am Beispiel von Alexandre Lenoirs Musée des monuments français. Im Nachhinein führte der Umstand, dass im revolutionären Frankreich eine historische Rückbindung mittelalterlicher Artefakte politisch unmöglich erschien und diese zudem als künstlerisch minderwertig angesehen wurden, zur Schaffung von ‚Stimmungsbildern‘ einer Epoche, an die nachfolgende szenographische Ordnungen immer wieder anknüpften. Hieran lässt sich Markus Thomes Studie anschließen, der Konzepte der Musealisierung mittelalterlicher Bauteile in den Blick nimmt und zeigt, dass diese weniger als Kunstwerke eingebunden wurden, sondern oftmals dazu beitrugen, Werke anderer Gattungen zu verorten, Lebenswelten zu simulieren und „Stimmungen zu erzeugen“ (95).

Mittelalterliche Kunst war und ist mit dem neuzeitlichen Kunstbegriff nicht zu erfassen, der letztlich die Grundlage der Entstehung und Existenz von Kunstmuseen bildet. Dieser grundsätzliche

Widerspruch, der bereits in der Einleitung des Bandes thematisiert und von Wolfgang Brückle in seinem zweiten Beitrag nochmals aufgegriffen wird, erweist sich, so zeigt es eine Reihe der Beiträge in diesem Band, als Antriebsfeder für die Suche nach einer schlüssigen Ausstellungskonzeption. Insbesondere im 20. Jahrhundert stehen sich zwei unterschiedliche kuratorische Haltungen gegenüber: Entweder werden mittelalterliche Objekte als Artefakte in den Mittelpunkt von Ausstellungen gerückt, die dem Modell einer ‚weißen Zelle' (150) folgen, oder man sucht dem Widerspruch durch das Stiften historischer Zusammenhänge zu begegnen.

Diesen sich diametral gegenüberstehenden Ordnungsmodellen sind die Studien von Natalie Hope O'Donnell auf der einen und von Daniela Mondini und Isabel Haupt auf der anderen Seite gewidmet, die jeweils exemplarische Lösungen als Gegenentwürfe zu bestehenden Ordnungsmustern vorstellen. Als kritische Befragung einer kunsthistorischen Kanonbildung, in der der Renaissance ein zentraler Stellenwert zuerkannt wurde, sind zwei Mittelalterausstellungen zu deuten, die in dem bei Oslo gelegenen Henie Onstad Kunstsenter in den 1970er Jahren ausgerichtet wurden. O'Donnell analysiert, wie die Ausstellungsmacher mittelalterliche Artefakte mit Werken moderner und zeitgenössischer Kunst, aber auch außereuropäischer Kunst kombinierten. Vergleichbar alternativen Geschichtsmodellen, wie etwa jenem George Kublers, wurde angestrebt, formale Beziehungen zwischen Objekten aus unterschiedlichen Zeiten und Räumen aufzuzeigen und damit tieferliegende Sinnschichten offenzulegen. Als eine Kritik an historistischen Deutungsmustern interpretieren Mondini und Haupt sowohl die szenographische Ordnung als auch die damit eng verzahnte architektonische Hülle zweier italienischer Ausstellungen der Nachkriegszeit, an denen namhafte Architekten wie Franco Albini sowie die Architektengruppe BBPR maßgeblich beteiligt waren. Die von ihnen mitkonzipierten Ausstellungen folgten ganz unterschiedlichen Dispositiven: Während Albini im Palazzo Bianco in Genua das Mittelalter in eine zeitliche Abfolge von Formen und Stilen einordnete und auf diese Weise historische Kontexte zu negieren suchte, entwickelte die Gruppe BBPR im Castello Sforzesco in Mailand ein weitgespanntes historisches Bezugssystem. Gleichwohl können die Autorinnen gerade an der Mailänder Ausstellung die Nachhaltigkeit eigentlich kritisierter kanonischer Positionen belegen.

