

Sektion "Universalialia sunt in re"

XXVIII. Deutscher Kunsthistorikertag, Bonn, 16.–20.04.2005

Bericht von: Susanne König

Sektionsberichte zum XXVIII. Deutschen Kunsthistorikertag, Bonn, 16.-20. April 2005 „Universalialia sunt in re. Sammlungen als kritische Masse für Kunstgeschichte und Museen“.

Der 28. Deutsche Kunsthistorikertag in Bonn, der dieses Jahr unter dem Motto „Zeitgenossenschaft als Herausforderung. Der Status der Kunstgeschichte heute“ stand, thematisierte das Verhältnis von Zeitgebundenheit und Zeitgenossenschaft innerhalb der kunsthistorischen Praxis. Auch wenn sich die kunsthistorische Arbeit meist mit bereits historisierten Kunstwerken befasst, handelt sie jedoch in der Gegenwart und steht auch in deren Verantwortung. So sollte in der ersten Sektion „Universalialia sunt in re“, die sich (wie der Untertitel vermerkte) mit der „Sammlung als kritische Masse für Kunstgeschichte und Museen“ auseinandersetzen sollte, diskutiert werden, inwieweit Sammlungsobjekte schon bestimmte Interpretationen mit sich bringen und welche Rolle dieser Umstand für die heutige Forschung spielt.

„Kritische Masse“ kann in diesem Zusammenhang meinen, dass Sammlungen immer auch Repräsentationen von Weltverständnissen sind und diese in die einzelnen Objekte projizieren. Zugleich strebte der Untertitel die Nivellierung der immer wieder kritisierten Diskrepanz zwischen Kunstgeschichte und Museum an, da sich die Sammlungsinterpretation explizit an beide Bereiche wendet. So spiegelte auch die Wahl des Sektionsleiters die Annäherung der beiden Bereiche wider, da die Auftaktveranstaltung nicht von einem Hochschullehrer organisiert wurde, sondern unter der Leitung von Dr. Michael Fehr, dem Museumsdirektor des Karl-Ernst-Osthaus-Museums in Hagen, stand.

In seiner Einführung skizzierte Fehr das Ziel der Sektion: Es sollte herausgearbeitet werden, dass „Kunstgeschichte und Museen über eine Reflexion der Relationen zwischen bildender Kunst, Wahrnehmung und Sammlungen die Konstruktion von Weltbildern zum Gegenstand ihrer systematischen wie historischen Untersuchungen und Darstellungen machen können“. Dabei sei die Sammlung nicht nur bloße Gegenstandsanhäufung, sondern habe durch ihre Auswahlkriterien an sich schon „selbstevidenten Charakter“. Als „kritische Masse“ bezeichnete Fehr die Sammlungen, die durch die in ihnen angesammelten Objekte nicht nur ein Bild der Realität wiedergäben, sondern gleichzeitig für das Weltbild der Sammler stünden. Fehr sieht in den Sammlungen gleichermaßen die Bedingungen für die Konstruktion von Weltbildern als auch die Bedingungen für eine Kritik von Sammlungszusammenhängen.

Im Folgenden soll auf drei der insgesamt neun Vorträge eingegangen werden, die vor allem die Sammlung als kritische Masse für Kunstgeschichte und Museen thematisierten und den Bezug zur Zeitgenossenschaft als Herausforderung hergestellt haben. Leider ergab sich innerhalb dieser

Sektion, dass diese Anforderung nicht von allen Vorträgen erfüllt wurde.

Donald Preziosi (Los Angeles/Oxford) begann seinen Vortrag „The Museum: Brain of Earth's Body“ mit einem Kupferstich des britischen Künstlers und Satirikers George Cruikshank unter dem Titel „All the World Going to See the Great Exhibition of 1851“. Der Stich zeigt die Weltkugel, auf deren Spitze nur ein einziges Gebäude, nämlich der Londoner Kristallpalast aus dem Jahre 1851 steht, zu dem Menschen unterschiedlichster Nation aus allen Teilen der Erde herbeiströmen. Nicht zu sehen ist auf dieser Weltkugel der Kontinent Europa, der von Preziosi als „Brain of Earth's Body“ bezeichnet wird. Dieses „Gehirn“ wird stattdessen durch den Kristallpalast repräsentiert.

