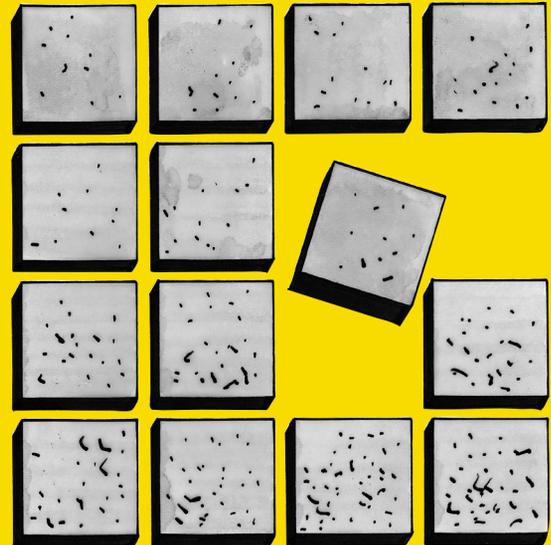


Christina Stoelting

INSZENIERUNG VON KUNST

Die Emanzipation der Ausstellung zum Kunstwerk



Christina Stoelting

INSZENIERUNG VON KUNST

Christina Stoelting

INSZENIERUNG VON KUNST

Die Emanzipation der Ausstellung
zum Kunstwerk

V&G

Dissertation Technische Universität Darmstadt
Hochschulkenziffer D 17

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Stoelting, Christina:
Inszenierung von Kunst: die Emanzipation der
Ausstellung zum Kunstwerk / Christina Stoelting. -
Weimar : VDG, 2000
Zugl.: Darmstadt, Univ., Diss., 1998
E-Book ISBN: 978-3-95899-124-8

©VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften ·
Weimar 1999

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autorin haben sich bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Umschlagentwurf: C. Stoelting
Gestaltung: Steffen Wolfrum, Berlin

©VG Bild-Kunst, Bonn 1999 für die Werke von
Dix, Otto (S. 62)
Grosz, Georg (S. 62)
Hamilton, Richard (S. 127)
Lissitzky, Lasar Markowitsch (S. 71, 73ff.)
Masson, Andre (S. 100)
Moholy-Nagy, Laszlo (S. 79)
Schwitters, Kurt (S. 78)

©The Heartfield Community of Heirs /
VG Bild-Kunst, Bonn 1999 für das Werk von
Heartfield, John (S. 64)

©Succession Marcel Duchamp /
VG Bild-Kunst, Bonn 1999 für das Werk von
Duchamp, Marcel (S. 83, 87ff.)

©Demart pro Arte B.V. /
VG Bild-Kunst, Bonn 1999 für das Werk von
Dali, Salvador (S. 98)

Inhaltsverzeichnis

TEIL I

VORBEMERKUNGEN	7
EINLEITUNG	9
Ziel dieser Arbeit	9
Vorgehensweise	10
HISTORIE DES AUSSTELLUNGSWESENS	11
Frühphase	11
Kunst als Ware	12
Autonome Formen der Ausstellung in Italien	13
„Die Akademie“ im 17. und 18. Jahrhundert	15
Ausbreitung des akademischen Ausstellungswesens in Europa	16
Masse und Protest	18
THEMATISCHE GRUNDLAGEN	20
Grundzüge der Ästhetik	20
Fiktion Moderne	22
Werkbegriff der Moderne	24
Emanzipation der Ausstellung	25
Die Nähe zum Gesamtkunstwerk	27

TEIL II

AUSWAHLKRITERIEN	29
UNTERSUCHTE AUSSTELLUNGEN	34
Beethovenausstellung Wiener Secession, 1902	34
Wanderausstellung der Futuristen, Paris, London, Berlin 1912	46
Erste Internationale Dada-Messe, Berlin 1920	56
El Lissitzky, Kabinett der Abstrakten, Provinzialmuseum Hannover 1927/28	70
„de ou par MARCEL DUCHAMP ou RROSE SELAVY“ (Boîte-en-valise), 1935-1968	82
Exposition International du Surréalisme, Paris 1938	94
Ambiente nero, Lucio Fontana, Mailand 1949	106
This is Tomorrow, London 1956	116
Le Vide, Yves Klein, Paris 1958	128
FLUXUS INTERNATIONALE FESTSPIELE NEUESTER MUSIK	138
RESÜMEE	150
ANMERKUNGEN	155
LITERATUR/ QUELLENANGABEN	177
Kataloge	177
Literatur	177
Internet	181
BIOGRAPHIE	182

VORBEMERKUNGEN

Im Jahre 1798 konstatierte Johann Wolfgang von Goethe in seiner Einleitung in die Propyläen: „Für die Bildung des Künstlers, für den Genuß des Kunstfreundes war es von jeher von der größten Bedeutung, an welchem Orte sich Kunstwerke befanden; es war eine Zeit, in der sie, geringe Dislokationen abgerechnet, meistens an Ort und Stelle blieben; nun hat sich aber eine große Veränderung zugetragen, welche für die Kunst im Ganzen sowohl als im Besonderen wichtige Folgen haben wird.“¹ Selbst Goethe wird die enorme Tragweite der einsetzenden Mobilität der Bilder noch nicht abgesehen haben, doch tatsächlich resultierte aus diesem Phänomen ein grundlegender historischer Umbruch. War bislang das Zusammenspiel von Kunst und Kulturlandschaft unversehrt und damit die Beweglichkeit des Reisenden Grundvoraussetzung für die Kunstbetrachtung, brachen Napoleons Beutezüge gewaltsam diese „Standorttreue“ und bildeten die Grundlage zum Entstehen der Idee des Museums. Nach dessen Ausbreitung zu Beginn des 19. Jahrhunderts formierte sich zögernd um die Jahrhundertmitte auch die neue Form der Wander- und Wechsellausstellungen. Die heute abzulesende Konkurrenz zwischen den ständigen Sammlungen der Museen und Wechsellausstellungen existierte noch nicht; wichtig war die Ausbildung neuer, durch die Beweglichkeit der Werke überhaupt erst möglicher Vermittlungsformen, die der nun zunehmend öffentlichen Rolle von Kunst gerecht wurden.