Nicht immer ist es eine systemkritische Haltung, die die Entscheidung für oder wider eine Rückbindung der Artefakte an ihre vermuteten Entstehungskontexte bedingt, oft sind es auch andere, mit dem Wesen und der Geschichte der Sammlungen verbundene Gründe, etwa die Intentionen der Sammler oder auch Gattungen, welche die Ausstellungsmacher vor besondere Herausforderungen stellten. Dies betrifft etwa die Präsentation katalanischer Wandmalerei im Museu Nacional d'Art de Catalunya in Barcelona, mit der sich Gaspar Coll i Rosell beschäftigt. Hier gab es seit der Gründung des Museums ein anhaltendes und lebhaftes Interesse, die Herkunft der Bildprogramme herauszustellen. Auch wenn es nicht weitergehend expliziert wird, so ergibt sich gleichwohl die Frage, ob dieser kuratorische Ansatz nicht auch mit Bestrebungen um eine katalanische Eigenständigkeit in Zusammenhang stehen könnte. Neben einer, den liturgischen Kontext vermittelnden Anbringung, informierten etwa zusätzliche Tafeln über die weitergehende topographische Verortung der Kunstwerke.

Keinem der beiden Konzepte – weder der ‚weißen Zelle' noch einem ausschließlich kontextualisierenden Präsentationszusammenhang – sind die verschiedenen Ausstellungen der Sammlung des Kölner Kanonikers Alexander Schnütgen zuzuordnen. Eine Ausnahme bildet hier die Präsentation in der ehemaligen Abtei St. Heribert in den 1930er Jahren, die im Stil der neuen Sachlichkeit ausge-

wählte Stücke isoliert wirken ließ. Zumeist war man aber in den verschiedenen Phasen des Nachlebens der Sammlung bemüht, an die vielschichtigen Ordnungsmuster Schnütgens zu erinnern. Denn Schnütgen war es ein Anliegen, wie Manuela Beer zeigt, vor dem Hintergrund industrieller Massenproduktion im 19. Jahrhundert eine für die zeitgenössische christliche Kunst vorbildliche Sammlung zusammenzutragen. So erscheint die erste Ausstellung in den eigenen vier Wänden wie ein Laboratorium, in dem neben einer auf die Materialien, Gattungen und Typen ausgerichteten Objektpräsentation auch liturgische Zusammenhänge Berücksichtigung fanden und sich in der Ordnung der Artefakte zugleich ein Interesse an inszenatorischen Praktiken spiegelt. Diese Praktiken waren sicherlich auch auf jene, die Sammlung vermittelnde Fotoserie abgestimmt, die Anfang des 20. Jh. teilweise in der Zeitschrift für christliche Kunst veröffentlicht wurde.

Mit Phillip Lindley kommt schließlich auch ein Autor zu Wort, der an der Ausstellung, die Gegenstand seines Beitrags ist, selbst beteiligt war: „Image and Idol. Medieval Sculpture“ hat Lindley zusammen mit dem Künstler Richard Deacon für die Tate Britain im Jahre 2001 zu einem Zeitpunkt realisiert, als sich das Museum mit den Konsequenzen der Abspaltung der Tate Modern konfrontiert sah. Auch seine Studie diskutiert die in vielen Beiträgen virulente Frage nach der Ausstellbarkeit mittelalterlicher Kunst jenseits chronologischer Linien und im Kontext eines säkularen Ambientes. Gerade der Ikonoklasmus am Ausgang des Mittelalters stellt dafür als Thema eine besondere Herausforderung dar, weil im Kern der Auseinandersetzung der religiöse Stellenwert des Bildes zur Disposition stand. Folglich ist das Verhältnis des Objektes zu seinem ursprünglichen Aufstellungskontext als bereits historisch gestört zu bezeichnen, so dass dessen (Re)Konstruktion keine Lösung bot. Deacon, so Lindely, löste diesen Widerspruch dergestalt auf, dass er den Fokus auf die Körperlichkeit und Materialität der Objekte legte und damit die Ausstellung selbst zum Gegenstand eines ikonoklastischen Diskurses machte.

