Rezensionen zu: Museumsgeschichte

Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950

hrsg. von: Kristina Kratz-Kessemeier, Andrea Meyer u. Bénédicte Savoy

Reimer Verlag

2010, 308 S.
18 s/w-Abb.
13,5 X 20,5 cm

Kito Nedo, in: Berliner Zeitung, 22.10.2010

N.N., in: Museum Aktuell, 10/2010

Michael Nerlich, in: Revue de L'Art, 3/2011

Joachim Baur, in: H-Soz-Kult, 13.05.2011

Cornelia Lütkemeier, in: Portal Kunstgeschichte, 18.05. 2011

22.10.2010

Von den Wonnen des Museums

Museumswissenschaftler feierten im Bode-Museum

VON KITO NEDO

Ich liebe Museen nicht sonderlich", bekannte der französische Dichter und Essayist Paul Valéry in einem 1923 veröffentlichten Text und begründete diese Provokation mit der Unsinnlichkeit des Ortes: „Beim ersten Schritte den schönsten Dingen entgegen nimmt eine Hand mir den Stock weg, untersagt mir ein Anschlag das Rauchen."

An der strengen Fürsorglichkeit des Museums – für seine schönen Dinge wie seine Besucher – über die sich Valéry damals so sehr echauffieren konnte, hat sich bis heute wenig geändert. Man spürte sie wieder am Mittwochnachmittag auf der Museumsinsel, als der Berliner Reimer Verlag für Kunstgeschichte und das Kunsthistoriker-Herausgebertrio Kristina Kratz-Kessemeier, Andrea Meyer und Bénédicte Savoy zur Buchpräsentation ins Bode-Museum eingeladen hatten.

Gefeiert wurde das Erscheinen des praktischen Bandes „Museumsgeschichte" – eine kommentierte Quellensammlung mit knapp vierzig historisch grundlegenden Texten für alle Museumsforscher und -liebhaber. Das Buch, entstanden aus einer Kooperation des Fachgebiets Kunstgeschichte an der Technischen Universität und der Richard-Schöne-Gesellschaft für Museumsgeschichte, gibt einen Überblick über den Museumsdiskurs zweier Jahrhunderte: Von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

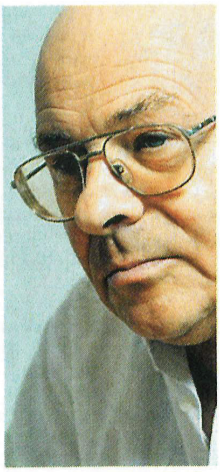
Die Liste der Verfasser liest sich wie ein Who-is-Who, darunter museumshistorische Größen wie der erste Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, der englische Arts-and-Crafts-Inspirator John Ruskin, der legendäre Berliner Nationalgaleriedirektor Ludwig Justi, der französische Dichter und Kulturpolitiker André Malraux und eben auch Paul Valéry.

So groß war der Andrang im Museumsfoyer, dass eine Sonderführung des Münchner Museumsforschers Alexis Joachimides kurzerhand in zwei Gruppen geteilt wurde: Während Joachimides in der „Basilika" über den Zusammenhang von Museumsideologie und Museumsarchitektur im 1904 eröffneten Bau des preußischen Hofarchitekten Ernst von Ihne sprach, ergriff Julien Chapuis, seit Anfang 2008 Leiter der Skulpturensammlung, die Chance, von den Veränderungen zu berichten, die im Museum neuerdings vorgenommen wurden.

So ist unter Chapuis eine Hinwendung zu verschiedenfarbigen Räumen und neuen Lichtinszenierungen erfolgt, Umplatzierungen, wie etwa der berühmten „Pazzi-Madonna" Donatellos wurden durchgesetzt: Das Marmor-Relief aus der Frührenaissance ist nun intuitiv als Hauptwerk der Sammlung erkennbar.

Doch da stand der eigentliche Höhepunkt noch bevor. Krzysztof Pomian, Philosoph, Historiker und hoch geachteter Doyen der Museumswissenschaft, war zum Vortrag in den Gobelin-Saal gekommen.

Gespannt wartete nun die wissenschaftliche Gemeinde auf die Ausführungen des 1934 in Warschau geborenen Forschers, der lange Jahre an der renommierten Pariser Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) unterrichtete und heute wissenschaftlicher Direktor des Brüssler Europa-Museums ist. In Deutschland ist Pomian vor allem durch seinen bei Wagenbach erschienenen Band „Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln" bekannt geworden.



REA/LAIF

Krzysztof Pomian sprach im Bode-Museum.