Nutznieser war nicht nur eine breite Öffentlichkeit, sondern auch die Wissenschaft. Heutzutage kommen jedoch gerade von dieser Seite warnende Einwände gegen die „Reise der Bilder“, da durch den immensen Anstieg der Zahl der Ausstellungen in den letzten drei Jahrzehnten die konservatorische Verantwortung dem ständigen Konflikt zwischen Bewahren und Vermitteln ausgesetzt ist.

Vermutete die Philosophie der Aufklärung in der Kunst eine neue Möglichkeit der Erkenntnis des Wahren und schrieb ihr gar staatstragende Bedeutung zu², wird der inzwischen erreichte gesellschafts- und wirtschaftspolitische Stellenwert ebenso deutlich wie die soziale Relevanz von Kultur, wenn man die alljährlich vom Berliner Institut für Museumskunde veröffentlichten Zahlen betrachtet: Allein im Jahre 1996 registrierte man in Deutschland über 95 Millionen Museums- bzw. Ausstellungsbesuche³. Die Beweggründe für diese Visiten sind vielfältig, nicht zuletzt ist jedoch festzuhalten, die Besucher definieren durch Betrachtung einer Ausstellung ihre gesellschaftliche Zugehörigkeit und sind als potentieller Wirkungsfaktor im „Kulturgetriebe“ entdeckt. Zwar spricht man noch von einem öffentlichen Vermittlungsauftrag, doch längst sind Museum und Ausstellung Instrument von Wirtschaft und Politik geworden.⁴ Profitieren wollen nicht nur die Freizeitindustrie, unmittelbar betroffene Dienstleistungsunternehmen und Kunsthand-

ler, sondern auch Staaten, Kommunen und Sponsoren, die den Prestigewert und Werbeeffekt dieser Ereignisse nutzen. Ausstellungen als Mittel der Politik sind bereits viel diskutiert worden; Hubert Glaser hat den kulturpolitisch motivierten Ansatz wie folgt beschrieben: „Ausstellungen haben einen politischen Stellenwert gewonnen, gehören zu den hervorragenden Mitteln, mit denen internationale Verständigung und Kooperation, nationale und regionale Identität, historische Kontinuität, staatliches Selbstbewußtsein, staatliche Kulturpflege dokumentiert und demonstriert werden.“⁵

Doch die Formen und Funktionen der Ausstellung sind zu komplex, um sich in den geschilderten Aspekten schon zu erschöpfen: Ein weiteres Phänomen stellt die Verselbständigung der ästhetischen Prinzipien und Inszenierungspraktiken der Ausstellung dar. Die Nähe der Kunst zur Öffentlichkeit in der Ausstellung wurde von den Künstlern des 20. Jahrhunderts als eigenständiges Medium entdeckt, da es über umfassende Möglichkeiten der inhaltlichen Vermittlung verfügte. Einhergehend mit der Erweiterung des Werkbegriffs in der Moderne, emanzipierte sich die Ausstellung innerhalb weniger Jahrzehnte über viele Stationen aus ihrer ursprünglich dienenden Funktion und gewann schließlich selber Werkcharakter. Ziel war nicht länger der Eigen-

reiz des Ästhetischen, sondern die Verbindung von Kunst und Lebenswirklichkeit. – Dies verlangte allerdings des Miteinbeziehens der „Nicht-Künstler“, des Publikums: Schon die Parole der Futuristen „Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild“ wies auf eine Aktivierung des Betrachters hin, doch besonders deutlich wurden die an den Rezipienten gestellten Anforderungen mit dem Entstehen von Environments, Aktionskunst und Happenings. Hiermit war der Höhepunkt dieser Entwicklung erreicht.

Wie der Umbruch der sechziger Jahre klarstellte, hatte die in „Ausstellungen“ intendierte Überführung von Lebenswirklichkeit in Kunst – und umgekehrt – offensichtlich keinen Bestand. – War nur der Betrachter überfordert oder gar die Kunst?

Auf die von der Kunst provozierten Fragen, folgte zwar in den Studentenunruhen eine politische Reaktion, doch danach wurde es wieder ruhig um die direkt in die Gesellschaft eingreifende Kunst. Eine deutliche Soziologisierung der Kunst seit der Diskussionen der sechziger Jahre ist unbestritten, doch die Werkform Ausstellung hat wieder an Bedeutung eingebüßt. – Als neue Vision tauchten in den letzten Jahren die Neuen Medien auf, die längst Teil der Realität einer Gesellschaft im Zeitalter der Globalisierung geworden sind.