Preziosi zufolge verkörperte der Kristallpalast, die damals größte internationale Ausstellung künstlerischer und industrieller Arbeiten, eine neue Weltordnung - eine gewaltige Apparatur, die die Welt und ihre Bevölkerung durch ihre Produkte sichtbar mache. Preziosi verwies darauf, dass der Palast als ein Glasstempel des Warenfetischismus das Bild eines katastrophalen Kapitalismus vermittelte, der am Ende über Europa herein- und zusammenbrechen würde. Innerhalb seines allumfassenden Rahmens konnten Produkte aller Art gegenübergestellt und verglichen werden und ermöglichten so ein System der Klassifizierung. Der Kristallpalast synthetisierte die Technologien von Geschichte, Kunstgeschichte, Museologie und Handel; er war zwar selbst kein Museum im strengen Sinne, trug aber durch die Ausstellung der unterschiedlichsten Objekte alle Museen seiner Zeit zur Schau. Umgekehrt war die Ausstellung zwar kein Warenhaus, nahm aber die Idee der großen Kaufhäuser vorweg. Der Kristallpalast präsentierte alle Nationen über ihre Objekte und Produkte und beeinflusste so, bis zu seiner Zerstörung durch einen Brand im Jahre 1936 und darüber hinaus, sämtliche vergleichbaren Institutionen.

Preziosi sah in ihm daher ein imaginäres Paradigma der Moderne, der zugleich die Idee der Kunstgeschichte der letzten 150 Jahre impliziere. Er entwarf das Bild einer Kunstgeschichte nach dem Bilde des „Crystal Palace“. Als das Herzstück dieser Kunstgeschichte bezeichnete er eine Repräsentationstheorie, die auf dem besonderen Verständnis der Subjekt-Objekt-Relation basiere. Preziosi beschrieb das Artefakt als eine Inszenierung, die den Charakter, den Geist oder das Wesen seines Herstellers nachahme. Üblicherweise wurde angenommen, dass ein Kunstwerk ein geschichtliches, soziales, politisches und philosophisches Phänomen sei und dass Kunst selbst eine Geschichte habe, deren Analyse ein authentisches Wissen über die parallele und sich ergänzende Geschichte Einzelner und ganzer Nationen produzieren könne. Gleichzeitig wurde davon ausgegangen, dass diese Erkenntnis, die durch die Methode der geschichtlichen Analyse erreicht wurde, einen besseren Einblick in unsere eigene Zeit ermögliche, da die Gestalt der Gegenwart im allgemeinen als Produkt und Effekt der Vergangenheit anzusehen sei. Die moderne institutionelle Kunstgeschichte und Museologie gründe sich nach Preziosi auf die Voraussetzung, dass sich die künstlerische Form entsprechend den Mentalitäten, Überzeugungen, Inhalten oder den sozialen, politischen oder kulturellen Bedingungen verändere. Hier setzte Preziosi mit einer Kritik der Kunstgeschichte an, indem er in Frage stellte, ob ein solches Verhältnis für wahr genommen werden könne. Nachvollziehbar sei dies für ihn nur, wenn es sich dabei um eine essentielle und nicht um eine zufällige Verbindung der Kunst mit der sozialen Entwicklung und Veränderung handele. Die Kunstgeschichte habe sich in den letzten 200 Jahren immer mit der Beziehung zwischen der Form und ihrer Bedeutung auseinander gesetzt, ohne jemals nach der Gültigkeit dieser Annahme zu fragen.