Pomian eröffnete seine Rede mit einer Verneigung vor dem Namenspatron des Museums. Es sei ein „magischer Moment" für einen Museumshistoriker, in einem Haus mit dem Namen Wilhelm von Bode zu sprechen. Was folgte, war die Demonstration respekteinflößender Gelehrsamkeit mittels Parforceritt durch die zentraleuropäische Museumsgeschichte. Unterbrechen ließ Pomian sich nur, als ein Mussorgski-Jingle plus Durchsage den übrigen Museumsbesuchern das Ende der Öffnungszeit anzeigte.

Immer wieder kreiste die Rede um das Museum, nicht nur als Aufbewahrungsort der schönen und wichtigen Dinge, sondern als umkämpfter Hort kultureller und nationaler Identität. Indirekt widerlegte Pomian so auch Valérys These von der Wonnenfeindlichkeit des Museums. Es kann sehr wohl ein Ort der Freuden sein, sie sind jedoch vornehmlich auf den Intellekt beschränkt.

Der Band „Museumsgeschichte" ist im Dietrich Reimer Verlag Berlin erschienen und kostet 24,90 Euro.

REZENSIONSBELEG DIETRICH REIMER VERLAG

Autor/Titel: Kristina Kratz-Kessemeier, Andrea Meyer und Bénédicte Savoy: Museumsgeschichte
ISBN: 978-3-496-01425-6
Organ: Museum Aktuell
Ausgabe: Oktober 2010 Nr. 174

Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950. Hg. von Kristina Kratz-Kessemeier u.a. Berlin: Reimer 2010. 308 S., 2 s/w-Abb. 978-3-496-01425-6 24,90 €

Diese Anthologie ist das Ergebnis der Zusammenarbeit zwischen dem Institut für Kunstgeschichte der Technischen Universität Berlin mit der Richard-Schöne-Gesellschaft für Museumsgeschichte e.V. Die Kommentare stammen von Doktoranden und Studierenden aller drei Berliner Universitäten im Rahmen eines zweisemestrigen Seminars, ergänzt durch ausgewiesene Experten. Die Quellentexte aus Europa und den USA zeigen die vielschichtigen Positionen seit den Anfängen der Kunstmuseen bis in die Mitte des 20.Jh., die zum Teil heute noch wirksam sind und in mancherlei Hinsicht kaum an Aktualität verloren haben. „Die Prinzipien, die der Anbringung der Werke in einem Museum zugrunde liegen, sind dieselben wie einer guten Regierung. Es geht darum, die Individualität jeden einzelnen Elements zu bewahren, ohne dabei dem Ganzen zu schaden. Der Direktor muß den Raum kennen, über den er verfügt, um ihn für die Masse der zu verteilenden Objekte vorteilhaft nutzen zu können. Dieser Raum definiert sich schlicht durch die Oberflächen, die ihn begrenzen" (Frederik Schmidt-Degener, 1934).

K. Kratz-Kessemeier u.a. (Hrsg.): Museumsgeschichte

Rezensiert für H-Soz-Kult
Joachim Baur, Die Exponauten, Berlin

Das Museum existiert, wie viele alte Institutionen der Moderne, Zeit seines Bestehens in einer Spannung von Tradition und Innovation. Gelegentlich kommen Veränderungen unerwartet und explosiv (wie im Kontext des politischen Umbruchs von 1989/90), zumeist jedoch stellt sich der Wandel schleichend ein, nahe an der Eigenzeit der auf Ewigkeit hin orientierten Sammlungen. Der Diskurs um das Museum lebt hingegen wesentlich von einer Rhetorik des Neuen. „Neue Ausstellungsformate" werden erprobt, „neue Zielgruppen" umworben, spektakuläre Neubauten bewundert, die (inzwischen historische) „neue Museologie"[1] bemüht. Die Zeitschrift des österreichischen Museumsbundes nennt sich denn, programmatisch konsequent, schlicht „neues museum". Bei so viel Blick nach vorn stellen Studien zur Museumsgeschichte ein willkommenes Korrektiv, indem sie wiederkehrende Fragen in den Blick bringen und oft weit zurückreichende Grundlinien der Debatte erkennen lassen. Der hier zu besprechende Band fügt sich vorbildlich in dieses Unternehmen ein.