EINLEITUNG

Ziel dieser Arbeit

Im Gegensatz zu der Geschichte des Museums gerät die Ausstellung als eigenständige Werkform erst allmählich in das Bewußtsein der Kunstwissenschaft. Das jüngst auftretende Interesse an der Geschichte der Ausstellungen zeitgenössischer Kunst im 20. Jahrhundert spiegelt den Stellenwert wieder, der heutzutage der Vermittlung von Kunst und deren Rezeption eingeräumt wird. Die Ausstellung ist *das Medium* der Vermittlung. – Diese Entwicklung war eng verbunden mit dem Funktionswechsel der Kunst.

Nach der Renaissance erlangte die Kunst auf der Suche nach Erkenntnis und Wahrheit eine zentrale Position. Seit der Aufklärung schrieb man ihr vor dem Hintergrund der wissenschaftlichen Ästhetik grundlegende gesellschaftliche – und somit politische – Aufgaben zu. Die Künstler versuchten Antworten auf übergreifende menschliche Fragestellungen anzubieten.

Das 18. und frühe 19. Jahrhundert brachte zahlreiche unterschiedliche Lösungsansätze für diesen hochgesteckten Anspruch hervor, doch geriet die schwierige Aufgabe allmählich wieder stärker in den Hintergrund. Eine Rückbesinnung ließ sich dann allerdings vehement ab der Wende zum 20. Jahrhundert ablesen. Im Gegensatz zur objektiven Welt Darstellung im Naturalismus und zu dem sich zwar zu klassischen Schönheitsidealen bekennenden, doch in der Manier endenden Ästhetizismus, boten die Künstler nun

eine eigene Wirklichkeitsdeutung an. Aus der inneren Notwendigkeit, mittels der Kunst das Verhältnis zur Welt neu zu durchleuchten, entstanden allmählich neue Kunstformen. Völlig veränderte Produktions- und Rezeptionsbedingungen zogen eine Erweiterung des Werkbegriffes nach sich. Da das Thema Öffentlichkeit eine zunehmend werkimmanente Bedeutung gewonnen hatte, erwies sich das einzelne Kunstwerk als Vermittlungsebene des gedanklichen Überbaus als ungenügend; die Kunstaussstellung – *die Schnittstelle zum Publikum, der Ort der Rezeption* – erlangte neue Bedeutung.

These: Als spezifische Erscheinung der modernen Kunst traten Künstlerausstellungen auf, die durch gezielte Inszenierung im Unterschied zu herkömmlichen Ausstellungen eigenständigen Werkcharakter besaßen. Die Ausstellung selbst wurde zum Kunstwerk.

Dabei muß untersucht werden, „was an der Moderne so modern war, ob ihre eigenen Aushängeschilder – namentlich die Kunst – über ihren historischen Charakter zuverlässig Auskunft geben oder ob wir es mit einem Amalgam paralleler Modernisierungsprozesse zu tun haben, deren Gleichzeitigkeit nicht die unterstellte Garantie eines inneren Zusammenhangs liefern kann“.⁶

Tatsächlich sind die Beziehungen komplex und vielfältig; Ziel dieser Arbeit ist, vor dem historisch-philosophischen

Hintergrund die Entwicklung der Ausstellung aus ihrer zunächst dienenden Funktion zur eigenständigen Werkform aufzuzeigen und exemplarisch darzustellen.

Vorgehensweise

Sinnevident gliedert sich die Arbeit in zwei Teile: Im ersten werden die historischen und philosophischen Grundlagen ermittelt, während im zweiten eine Untersuchung exemplarischer Ausstellungen erfolgt.

Als Basis wird zu Anfang die Historie des Ausstellungswesens von ihren Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts dargestellt. Da dies durch den gesellschaftlichen Überbau beeinflusst wurde, folgt in den Thematischen Grundlagen eine Skizze der Entwicklung der Ästhetik als wissenschaftlicher Disziplin mit Schwerpunkt auf der gesellschaftlichen Relevanz der Kunst. Eine kurze Charakteristik der Moderne belegt, warum es zu der in diesem Jahrhundert

notwendigen Erweiterung des Werkbegriffes kam und dies eine Neudefinition der besonderen Form der Ausstellung als eigenständiges, künstlerisches Werk ermöglichte. Aufgrund der großen geistigen Nähe folgt eine Annäherung an das Thema Gesamtkunstwerk.

Nach Darlegung der Auswahlkriterien folgt im zweiten Teil der Arbeit die Untersuchung exemplarischer Künstlerausstellungen, an denen sich die Stationen der Moderne⁷ in dem Zeitraum von der Jahrhundertwende bis zum Beginn der sechziger Jahre nachweisen lassen.

Die Entwicklung der modernen Kunst in ihrer pluralistischen Ausbildung betrachtet, verzeichnet mit dem Auftreten der Aktionskünste und Happenings einen tiefen Einschnitt – dieser Zeitpunkt ist Anlaß für ein Resumée, das den Versuch darstellt, rückblickend das Phänomen der Emanzipation der Kunstaussstellung zum Kunstwerk mit übergreifender Intention zu erklären. Im anschließenden Ausblick wird die Relevanz der gewonnenen Einsichten für aktuelle und zukünftige Tendenzen im Ausstellungswesen erörtert.