Die zentrale These der Kunstgeschichte sei Preziosi zufolge gewesen, dass Kunstwerke Repräsentationen von geschichtlichen Kräften seien, und dass die Aufgabe der Geschichte, Kritik oder Theorie der Kunst in der Rekonstruktion dessen bestanden habe, was ein Kunstobjekt dargestellt oder bedeutet und welchen Wert es für seine Hersteller oder Betrachter gehabt habe. Eine solche Theorie der Kunst schien offensichtlich und völlig natürlich zu sein. Preziosi verwies hingegen darauf, dass ein diese Sehweise erst im 19. Jahrhundert aufgekommen und keineswegs naturgegeben sei. Der Anschein ihrer Natürlichkeit sei vielmehr eine ideologische Konstruktion der Institutionen Kunstgeschichte, Kunstkritik und Museumswesen gewesen.

Preziosi erläuterte, dass die Idee der Kunstgeschichte erst entstanden sei, als sich im 18. Jahrhundert die modernen Wissenschaften von der frühen Wissensproduktion, die uns als „Naturphilosophie“ bekannt sei, zu lösen begonnen hatte und sich die Institutionen der Kunst, Wissenschaft, Philosophie und Religion von einander geschieden hätten. Vor der institutionellen Veränderung, die die historisch-interpretativen Disziplinen in den Dienst des Nationalstaats und seiner modernen Ideologie stellte, sei Kunst als epistemologische Technologie, als kreativer Prozess oder als Wissensproduktion verstanden worden. Sie in erster Linie ein Prozess des Denkens und nur in zweiter Hinsicht ein Medium des Ausdrucks oder der Kommunikation gewesen, habe keine zweite Welt zu der Welt dargestellt, in der wir unser tägliches Leben verbringen, sondern sei Teil dieser Welt gewesen. Doch durch die moderne, institutionelle Separierung habe die Kunst die Verbindung zu einem breiten Verständnis der menschlichen Artefakte verloren, die sie mit der Wissenschaft und Philosophie geteilt hatte.

Rhetorisch fragte Preziosi, ob das Feld der Kunstgeschichte von der modernen ästhetischen Philosophie geschieden sei und ob man nicht zu einem tieferen Verständnis von Kunst zurückkehren sollte, das uns eine stärkere Verbindung zur Wissenschaft, Philosophie, Politik und Religion erlaube als jenes, welches uns die ästhetische Kunstbetrachtung vorgeführt habe. Preziosi erklärte, dass wir letzten Endes kritischer gegenüber der modernen Separierung der Disziplinen wie der Kunstgeschichte sein müssten, da sie nur die Verdunkelung von Kunst zu Folge habe. Durch die Separierung ginge das aktive und produktive Verständnis von Kunst als epistemologischer Technik und Wissensproduktion verloren. Der Referent hoffte daher auf ein Ende jener Sackgasse der Entleerung von Kunstgeschichte, Museumswesen, Kunstkritik, ästhetischer Philosophie, Kunstpraxis, Kunstmarketing und dem Komplex von Disziplinen, Unterdisziplinen, Berufen und Praktiken, die wir isoliert voneinander missverstehen würden. Das immer wieder befürchtete „Ende der Kunst“ sah Preziosi zwar nicht kommen (sondern eher die Verbindung zu den Anfängen der Kunst), er forderte aber eine Schnittstelle zwischen Kunst, Wissenschaft und Philosophie, die einen Neubeginn für die Kunstgeschichte und das Museumswesen darstellen könnte und die durch die produktive Zusammenarbeit von Künstlern, Wissenschaftlern und Philosophen herbeigeführt werden sollte.

Tristan Weddigen (Bern) widmete sich in seinem Vortrag „Das Depot der sichtbaren Kunstgeschichte: Vom Kunstmuseum zum Künstlermuseum“ dem postmodernen Präsentationsexperiment aktueller Museumssammlungen, wie der Dresdner Galerie Neue Meister und dem Düsseldorfer museum kunst palast. In diesen beiden Fällen wurde die Ausstellungsinszenierung der alleinigen musealen, kuratorischen Leitung entzogen und einer künstlerischen (Mit)gestaltung anheimgestellt. Weddigen interessierte dabei die Wechselbeziehung von Kunst und Kunstgeschichte und fragte, ob das Museum das ausstelle, was Kunst sei oder ob das, was die Museen ausstellen, als

Kunst und Kunstgeschichte bezeichnet werden könne.