Dem Charakter nach handelt es sich bei „Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950" um eine Mischform aus Grundlagenforschung und wohl informiertem Lesebuch. Entstanden ist es aus einer Kooperation des Kunsthistorischen Instituts der Technischen Universität Berlin mit der Richard-Schöne-Gesellschaft für Museumsgeschichte e.V. und die meisten kommentierenden Texte wurden – wie bereits im Vorgängerprojekt „Tempel der Kunst"[2] – von Studierenden und Doktoranden im Rahmen eines Projektseminars verfasst. Als generelles Anliegen sollen „[a]nhand ausgewählter historischer Texte […] Schwerpunkte in den immer wieder hitzigen Diskussionen um die Institution aufgezeigt, entscheidende Entwicklungsphasen und beispielhafte Positionen vermittelt" (S. 12) werden.

Dabei ist der Fokus – anders als der (Verlags-?)Titel vermuten lässt – mit wenigen Ausnahmen auf den Typus des Kunstmuseums begrenzt. Explizit setzt sich der Band etwa gegen Publikationen ab, bei denen „Stellungnahmen zu naturkundlichen, historischen, kunstgewerblichen oder auch zu ethnologischen Sammlungen einbezogen sind, die in ihrer Fülle den Blick speziell für die Funktion und Rezeption des Kunstmuseums nicht zu schärfen vermögen." (S. 12) Abgesehen davon, dass die Begründung nicht vollständig überzeugt – Könnten nicht gerade in der Zusammenschau die Konturen der unterschiedlichen Sparten genauer zum Vorschein kommen? – hätte vor diesem Hintergrund der Titel weniger irreführend „Geschichte des Kunstmuseums" lauten müssen. Auch die historischen Zäsuren sind diskussionswürdig. Das Anfangsdatum 1750 als Beginn der Sattelzeit, in der das öffentliche Museum entstand, leuchtet unmittelbar ein; das Enddatum 1950 weniger. Als Begründung der Zäsur ins Feld geführt werden „die neuen ideologischen Fronten des Kalten Krieges" (S. 13), ein gewandelter Kunstbegriff und das Aufkommen Neuer Medien. Doch gerade im Hinblick auf diese unbestreitbaren Wandlungen einen fundamentalen Bruch, gleichsam die Stunde Null des Kunstmuseums, zu suggerieren statt Kontinuitäten und Veränderungen (etwa im Geiste der Museumsreform, im Ringen um Inszenierungsformen oder die Zuordnung neuer Materialien) auszuloten, ist eine unglücklich vertane Chance.

Sieht man von diesen fraglichen konzeptionellen Entscheidungen, denen sicher ein verständlicher Pragmatismus der Stoffbewältigung zugrunde liegt, ab, versammelt der Band auf überzeugende Weise drei Dutzend einschlägige Quellentexte in schlüssiger Gliederung und aufschlussreicher Kommentierung. Die Auswahl umfasst, meist in Auszügen von zwei bis acht Seiten, Klassiker wie Quatremère de Quincys Klage gegen die Plünderung europäischer Kunstwerke im Zuge und Zeichen der Revolution, Schinkel und Waagens Konzept für das Alte Museum in Berlin, Marinettis „Futuristisches Manifest", Schefflers „Berliner Museumskrieg", Barrs Gründungsstatement des Museum of Modern Art oder Malraux' „musée imaginaire". Daneben finden sich etliche weniger bekannte Positionen und einige echte Fundstücke. Das Spektrum ist dezidiert international. Der Schwerpunkt liegt auf deutschen Quellen, doch sind daneben etliche Beiträge aus dem französischen, einige aus dem amerikanischen und einzelne aus dem italienischen, russischen und niederländischen Kontext vertreten. Diese zum Teil erstmals in Übersetzung zugänglich zu machen, ist ein ganz eigenes Verdienst des Buches.

Die 38 Texte sind in sechs thematische Abschnitte unterteilt, die in sich chronologisch fortschreiten: „Die Ordnung der Bilder", „Die Öffnung für das breite Publikum", „Museumsinszenierungen", „Kritik und Visionen", „Ein neuer Museumstyp: Das Museum für zeitgenössische Kunst" und „Das Museum im Zeichen von Politik und Ideologie". Ein ausführliches Personenregister erschließt den Band zusätzlich auf andere Weise. Die Zuordnung der einzelnen Positionen zu den Kapiteln ist naturgemäß nicht immer trennscharf, doch insgesamt erscheint die Strukturierung durchaus sinnvoll. Anders etwa als die alternativ denkbare Ordnung der reinen Chronologie lenkt sie den Blick auf neuralgische Punkte und lässt so spezifische Entwicklungen hervortreten. Noch stärkeres Profil gewonnen hätte der Band durch einen übergreifenden Beitrag, der diese Linien bündig reflektiert, bzw. durch Einführungen in die jeweiligen Abschnitte, in denen die Textauswahl begründet, Bezüge angedeutet und diese in den Forschungsstand eingebettet werden.