HISTORIE DES AUSSTELLUNGSWESENS

Erste Ansätze, Ausstellungsgeschichte als eigenständiges Thema der Kunstgeschichte zu behandeln, finden sich in einem Artikel des Pariser *Magazin pittoresque* von 1834, in dem ein unbekannter Autor einen – wenn auch bruchstückhaften – Überblick von der Antike bis zum 18. Jahrhundert zu geben versucht.⁸ Mit der Zeit mehren sich die Untersuchungen; allerdings ist die Ausstellungsgeschichte meist nur Randprodukt eines anderen Themas wie beispielsweise der Pariser Salons, der Akademieausstellungen, des Kunstmarktes, der Soziologie, Nationalgeschichte oder ähnlichem.⁹

Erst 1967 erschien die erste umfassende Geschichte der Kunstausstellung.¹⁰

Frühphase

Bereits im 4. Jahrhundert v. Chr. lassen sich erste Ansätze von Kunstausstellungen belegen: Siegreiche Feldherren präsentierten bei triumphalen Einzügen nach Rom einem sensationslustigen Publikum Massen von erbeuteten Kriegs- und Kultgütern. Bemerkenswert hierbei war, daß die eigens für diese Paraden gebauten Tragegerüste zwar dem Transport dienten, jedoch unter der Prämisse der Präsentation gestaltet waren. Sie ließen ein spezifisches Ordnungsprinzip ablesen, nach dem die Beute aufgebahrt wurde. In Abbildungen und Schriftquellen läßt sich der Ausstellungs-

charakter dieser Schaugepränge, die erstmalig Kunstwerke und Kulturgüter als Mittel politischer Demonstration und Agitation vorführten, eindeutig belegen.¹¹

Des Weiteren gab es sowohl in Griechenland als auch in Rom eine Reihe kultischer Handlungen – meist in Zusammenhang mit Opfergaben als Dank oder Bitte an die Götter –, die in festgelegten Ritualen oder Prozessionen auch das Zur-Schau-Stellen von Kunstobjekten beinhalteten.

Aufmerksam muß hier allerdings die damalige Funktion der Kunst bedacht werden: Die griechische Philosophie kannte keine Abspaltung der Kunst von anderen Lebensbereichen. Daher wurden die Kunstwerke nicht isoliert auf ihren einzelnen ästhetischen Wert rezipiert, sondern bildeten insbesondere in diesen Schauzusammenhängen Teile komplexer Systeme – meist dienten sie der Demonstration von Macht.

Nach dem Niedergang des römischen Reiches tauchte im Mittelalter Kunst zunächst nur im Kontext des Christentums auf. Sie war an die Kirche – und erst zögerlich zunehmend an den Adel – gebunden. Kunst entstand nicht nur als Auftragsarbeit mit sakraler Funktion, sondern wurde auch nur dort ausgestellt. Nach einem klar definierten geistigen Überbau erfolgte die Präsentation von Reliquien – meist in Schränken, Schreinen, Kästen oder auf Tafeln – in Verbindung mit Monstranzen, Kelchen, Kreuzifixen oder Ähnlichem. Die Gestaltung unterlag nicht künstlerischen sondern liturgischen Prinzipien.¹²

Diese Frühformen der Ausstellung manifestierten einen deutlich dominanten Schauzusammenhang, der keine Eigenmacht der Bilder und Objekte zuließ. Die Präsentation der Kirchen- und Palastausstattung unterlag einem festen Bildprogramm, das eine Rezeption gemäß der sakralen- und somit auch gesellschaftlichen – Aufgabe erforderte und somit auch historisch beschränkt blieb.

Der Beginn der Gotik bezeichnete eine Wende, die sich durch das Loslösen der „Kunstwerke“ aus ihrer tektonischen, durch einen Symbolkomplex vorgegebenen Bedeutung hin zu autonomer Sphäre auszeichnete. Bevor der ehemalige Verband in eine gattungsspezifische Trennung der Künste zerfiel, entstanden – als Höhepunkt des sakralen Gesamtkunstwerkes – die Kathedralen. Von da an trat das Streben nach Naturtreue in die Kunst ein und veränderte grundlegend das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Wirklichkeit. Individualismus und Eigenständigkeit waren die Folge. Die Eigenmacht der Bilder und Skulpturen wuchs und erweiterte schließlich die künstlerische Freiheit, die Wirklichkeitsaneignung subjektiv zu artikulieren.

Kunst als Ware

Das 14. Jahrhundert brachte einhergehend mit der Entwicklung der Städte große Veränderungen mit sich. Die Künstler wurden zu selbsthaften Handwerkern, die begannen, ein Bewußtsein für die eigene Persönlichkeit an den Tag zu legen. In Zünften und Gilden zusammengeschlossen, fingen

sie an, von Aufträgen unabhängige, sublimierte Kunstwerke herzustellen.

Die Werke gewannen durch die Verselbständigung des künstlerischen Eigenwertes an Warencharakter. Da außerdem eine Konzentration auf handliche Tafelbilder stattfand, zog dies einen – im Kunstbereich bislang nur im Handel mit Pretiosen üblichen – Laden- und Marktverkauf nach sich.

Doch ging diese Entwicklung in Europa sehr ungleich vonstatten; während in Italien mit der freien Entwicklung der Städte rasch engagierte, nachgefragte Künstler heranwuchsen, die mittels der Kunst zu großem Selbstbewußtsein kamen, war in den Niederlanden vielmehr der vorbildliche Vertrieb des Kunsthandels Promotor der Kunst. Deutschland und Frankreich spielten eine untergeordnete Rolle. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts entwickelte sich – begründet durch die wirtschaftliche Blüte der flandrischen Städte – der eigentliche Kunstmarkt in den Niederlanden.