Hier lassen sich Lindleys und Brückles Beiträge zusammenbinden, die beide aus ihren Analysen Überlegungen für zukünftige Ausstellungen ableiten: Während Brückle vorschlägt, im heutigen Museumsbetrieb die „Unvollständigkeit des Ausstellungsgegenstandes“ (150) und den künstlichen Bezug des Fragments zu seinem musealen Zuhause zu thematisieren, plädiert Lindley dafür, statt historische Zusammenhänge zu erzeugen, Fragen aufzuwerfen und auf diese Weise verschiedene Betrachtungsweisen zu ermöglichen. So könnte ein vermeintlicher Nachteil, mittelalterliche Objekte als Kunstwerke auszustellen, sich zum Vorteil wenden, indem der Blick nicht nur für neue szenographische Ansätze, sondern im besten Falle für eine kritische Befragung des Kunst- und Museumsbegriffs geweitet wird.

Gerade weil in der Einleitung auf eine Vorstellung der sicherlich vielschichtigen Beiträge verzichtet wurde, wäre der Versuch einer abschließenden Systematisierung aufgeworfener Aspekte wünschenswert gewesen. Darüber hinaus vermisst man, von wenigen Beiträgen abgesehen, dass die architektonischen Hüllen mittelalterlicher Sammlungen kaum Berücksichtigung finden. Denn – man denke etwa an stilistisch so vielschichtige Baukomplexe wie das Cloisters in New York oder das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg – auch diese machen auf die Sammlungen bezogene Auslegungsangebote, haben folglich Anteil an der Ordnung und Wissensproduktion musealer Präsentationen. Davon abgesehen (und von den zuweilen recht kleinen Abbildungen, die den Nachvollzug der Argumentation nicht immer erleichtern), ist es ein Glücksfall, dass der Band, statt den Forschungsprozess gleichsam stillzulegen, aus historischer Perspektive auf bisher unbeachtete Forschungsfelder aufmerksam macht und neue Denkpfade in der Debatte um die Musealisie-

rung mittelalterlicher Kunst aufzeigt.

Anmerkung:

[1] Dagegen liegt bereits eine Vielzahl an Einzelstudien vor. Genannt seien für das Germanische Nationalmuseum: Geschichtsbilder. Die Gründung des Germanischen Nationalmuseums, hrsg. v. Jutta Zander-Seidel und Anja Kregeloh, Nürnberg 2014 (=Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums 4); Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz (Hrsg): Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg: 1852-1977. Beiträge zu seiner Geschichte, München 1978; für das Museum Schnütgen: Alexander Schnütgen: colligite fragmenta ne pereant. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 150. Geburtstag seines Gründers, hrsg. v. Hildtrud Westermann-Angerhausen, Köln 1993; für das Museo nazionale del Bargello: Il medioevo in viaggio. Ausst. Museo Nazionale del Bargello, hrsg. v. Benedetta Chiesi, Florenz 2015; für das Musée des monuments français: Alexandra Stara: The Museum of French Monuments. 1795-1816: 'killig art to make history', Farnham 2013; einen Einstieg in die US-amerikanischen Sammlungen bietet: Medieval Art in America. Patterns of Collecting: 1800-1940, hrsg. v. Elizabeth Braford Smith, Philadelphia 1996; zum Cloisters s. Timothy Husband: Creating the Cloisters, New York 2013 (=The Metropolitan Museum of Art bulletin 70,4); The Cloisters: Medieval Art and Architecture, hrsg. v. Peter Barnet und Nancy Wu, New York 2012.

Empfohlene Zitation:
Kristin Böse: [Rezension zu:] Brückle, Wolfgang; Mariaux, Pierre Alain; Mondini, Daniela (Hrsg.): *Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche*, Berlin [u.a.] 2015. In: ArtHist.net, 16.06.2017. Letzter Zugriff 22.11.2026. <https://arthist.net/reviews/15827>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de.