Auf das Fehlen einzelner Autoren oder Positionen (Dorner, Dana, Rivière…) hinzuweisen ist bei einem solchen Unterfangen, das sich gerade durch seine entschiedene Auswahl auszeichnet, müßig und geschmäcklerisch. Eine Lücke fällt dann aber doch ins Auge: Im Kapitel zum „Museum im Zeichen von Politik und Ideologie" springt die Auswahl von 1796 (Quatremère) sogleich zu 1919 (Valentiner), von der Französischen zur Novemberrevolution also. War – so ließe sich deuten – das lange 19. Jahrhundert etwa von „Versuchen, das Kunstmuseum politisch zu vereinnahmen und zu ideologisieren" (S. 15) frei? Wohl kaum. Schließlich hätten ohne Weiteres auch Schinkel und Waagens anders eingruppierte Pläne für das Alte Museum als Brutstätte des klassisch gebildeten (Staats-)Bürgers oder Waagens Text zur Begründung einer Nationalgalerie hier verortet und mithin als ideologisch kategorisiert werden können. Durch derartige, symptomatische Aussparungen tendiert die bürgerliche und nationale Ideologie, die dem Museum von Beginn an Pate stand, als Anderes der in den Vordergrund gerückten „totalitären Systeme" (S. 15), gewissermaßen als unhinterfragter Normalfall, aus dem Blick zu entschwinden.

Die Kommentare, die jeden Quellentext begleiten, folgen einem schlüssigen und meist kenntnisreich ausgeführten Prinzip. Dargestellt werden knappe Informationen zur Biografie des jeweiligen Autors (im Übrigen ausschließlich Männer – gäbe es auch frühe Texte von Frauen?) und zum historischen Kontext, gefolgt vom Hinweis auf entscheidende Aspekte im Text, Tendenzen der zeitgenössischen Rezeption und gegebenenfalls Resonanzen bis heute. Ausgewählte Literaturhinweise machen den vertiefenden Einstieg möglich. Angenehm fällt die Entscheidung auf, die Kommentare den Originaltexten nachzustellen. Wenn man sich auf diese Lesefolge einlässt, bleibt der Blick offen für eigenes Erstaunen und Erkennen in der Konfrontation mit den alten Texten und den zusätzlichen Gewinn durch die Reflexion auf Grundlage des Kommentars.

Für die Diskussion einzelner Beiträge fehlt hier der Platz. Angedeutet seien nur wenige Stränge, die zugleich den Charme des Bandes illustrieren mögen. Man kann die Texte lesen als Meilensteine der Museumsgeschichte, deren kontinuierliche Entwicklung durch die zeitgenössischen Stimmen plastischer wird. Man kann sie aber auch – und das lässt sich kaum vermeiden – von der Warte heutiger Diskurse um das Museum lesen, als Kommentar, Kontrast und vielfach erstaunlich (oder erschreckend?) aktuelle Stellungnahme. Zum Vorschein kommt etwa das ewige und ewig aktuelle Ringen um die richtige Ordnung der Dinge, beispielhaft in Gottfried Sempers Diskussion der Vor- und Nachteile „integrierter Sammlungen" im Gegensatz zur spezialisierten Ausdifferenzierung. Da wirft Richard F. Bach 1927 – übrigens unter dem noch immer bzw. immer wieder modischen Signum des „Museums als Laboratorium" (S. 101) – die Frage nach Sinn und Zweck von Museumsbauten auf und plädiert gegen den „Palast, der ‚funkelnde Galerien' beherbergt", für ein „würdevolles, aber handliches Gebäude ohne Schein", was wie ein Einspruch gegen die ikonische Museumarchitektur heutiger „starchitects" klingt. Und schließlich meint man bei der Lektüre von Alfred Lichtwarks museumspädagogischer Konzeption von 1886 den Antragstext für ein neues Förderprogramm zur Erschließung „museumsferner Besuchergruppen" vor sich zu haben: „Besonders am Herzen liegt uns, die Schulen heranzuziehen. […] [I]ch glaube, der Weg durch die Kinder bietet uns die einzige Möglichkeit, in vielen Schichten den Eltern noch beizukommen. Die Kinder, denen die Augen geöffnet sind, bringen uns die Eltern in's Haus." (S. 90) All das ist nicht dazu angetan, die Geschichte gegen die Gegenwart auszuspielen (nach der defätistischen Devise: „Alles schon mal dagewesen!"), sondern trägt dazu bei, heutige Diskurse zu verorten und einzuordnen sowie aktuelle Fragen verfremdet wiederzuerkennen und so das eine oder andere Auge zu öffnen.