Dort boten die Städte autorisierte Orte für den Verkauf von Kunstwerken außerhalb der Werkstätten, anfangs einfach im Freien, auf Jahrmärkten, später im Schutz von Rathäusern und Kirchen an. Um hohes Niveau bemüht, mußten die Aussteller ihre Werke auf die Qualität der Holztafeln und der Malerei von den Gilden prüfen lassen, wofür sie Gütesiegel erhielten.¹³ Im Vergleich zu anderen Händlern hoben sich die Kunsthändler¹⁴ durch eine eigene Art der Aufstellung der Ware deutlich ab. Durch bewußte Anordnung in hohen Regalen oder auf nach oben spitz zulaufenden Stelagen wurde einerseits ein Ensemble aufgebaut, anderer-

seits aber auch der Eigenwert der Einzelstücke hervorgehoben.

Leinwandgemälde, die bisher nur als günstiger Wandteppichersatz eingesetzt wurden, verdrängten im 16. Jahrhundert die schweren Holztafelbilder. Ihre Wertschätzung stieg, da das aufstrebende Bürgertum Kunst zu Bildungs- und Repräsentationszwecken entdeckte. Von Seiten der Künstler kam es einerseits zu einer Verstärkung der individuellen Handschrift und andererseits zu einer Differenzierung der Darstellungsinhalte – historische, mythologische und allegorische Themen tauchten ebenso auf wie Sittenbilder oder Landschaften.

Um der gestiegenen Nachfrage begegnen zu können, wurden ergänzend zu den bisherigen Verkaufsmöglichkeiten in Innenräumen permanente Ausstellungen installiert. Die Vorreiter waren wiederum die Niederländer, die bereits 1540 die Börse in Antwerpen – gegliedert in Einzelstände – gegen Pacht zur Verfügung stellten.¹⁵

Nach zahlreichen Anfangsschwierigkeiten, die jedoch dem groß angelegten Kunsthandel keinen Abbruch taten, etablierte sich in den Niederlanden eine durch Gildenordnung bestimmte Form der permanenten Ausstellung. Durch Festlegung der Formate schaffte man Bilderwände, die als Gesamtkomposita wirkten, während das Einzelstück an Bedeutung verlor und zum Dekorationselement degradiert wurde. Es dominierte eindeutig der merkantile Charakter der Schaustellung, da zunehmend Händler durch die Eröffnung reiner Kunsthandlungen aus dem wachsenden Bildungsbewußtsein Gewinn zu ziehen versuchten. Die Präsentation erfolgte ohne Zusammenhang. Das einzige Ord-

nungsprinzip schien eine flächendeckende Ausnutzung der Wände zu sein (offenbar liegt diese Möglichkeit der Hängung in der Natur des Bildes, da sie auch später immer wieder auftauchen sollte).

Weil das Augenmerk wohl hauptsächlich auf Quantität lag, verlor der holländische Kunstmarkt infolge eines Qualitätsverlustes Mitte des 17. Jahrhunderts seine Vorrangstellung. Gefragt wurde nun das theoretisch begründete Kunsturteil, die Kunstkritik, die im Rahmen der neuen französischen Akademie entstand.

Autonome Formen der Ausstellung in Italien

Auch in Italien zeigten sich seit dem 15. Jahrhundert neue Ausdrucksformen des freien Kunstschaffens, doch waren diese im Vergleich zu den Niederlanden weniger durch den Handel geprägt, sondern beruhten auf folgenden drei Voraussetzungen:

- Selbstäußerung der emanzipierten Künstlerpersönlichkeit und deren Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit
- teilweise geschichtlich weit zurückreichende Formen des christlichen Kult- und Festbrauchtums
- neuartiger künstlerischer Erziehungsansatz durch Akademien (16. Jahrhundert)

Einen großen Einfluß besaßen in Italien die Künstlerwettbewerbe, die bei wichtigen Aufträgen ausgeschrieben wurden. Zwar handelte es sich nicht um Ausstellungen im engeren Sinne, doch waren sie für die Emanzipation der

Künstler von hoher Bedeutung.¹⁶ Im Wettstreit erwarb der Künstler zur Sicherung seiner wirtschaftlichen Basis die Gunst der Mäzene. Indem er seine Fähigkeiten der öffentlichen Beurteilung aussetzte, erkämpfte er sich gleichzeitig seine gesellschaftliche Position.

Eine ähnliche Öffentlichkeitsfunktion besaß außerdem die Ateliersausstellung, die sich in Italien besonderer Beliebtheit erfreute. Nicht immer unterlag sie allein künstlerischen Aspekten, sondern befriedigte oft einfach die Schaulust und Sensationsgier – teilweise wurde sogar ein Eintrittsgeld erhoben.

Möglichkeiten der Ausstellung im engeren Sinne boten sich anlässlich der hohen kirchlichen Feiertage, der weltlichen Feste und öffentlichen Repräsentationen, die meist von zahlreichen Umzügen und Prozessionen begleitet wurden.¹⁷

Auffällig ist, daß zwar der Festtag den Anlaß der Schauausstellung vorzugeben pflegte, thematisch jedoch keine Sinnbindung bestand. Außer einigen Titelbildern, die in den Festzusammenhang oder sein liturgisches Programm eingebunden waren, wurden Gemälde jeglicher Art und jeglichen Genres gezeigt; allein der ästhetische Wert lieferte die Rechtfertigung für die Teilnahme.