In einer bemerkenswert deutlichen Stellungnahme widmete sich Weddigen den beiden neuen Sammlungspräsentationen. Erstere, die Dresdner Galerie Neue Meister, wiedereröffnet im August 2004, wurde zu 3/4 mit Werken aus Gerhard Richters Privatbesitz bestückt, die der Künstler dem Museum als Dauerleihgabe überlassen hatte. Durch seine Sammlungsleihgabe erhielt Richter nun nicht nur als Co-Kurator Auswahl- und Hängungsautorität, sondern durch den persönlichen Sammlungsschwerpunkt von westeuropäischer Kunst veränderte er gleichzeitig maßgeblich die Identität der Dresdner Sammlung. Die klassische historisch-chronologische Hängung präsentierte eine Entwicklungsgeschichte der deutschen Kunst von der Romantik über den Impressionismus, den Expressionismus, der Kunst in der DDR bis hin zu Richters eigenen Werken. Die zu Gunsten einer Werkreduzierung ins Depot verbannte internationale Kunst der Nachkriegszeit ermöglichte die Inszenierung einer vereinheitlichenden und linear verlaufenden Geschichte der deutschen Kunst, an deren Ende nun die Werke Richters quasi als Höhepunkt präsentiert werden. Weddigen kritisierte, dass die gewählte Ausstellungsinszenierung der Sammlung ein bestimmtes Bild von Kunstgeschichte konstruiere, dass seines Erachtens zwar legitim sei, jedoch nur, wenn explizit darauf aufmerksam gemacht würde.

In seinem zweiten Beispiel erörterte Weddigen das viel diskutierte Ausstellungskonzept des Düsseldorfer museum kunst palast, in dem die beiden Künstler Bogomir Ecker und Thomas Huber in Kooperation mit den Kuratoren mit der Hängung der ständigen Sammlung betraut wurden. In ihrer Ausstellungspositionierung verzichteten die beiden Künstler zu Gunsten einer neuen assoziativen und ästhetischen Inszenierung von Kunst auf die entwicklungsgeschichtlichen und historischen Präsentationsparadigmen des 19. Jahrhunderts. Die Kritiker dieses Vorgehens sahen darin das kunstgeschichtliche Museum aufgehoben. Weddigen hingegen verteidigte die medienunspecifische und ahistorische, nach Themenfeldern und Fragestellungen geordnete Zusammenstellung, da dadurch die Reduktion auf traditionelle Stilgeschichte aufgebrochen werde und neue ästhetische Erfahrungen und Emotionen beim Besucher ausgelöst werden könnten. Er verwies darauf, dass die neue und freie Gruppierung der Werke eine museale Neukontextualisierung ermögliche und so die vermeintlich objektive Gesichte der Kunst in Frage gestellt werden könnte.

Christoph Zuschlag (Heidelberg / Berlin) näherte sich dem übergeordneten Sektionsthema, indem er Sammlungen als Kunstwerke in der Gegenwart erörterte. Exemplarisch wählte er hierfür drei Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern (Jill Luise Muessig, Susanne Weirich, Salon de Fleurus) und eine Arbeit eines Künstlerkollektivs (Irwin) aus und stellte sie in die Tradition von Marcel Duchamps „La Boîte-en-valise“ und den institutionskritischen Arbeiten von Marcel Broodthaers und Daniel Buren, die Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre die allgemeine Kritik der Institutionen in das Feld der Kunst transformiert hatten.