Abschließend ist festzuhalten, dass der Band einen sehr verdienstvollen Beitrag zur Museumsgeschichte, zur Fundierung der jungen Museumswissenschaft und historischen Selbstvergewisserung des Museums darstellt. Sein Wert ergibt sich weniger aus der Schöpfung neuer Forschungsergebnisse als aus der bündigen Zusammenschau maßgeblicher Positionen, die ihrerseits aber durchaus eigene Linien zutage treten lässt. Als solches ist der Band nicht zuletzt für die Lehre zu empfehlen, doch eignet er sich zweifellos auch für zweckfreies, inspirierendes Blättern und Lesen. Passende Abbildungen und ein etwas großzügigeres Schriftbild hätten den Band vielleicht noch ansehnlicher gemacht. Und die (nicht ganz überzeugende) Begrenzung auf Kunstmuseen und den Zeitraum bis 1950 sollte einfach ähnliche gelagerte Projekte mit anderen Schwerpunkten motivieren.

Anmerkungen:
[1] Begriffsprägend vgl. Peter Vergo (Hrsg.), The New Museology, London 1989; im historischen Rückblick bei Sharon Macdonald, Expanding Museum Studies. An Introduction, in: dies. (Hrsg.), A Companion to Museum Studies, Malden/Oxford 2006, S. 1-12. Vgl. auch die Rezension in: H-Soz-u-Kult, 21.09.2006, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2006-3-207> (27.04.2011).
[2] Bénédicte Savoy (Hrsg.), Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815, Mainz 2006.

Zitation
Joachim Baur: Rezension zu: Kratz-Kessemeier, Kristina; Meyer, Andrea; Savoy, Bénédicte (Hrsg.): Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950. Berlin 2010, in: H-Soz-Kult, 13.05.2011, <http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-15770>.

Buchrezensionen, Rezensionen

Kristina Kratz-Kessemeier/Andrea Meyer/Bénédicte Savoy (Hg.): Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950, Reimer Verlag 2010

Welchem Zweck soll ein öffentliches Museum dienen? Muss eine Ausstellung vor allem die Wissenschaft fördern – oder breite Besucher-Massen mit Kunst in Berührung bringen? Und wie steht das Museum zum Künstler – nimmt es seinen Werken am Ende gar die Aura? Mit diesen Fragen befassen sich die Quellentexte aus dem 18. bis 20. Jahrhundert, welche Kristina Kratz-Kessemeier, Andrea Meyer und Bénédicte Savoy nun in ihrem Buch »Museumsgeschichte« herausgegeben haben. Eine spannende Anthologie – gerade vor dem Hintergrund musealer Event-Kultur, findet Cornelia Lütkemeier.

»Ich liebe Museen nicht sonderlich«, bekannte der Philosoph und Lyriker Paul Valéry 1923. »Das Ohr würde es nicht ertragen, zehn Orchester gleichzeitig anhören zu müssen (…), der Geist vermag nicht, mehrere unterschiedliche Unternehmungen auf einmal zu verfolgen (…). Den Augen aber wird bei jedem Aufwinkeln ihrer Pforten (…) zugemutet, ein Portrait, ein Seestück, ein Kücheninneres und einen Triumphzug einzulassen«. Der Futurist Filippo Tommaso Marinetti bezeichnete Museen gar als »Kalvarienberge gekreuzigter Träume.«. Und der Kunsthistoriker Hans Tietze polemisierte 1925, das Museum sei »die Versorgungsanstalt, in der ausgediente Kunstwerke das Gnadenbrot genießen« und fragte ironisch: »Ist dieser Massengenuß von Werken, die aus ihrem Zusammenhang gerissen worden sind, diese Defilierung von Krüppeln (…) ein Zeichen kultureller Höhe und künstlerischen Feingefühls«?

Die Spötteleien haben durchaus Tiefgang – behandeln sie doch die beiden wichtigsten Kernfragen, mit denen das Museumswesen von jeher zu tun hat: Wie kann man ein Kunstwerk, das aus seinem ursprünglichen Kontext herausgerissen wurde, angemessen präsentieren? Und wie kann man es sinnvoll im Verhältnis zu anderen Werken anordnen – eine Notwendigkeit, die sich aus der Beschränkung des Ausstellungsraumes fast immer ergibt?

Wie vielseitig die Lösungsansätze für Museumgestaltung seit dem 19. Jahrhundert in Europa und den USA waren, das belegen die 38 Quellentexte äußerst anschaulich.