Während bei den Gelegenheitsausstellungen häufig der Schauzusammenhang durch eine gewissen Zufälligkeit bestimmt war, organisierten seit Anfang des 17. Jahrhunderts die Kirchen anlässlich der Namenstage ihrer Patronen gezielte Ausstellungen. Meist waren sie auf Gemälde beschränkt und Teil umfangreicher Festdekorationen, die entweder von den Bruderschaften oder einzelnen Gemeindeglieder gestellt wurden. Dadurch entstand der Brauch,

Leihgaben historischer Kunst aus Privatbesitz zuzusteuern. Innerhalb des barocken Gesellschaftskultes diente die Kunst oft der Demonstration sozialer oder wirtschaftlicher Verhältnisse von Einzelpersonen oder Familien. Mittels Bildung und deren Repräsentation erhoffte man sich eine Steigerung des eigenen Daseins in eine ideale Größe.

In Italien bildeten sich Ausstellungstypen, die von denen der Niederlande stark abwichen. Während in der nördlicheren Region durch den Innenraum eine festere, beständigere Ordnung entstand, boten die italienischen teils freiräumlichen, teils halboffenen Ausstellungen ein breites Spektrum des Zufälligen. Dabei verkörperten sie als Ausdrucksform die ästhetischen Anschauungen und Wertvorstellungen der barocken Gesellschaft.

Parallel hierzu entwickelten sich aus den privaten Künstlerzirkeln der Renaissance staatliche Institutionen der künstlerischen Erziehung. 1562 wurde auf Bemühen Giorgio Vasaris in Florenz die *Accademia del Disegno* gegründet, die in den folgenden drei Jahrhunderten Lehre, Gestalt und Theorie der Kunst bestimmen sollte.¹⁸

1593 öffnete in Rom die *Accademia di San Luca* ihre Tore. Durch Statuten wurden die Mitglieder verpflichtet, dort jährlich am Lukastag ihre neuen Arbeiten auszustellen und außerdem beim Beitritt ein eigenes Werk zu stiften – was erklärt, warum heute noch die Akademien zum Teil hervorragende Sammlungen besitzen.

Doch insgesamt waren diese Anfänge der Akademiegründungen eher bescheiden. Konsequenzen zeigten sich erst als die von Italien ganz Europa überziehende Grün-

dungswelle Frankreich erreichte, wo die Pariser Akademie durch ihre ideologische Ausrichtung als Organ im absolutistischen Staatsprogramm eine völlig neuartige Machposition gewann.

„Die Akademie“ im 17. und 18. Jahrhundert

In der Regierungszeit Ludwig des XIV. wurde 1648 die *Académie Royale de Peinture et Sculpture* gegründet. Selbstgesetzte Regeln befreiten mit diesem Akt die Kunst – analog zu den Wissenschaften – aus der Reihe der Zünfte, banden sie aber an den Staat. Die Akademie wurde zur höchsten Instanz für sämtliche Fragen der künstlerischen Gestaltung und Erziehung, der Kunsttheorie und -kritik sowie zur Körperschaft der künstlerischen Repräsentation des Königshofes.

Angelehnt an das römische Vorbild wurden die zur Aufnahme übergebenen Werke in den Räumen der Akademie als Repräsentation ihrer selbst ausgestellt; außerdem erfolgte die Einrichtung von Jahreswettbewerben, die unter dem Vorsitz eines Protectors als Leistungsnachweis dienten. Anfangs fand die Ausstellung der Arbeiten regelmäßig im *Hotel Brion*, dann im Hof des *Palais Royal* statt, scheiterten aber in ihrer periodischen Abfolge zum einen aus finanziellen Gründen zum anderen aus Säumigkeit der Mitglieder. 1699 schließlich bezog man die *Grande Galerie* des Louvre und gab von nun an die Bindung an den Innenraum nicht mehr auf. Dabei brachte die Präsentation der Exponate in den Wohn- und Repräsentationsbauten mit ihren üppigen

Innendekorationen (Pilaster, Kamine, Stuck, Wandbilder, Spiegel, ...) große Schwierigkeiten mit sich. Um einen ruhigeren Hintergrund zu schaffen, bekamen die Wände eine aufwendige Teppichverkleidung, auf die dann in dichter Abfolge Gemälde – allesamt mit aufwendigen Goldrahmen – gehängt wurden. „High-lights“ erhielten erstmalig 1667 frei im Raum auf Staffeleien eine Sonderplatzierung. Da sich die Ausstellungen teilweise anhand des Kataloges (!) gut rekonstruieren lassen, wird deutlich, daß die Hängung sich allgemein weniger an thematischen, sondern eher an dekorativen Prinzipien orientierte, auch wenn eine gewisse Hierarchie vorherrschte.¹⁹ Trotz dieser „Politik“ und erzieherischen Beweggründen, waren die Ausstellungen meist um eine gesamt-künstlerische Präsentation bemüht, für die ein angesehener Akademiker verantwortlich zeichnete und durchaus eine persönliche Handschrift in die Gestaltung mit einbrachte.

Diese Ausstellungen überlebten sich Anfang des 18. Jahrhunderts in ihrer grotesken Konzentration auf den königlichen Hof und der aufwendigen Ausstattung, die finanziell nicht zu halten war.