Sein erstes Beispiel war die Arbeit „musée trouvé“ von Jill Luise Muessig, die eine fotografische Sammlung in Buchform präsentiert. Die Fotografien selbst wurden vor Ort oder am Computer so manipuliert, dass sie wie Arbeiten bekannter Künstler oder Kunstrichtungen aussehen. Der Titel „musée trouvé“ lässt das Buch nicht nur als fiktives Museum erscheinen, sondern verweist auch auf den analogen Bewahrungs- und Präsentationsrahmen von Museum und Buch. Zuschlag wies ferner darauf hin, dass das „musée trouvé“ nicht nur die institutionellen ahmenbedingungen thematisiere, die unter anderem ein Werk als Kunstwerk erscheinen ließen, sondern die Buchform

auch den Prozess der Repräsentation von Kunstwerken durch die Reproduktion darstelle.

Den Umgang mit Sammlungen als kritische Masse für Kunstgeschichte und Museen verdeutlichte Zuschlag sehr überzeugend am Beispiel des „Salon de Fleurus“. Der Künstler hat darin anerkannte Sammlungen rekonstruiert, indem er Kunstwerke von anonymen Künstlern kopieren ließ und diese dann als geschlossene Sammlung unter dem jeweiligen Titel präsentierte. Eine dieser Sammlungen war die „Internationale Exhibition of Modern Art“, die die „Armory Show“ aus dem Jahre 1913 präsentierte, während eine weitere den Titel „Museum of American Art“ trug und die Exponate aus den Anfangsjahren des Museum of Modern Art in New York rekonstruierte - diese ausgewählten Arbeiten hatte der erste Museumsdirektor Alfred H. Barr für seine Version der Geschichte der modernen Kunst verwendet. Zuschlag sah in der Reproduktion der Armory Show einen Verweis auf den Ursprungsmythos der modernen Kunst und in der MoMA-Sammlung den Bezug zur Institutionalisierung der modernen Kunst in der USA. Gleichzeitig war die MoMA-Sammlung auch die Legitimationsgrundlage für Barrs kunsthistorische Trennlinie zwischen nicht-geometrischer Abstraktion und geometrischer Abstraktion, die den Weg für den Abstrakten Expressionismus ebnete und den Siegeszug der amerikanischen Nachkriegskunst in Europa ermöglichte. Mit dieser westlich-amerikanischen Geschichtsschreibung der Moderne setzt sich der „Salon de Fleurus“ in ironischer Art und Weise kritisch auseinander.

Neben diesen drei sehr gelungenen Vorträgen präsentierten auch die weiteren Redner der Sektion verschiedene Sammlungsarten aus den unterschiedlichsten historischen Kontexten, die sie schlüssig untersuchten, die jedoch im Hinblick auf das Sektions- und Konferenzthema weniger ergiebig waren. Auf das von Michael Fehr interessante vorgegebene Thema der Sammlung als „kritische Masse“ für Museen und Kunstgeschichte wurde kaum eingegangen; entsprechend oft fehlte jener Bezug zur Gegenwart und Zeitgenossenschaft der Kunstgeschichte, der bei zeitgenössischen Vortragsthemen zwar relativ einfach herstellbar scheint, der aber auch für die Erörterung historischer Sammlungen gelten sollte.

In der abschließenden Diskussion wurde auf dem Umstand hingewiesen, dass die Kunstgeschichte sich zwar um die Bewahrung der Museumsarchitektur und der Kunstwerke kümmere, es jedoch kaum Bemühungen gebe, auch die jeweilige, zeitlich befristete Sammlungspräsentation eines Hauses festzuhalten. So blieb die Frage im Raum stehen, ob nicht auch das Fixieren einer musealen Kunstaussstellung etwas über das Weltbild einer Zeit aussage und eben nicht nur die Architektur des Museums und die ihm aufbewahrten Werke.

Empfohlene Zitation:

Susanne König: [Tagungsbericht zu:] Sektion "Universalis sunt in re" (XXVIII. Deutscher Kunsthistorikertag, Bonn, 16.–20.04.2005). In: ArtHist.net, 18.04.2005. Letzter Zugriff 30.05.2026.

<<https://arthist.net/reviews/421>>.

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>.