Spannend liest es sich etwa, wie leidenschaftlich man Wilhelm Bodes Konzept des Stilraums verdammte, welcher die ursprüngliche Umgebung des Kunstwerks möglichst stimmungsvoll rekonstruieren sollte. »Man glaubt Bernini auferstanden«, spottete ein Anonymus 1848 in einem Artikel über das Neue Museum. So finde man in den ägyptischen Sälen »was der Rücken der Kamele im Ganzen nicht tragen konnte (…); was aber der fleißige Lepsius dem Vaterlande lassen musste, das haben die Maler copiert, und wir sehen die Wände, die Decken, Alles bunt mit ägyptischen Figuren bemalt«. Noch 1945 sah sich Kenneth Clark zu harscher Kritik an diesem Konzept veranlasst: »Diese Räume sind im Grunde eine Fälschung. (…) Wir wissen, dass ein Raum in der Renaissance nicht so ausgesehen hat und wir fühlen uns als Opfer eines anmaßenden Betrugs«.

John Ruskin forderte bereits 1852, alle Bilder aus konservatorischen Gründen zu verglasen und nur auf einer Linie zu hängen statt bis unter die Decke des Museums. »Ich weiß, dass der effektvolle Gesamteindruck der National Gallery durch ein solches Arrangement vollständig zerstört werden würde. Doch bedeutende Gemälde sollten nicht Sache von ‚Gesamteindrücken' sein«.

Den sozialen Anspruch der Museumsreformbewegung dokumentieren etwa die Äußerungen Alfred Lichtwarks, Leiter der Hamburger Kunsthalle: »Wir wollen nicht ein Museum, das dasteht und wartet, sondern ein Institut, das thätig in die künstlerische Erziehung unserer Bevölkerung eingreift. Und das ist ja keine lediglich sittlich-ästhetische, sondern eine ganz hervorragend socialökonomische Frage«, forderte dieser 1886 mutig in seiner Antrittsrede – vor dem Hintergrund der eben in Hamburg erlassenen Sozialistengesetze. Visionär hob Lichtwark auch die Bedeutung der Museumspädagogik hervor: »Die Kinder, denen die Augen geöffnet sind, bringen uns die Eltern ins Haus«.

»Eine auf Überblick zielende Sammlung wichtiger Schlüsseldokumente zur Museumsgeschichte« wollen die Herausgeber mit Ihrem Buch liefern. Das Vorhaben ist großartig gelungen: Die Texte sind schlüssig nach Themenbereichen und Chronologie geordnet, einordnende Kommentare und weiterführende Literaturangaben bereichern die einzelnen Schriften. 19 Autoren und Übersetzer haben dafür an der vielseitigen Auswahl mitgearbeitet.

Fazit: Eine spannende Fragestellung mit überzeugender Lösung. Nach Ende der Lektüre bleibt nur ein Wunsch offen: Ein Fortsetzungsband mit Quellentexten aus der zweiten Hälfte des 20. sowie des 21. Jahrhunderts.
geschrieben von Cornelia Lütkemeier

veröffentlicht am 18. Mai 2011

Revue de l'Art März 2011

NOTE DE LECTURE

Michael Nerlich

Bénédicte Savoy (éd.) : Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815. Mainz, Philipp von Zabern, 2006. 284 ill., 567 p.

Kristina Kratz-Kessemeier, Andrea Meyer, Bénédicte Savoy : Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950. Berlin, Reimer, 2010. 308 p.

Une des tâches les plus importantes de la recherche en sciences humaines est de corriger des préjugés de « longue durée », dont les causes historiques ont très souvent été oubliées ou refoulées, leur permettant de se transformer en prétendu « savoir » scientifique. Un de ces « savoirs » indiscutables dans le contexte culturel est l'idée que l'histoire du musée d'art moderne, conçu d'après des critères scientifiques et ouvert au public, débute à la Révolution Française avec l'inauguration, en 1793, du *Muséum central des arts de la République* dans le bâtiment du Louvre qui, par la suite, deviendra le musée grandiose du même nom. Malgré un certain nombre d'études qui – réalisées depuis les années 1990 par des chercheurs de renom tels Thomas W. Gaehtgens, Debora J. Meijers, Klaus Minges, Édouard Pommier ou James Sheehan – ont prouvé que pareille idée ne correspond pas à la réalité historique, elle est toujours en vigueur, non seulement dans l'opinion publique, mais aussi dans des milieux muséologiques ce qui ne facilite pas toujours le dialogue international ni sur l'histoire de l'art en général, ni sur la muséologie et ses réalisations nationales et régionales en particulier. D'autant plus méritoire le travail entrepris depuis une dizaine d'années par Bénédicte Savoy, professeur d'histoire de l'art à l'*Université Technique de Berlin*, grande spécialiste de la politique d'annexion d'œuvres d'art par Napoléon[1], qui a édité entre autres, en 2006, avec ses étudiants, un monumental ouvrage collectif sur la naissance du musée public en Allemagne entre 1701 et 1815 sous le titre de *Tempel der Kunst* qui reléguera définitivement l'idée de la création du musée d'art moderne comme œuvre de la Révolution de 1789 dans le domaine du mythe.