Als der Ausstellungsbetrieb nach mehrjähriger Pause wieder aufgenommen wurde, gab es eine einschneidende Neuerung: Die Öffentlichkeit erhielt Zutritt – wenn auch zunächst nur ausgewähltes Publikum zu ausgewählten Zeiten. Dennoch wurde dies zum bedeutendsten Umbruch der Geschichte der Akademieausstellung. Zeitgleich mit dem Aufkommen einer expliziten Kunstphilosophie (siehe ästhetische Grundbedingungen im nächsten Kapitel) kam der

Kunst eine verstärkte öffentliche und gesellschaftliche Bedeutung zu, deren Auswirkungen sich auch in den Ausstellungen der Akademie deutlich zeigten..

Von 1737 bis 1848 fanden die Akademieausstellungen im *Salon Carré* des Louvres statt, der sich durch hinlängliche Größe und schlichtes Innendekor besonders eignete und auch den Namen für eine schließlich zur Institution avancierende Ausstellung lieferte. Mit diesem Ort verband sich nicht nur Kontinuität (Eröffnung jeweils am 18. August, Dauer von drei Wochen, erst jährlich, dann alle zwei Jahre), sondern gleichzeitig erhielt Frankreich sein künstlerisches Ereignis.

Zwei Faktoren bestimmten das Erscheinungsbild der Ausstellung:

- es wurde ausschließlich zeitgenössische Kunst gezeigt
- ein *décorateur* übernahm die Regie, koordinierte Themen und Formate

Da sich das allgemeine Publikum von der vorgegebenen, akademischen Meinung emanzipierte, zogen Geschmackskriterien in die öffentliche Diskussion über die Ausstellung ein, die das Spektrum der Exponate nachhaltig beeinflussten. „Erstmalig begann das Verhältnis Produzent / Rezipient eine Beziehung auf Wechselseitigkeit einzugehen, die in der Kunst und Ausstellung die Medien des Sozialkontakts erkannte und ihr eine Eigenmacht zuschrieb, die durchaus Folgen hatte.“²⁰

Der Salon stieg zum sozialen Begegnungsort auf, zur Gelegenheit der gesellschaftlichen Selbstdarstellung und gewann zunehmend an Sensationscharakter. Die Öffentlich-

keit übernahm – der Akademie keinerlei Respekt zollend – die Rolle der Kunstkritik.²¹ Die Salonberichterstattung, die sich gleichzeitig mit der noch jungen Presse entwickelte, unterstützte diese Entwicklung. 1747 kam es schließlich zum Eklat, zu dem sich Antoine Coppel, Direktor der Akademie und erster Maler des Königs wie folgt äußerte: „Ich behaupte, daß die Ausstellung, in der die Gemälde gezeigt werden, zwanzigmal am Tag ihr Publikum wechseln sieht. Was die Öffentlichkeit noch um zehn Uhr morgens bewundert, das verdammt sie bereits am Nachmittag. Jawohl, ich sage Ihnen, dieser Schauplatz bietet zwanzig verschiedene Arten von Publikum, jedesmal mit anderem Tonfall und Charakter im Verlauf eines einzigen Tages: ein schlichtes Publikum zu bestimmten Zeiten, ein Publikum mit Vorurteilen, ein oberflächliches Publikum, das sich sklavisch der Mode verschrieben hat, alles zu sehen wünscht, aber nichts zu beurteilen imstande ist. ...“²²

Um die aufgebrachte Öffentlichkeit zu beruhigen und das Niveau sicherzustellen, traf ab 1748 eine Jury die Auswahl der Exponate. Doch entfachte dies abermals die literarische Salonkritik, die sich zum Hauptforum der Kunstkritik der Aufklärung entwickeln und in Diderot ihren größten Vertreter finden sollte.

Ausbreitung des akademischen Ausstellungswesens in Europa

Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts griff das Akademiewesen nach dem Pariser Vorbild auf ganz Europa

über. Bereits 1720 gab es bereits fast zwanzig Akademien, doch gegen Ende des Jahrhunderts besaß beinahe jeder standesbewußte Hof seine eigene, um dem angestiegenen Bildungsbewußtsein gerecht zu werden.

Eine Sonderrolle nahm Italien ein, wo zerrissene politische Verhältnisse und die jahrhundertealte Kunsttradition einen einzigartigen Pluralismus hervorbrachten. Ausdruck dessen sind eine große Anzahl unterschiedlichster Schulen, die jedoch im 17. Jahrhundert verhaftet blieben und erst mit dem Klassizismus wieder zu Bedeutung gelangten.

Das in viele Kleinstaaten zergliederte, durch den Dreißigjährigen Krieg geschwächte Deutschland hingegen, wies nur in seltenen Fällen eine Tradition in diesem Gebiet auf. Daher standen die vielen, in jeder Residenzstadt neu gegründeten Akademien gleichberechtigt nebeneinander.²³ Rang und Einfluß entwickelte sich meist aus der wirtschaftlichen Unterstützung der Fürsten oder dem Talent der Organisatoren. Allein Berlin, Dresden und Wien traten aus dem sonst eher mittelmäßigen Niveau hervor. Alle nahmen in ihren Statuten Bezug auf die französische, doch lag in Deutschland der Schwerpunkt weniger auf der Repräsentation als vielmehr auf dem erzieherischen Gedanken. Die stark aufklärerischen Einflüsse manifestierten sich in der Förderung der handwerklichen und gewerblichen Ausbildung mit dem Ziel der Anhebung des allgemeinen Geschmacks und der nationalen Kunstpflege. Einem allgemein großen Bildungsdrang entsprang die künstlerische Betätigung weiter Kreise der Bevölkerung. Hier entstand die Grundlage zu den

hervorragenden Leistungen des Klassizismus, die Deutschland neben Frankreich im 19. Jahrhundert zur treibenden Kraft der Kunst aufrücken ließ.