Continuant et approfondissant les travaux cités, dont notamment l'étude de Pommier, *Vienne 1780-1793 ou Le plus révolutionnaire des deux musées n'est pas celui auquel on pense d'abord*, parue en 2000 et reproduite en traduction dans *Tempel der Kunst*[2], B. Savoy se sert d'une stratégie méthodologique tout à fait inattaquable car devant la diversité des nombreuses institutions muséales ou pré-muséales d'avant 1789 et notamment du XVIII[e] siècle, appelé un « pêle-mêle fertile » par Gaethgens, elle recourt aux quatre critères fondamentaux de ce que serait un musée, définis en 1986 et 2001 par l'*International Council of Museums* (ICOM[3]) :

1) l'*utilité publique* (permettre l'accès public matériel et intellectuel aux objets par leur exposition et les informations qui les accompagnent et qui en justifient l'exposition) ;

2) la *permanence de l'institution* (question de la propriété – privée-féodale, bourgeoise, communale, d'état etc. – et de sa durée) ;

3) la *réglementation* de l'accès public par la précision des conditions d'accès et des jours et des heures d'ouverture (entrée payante ou gratuite, surveillance, visite guidée, administration etc.) ;

4) l'exposition *scientifiquement* adéquate des objets et la possibilité pour la recherche de les étudier. À ces quatre critères, B. Savoy en ajoute un cinquième : le(s) lieu(x) le(s) bâtiment(s) dans lesquels on expose les objets, à savoir l'autonomie architecturale (de la conception) des bâtiments, de la disposition et de la facture des salles ainsi que leur propriété et leur place dans les structures urbanistiques.

Sans exclure l'existence d'autres types de musées dans le « pêle-mêle fertile » des institutions muséales en Europe et surtout dans les royaumes, principautés et autres duchés allemands, l'identification des cinq critères pour l'exposition d'objets dans ces institutions avant 1793 permet logiquement et irréfutablement le constat d'existence de musées d'art dans le sens moderne, défini par l'ICOM, mais présuppose une analyse historique qui respecte la manière de penser de l'époque (passé, patrimoine, valeurs culturelles etc.), de concevoir (les espaces/lieux et leurs conceptions architecturales, l'éclairage ainsi que la nature et les données matérielles et spirituelles de l'exposition des objets) et de parler/écrire. Bref : il faut découvrir les cinq critères et leurs applications dans les catégories et formes de l'époque, approche que B. Savoy commence par l'analyse des publications sur les musées et les collections antérieures à 1789 et qui l'amène à constater une « multitude exceptionnelle » de travaux muséographiques et muséologiques en Allemagne ainsi que de catalogues et d'inventaires des différentes collections européennes et allemandes dès le début du XVIII[e] siècle qui contribuèrent autant à la formation de ce que nous appelons aujourd'hui « science » ou « histoire de l'art » que la réflexion sur la manière d'exposer les objets qui – en Allemagne – prépara la transition de l'exposition des œuvres d'art (peintures, gravures, sculptures, porcelaines etc.) des « Galeries » ou « Schatzkammern », bourrés d'objets sans ordre chronologique et au mieux d'après des critères d'appréciation esthétique des propriétaires ou administrateurs, à une présentation chronologique et d'après des « écoles » qui trouve son expression magistrale dans les travaux de Nicolas de Pigage et Christian von Mechel pour le catalogue de la galerie de peinture de Düsseldorf qui avait déjà enthousiasmé Montesquieu en 1729[4] et – surtout – pour la galerie d'art de Vienne que Mechel réforma déjà en 1781 d'après les critères encore en vigueur de nos jours, mais – comme le constata Pommier en 2000 – « absolument ignorés[5] » par le Louvre de 1793 qui n'était encore qu'une immense galerie de trésors entassés (les collections féodales rendues accessibles… d'abord aux peintres pour leur formation), prenant des dimensions gigantesques après le pillage des œuvres d'art par Napoléon dont fut chargé, pour les contrées allemandes, le directeur général des musées français, Dominique-Vivant Denon.