In England bestimmte vorwiegend die 1765 nach bewegter Vorgeschichte aus der *Society of Artists* hervorgegangene *Royal Academy* das Ausstellungs- und somit das Kunstleben. Aus der „so bezeichnend englischen Verknüpfung von Kunstinteresse, Kulturbedürfnis und Wirtschaftssinn“²⁴ wuchs das Ansehen der *Royal Academy* als ein Grundpfeiler der Gemeinschaft. Im Gegensatz zu allen anderen Ländern war die englische Akademie als eine im Liberalismus verwurzelte Interessengemeinschaft finanziell von der herrschenden Klasse unabhängig. – Finanziert wurden die Ausstellungen durch Eintrittsgelder und die Abnahmepflicht von Katalogen. Der Gesichtspunkt der Wirtschaftlichkeit überwog bei weitem das ideelle Programm. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts entwickelten sich in England außerdem in besonderem Maße vor allem Themenausstellungen.

Trotz unterschiedlicher nationaler Ausprägung bewirkte die Ausbreitung des Akademiewesens den quantitativen und qualitativen Aufstieg des Ausstellungswesens. Kunst wurde zur Gesellschaftsangelegenheit erklärt und diente nicht mehr nur dem Repräsentationsbedürfnis, sondern erhielt politische und erzieherische Aufgaben. Die Ausstellung in ihrer Vermittlerfunktion gewann an Bedeutung.

Masse und Protest

Im ausgehenden 18. Jahrhundert entwickelte sich ein neues Verhältnis zur Geschichtlichkeit,²⁵ was das Sammeln und Präsentieren von Zeugnissen der Vergangenheit losgelöst aus ihrer Umgebung und ursprünglichen Funktion nach sich zog. – Als Folge schied sich die gegenwärtige von der historischen Kunst.

Die Anlässe, Ausstellungen zu veranstalten wurden vielfältiger und komplexer: Primär war es ein Drang nach Erkenntnis, der mit Hilfe der neuen Möglichkeiten aus Technik, Industrie und Verkehr Ausstellungen in einem neuen Licht als Instrument der Forschung etablierte. Doch auch einfache Bedürfnisse wie Sensationslust, Unterhaltungswert und Trophäenschau trugen zur Erweiterung der Aufgabe von Ausstellungen bei; beispielsweise war die Präsentation von Kunstgütern der napoleonischen Beutezüge Anlaß zur Museumsgründung in Paris.²⁶ Weiterer Promotor war die Säkularisierung der Kirchen. In Deutschland entstanden große Sammlungen mittelalterlicher Kunst, die als Wanderausstellungen auf Reisen gingen.

Zahlreiche neue Typen der Ausstellung entstanden, die durch die Beweglichkeit der Kunstwerke erst möglich wurden. Einerseits zeigten sie die ästhetische Autonomie der Werke auf und andererseits befriedigten sie das gewachsene Erkenntnisinteresse.²⁷

Einen weiteren neuen Ansatz stellten die bürgerliche Kunstvereine dar, die sich seit den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts bildeten – angelehnt an das englische Vorbild der

Interessengemeinschaft von Künstlern und Kunstfreunden zur Förderung der Künste unter dem humanitären, kulturfördernden und nationalen Aspekt der Aufklärung.²⁸

Gegen Ende des Jahrhunderts gab es in Deutschland bereits einhundert Kunstvereine, die großen Anteil an der künstlerischen Bildungsarbeit der Öffentlichkeit hatten. Durch Zusammenschluß zu Regional- und Landesverbänden erweiterten sie ihren Wirkungskreis und trotz der oft sehr nationalen Gesinnung begann sich der Kulturbetrieb zu internationalisieren; neue Typen der Ausstellungen – Oeuvreausstellungen einzelner Künstler oder -gruppen, geschlossener Kunstschulen, Wanderausstellungen – entstanden.

Zeitgleich fiel die Qualität der Akademieausstellungen immer stärker ab. Im 19. Jahrhundert belief sich die Anzahl der Exponate in Spitzenausstellungen auf über Fünftausend.²⁹ Der Streit um die Urteilsposition der Jury und deren personelle Besetzung wurde nicht nur zum Streit zwischen Künstlerschaft und Staat, sondern auch Thema des öffentlichen Meinungsstreites. Insbesondere der Pariser Salon verkam zu einer reinen Sensationsveranstaltung – zahlreiche Salonkarikaturen und Kritiken, am bekanntesten wohl die von Emile Zola, legten Zeugnis über das abstruse Geschehen ab. Die mit großem Eifer geführte Diskussion um das „gute Ausstellungsbild“ war mehr als widersinnig. Doch die Künstler wehrten sich und organisierten sich in Künstlervereinigungen.³⁰ Die wachsende Diskrepanz zwischen dem weiterhin bestehenden Führungsanspruch der Akademien im öffentlichen Kunstleben und den Eigenan-