Certes, même si les pertes furent considérables, une grande partie des œuvres a pu être récupérée après la fin du Premier Empire, mais les conséquences des événements furent telles que B. Savoy peut parler à juste titre d'une césure dans l'histoire des musées en Allemagne qui, avec le renouveau après la chute de l'empereur, prit d'autres dimensions, notamment bourgeoises. Car l'époque à laquelle elle consacre cet ouvrage collectif et qui voit surgir une multitude de musées d'art dans le sens moderne est celle des fondations instituées par des familles royales, princières, ducales, tournées – à l'exemple de Frédéric II – vers ou inspirées par des idées des Lumières, fait surprenant qui va à l'encontre de toutes les idées reçues quant à la genèse de musées modernes d'usage public et pour lequel Étienne François expose – dans une analyse anti-habermasienne tout à fait convaincante[6] – les raisons politiques, démographiques, socioculturelles et urbanistiques, fondées sur la coexistence et la coopération productive de la noblesse, des militaires et de la bourgeoisie industrielle, commerçante et intellectuelle ainsi que d'immigrés juifs et huguenots dans les capitales des relativement petites unités royales, princières et ducales allemandes dotées – comme Göttingen – d'universités et maisons d'éditions ainsi que d'académies, loges maçonniques et de cafés comme lieux de rencontres et de débats[7].

La contribution de François est suivie d'un exposé sur l'histoire de l'architecture muséale par Adrian von Buttlar qui balaie d'emblée l'idée d'un début de la conception architecturale moderne des musées à partir de 1800 :

> « Il ne fait pas de doute aujourd'hui que nous devons anticiper la naissance du musée moderne et avec elle celle de l'architecture muséale de presque 100 ans et en détecter les incunables surtout en Allemagne[8] ».

Sans pour autant nier l'influence qu'ont eue les adaptations de l'architecture (intérieure) des bâtiments français dans lesquels on exposa des collections après 1789 ainsi que les plans pour de nouveaux lieux d'expositions conçus par des architectes français lors de concours académiques (mais qui ne se réalisèrent jamais tout en influençant des architectes allemands tels Schinkel, Coudray, Fischer, Klenze, Gärtner et Semper), von Buttlar insiste sur le fait qu'aucun nouveau bâtiment muséal ne fut

construit en France avant 1850 tandis que – notamment sous influence italienne – en Angleterre et surtout en Allemagne, des projets architecturaux pour des musées furent réalisés depuis 1701 soit sous forme de modifications de bâtiments déjà existants, soit sous formes de bâtiments neufs, conçus pour des expositions dans un mouvement dialectique entre possibilités architecturales, besoins d'expositions selon les nouveaux critères (comme par exemple des espaces clos pour des domaines spécifiques d'objets à exposer), et d'éclairages, le tout aboutissant à un abandon définitif d'espaces du genre « galeries » et « cabinets » d'objets précieux ou rares, ce dernier aspect auquel est consacrée la contribution d'Astrid Bähr[9], précédant et rejoignant à la fois symboliquement le travail pionnier d'Édouard Pommier qui clôt cette première partie d'essais méthodologiques.

Dans la seconde partie[10], richement illustrée et accompagnée de bibliographies exhaustives, douze étudiants de B. Savoy présentent treize de ces musées modernes allemands choisis par elle en s'inspirant essentiellement – afin de rester dans la trajectoire de la reconstruction historique-scientifique – du *Taschenbuch für junge Reisende um Kunstgalerien, Museen und Bibliotheken mit Nutzen zu besuchen* (Guide des galeries d'art, musées et bibliothèques à l'usage instructif de jeunes voyageurs), publié en 1807 par Johann Friedrich Facius, à Coburg. Cette présentation suit (là où c'est possible) le même cheminement méthodologique pour tous les musées en question, à savoir une présentation historique générale du musée :

1) une analyse du bâtiment (emplacement urbanistique, historique, description de l'extérieur et de l'intérieur, état des lieux aujourd'hui) ;

2) histoire des collections (les acquisitions les plus importantes jusqu'en 1815, l'histoire du marché de l'art respectif, volume et caractères des collections) ;

3) la présentation muséographique (le genre des objets, la manière de l'exposition, accrochage etc.) ;

4) les inventaires et les catalogues ;

5) le personnel et le fonctionnement (quels types de personnel : de directeurs/gestionnaires aux conservateurs scientifiques en passant par des gardiens) ;

6) les possibilités de visites et d'utilisation publiques des musées en question. Ce choix, présenté avec une impressionnante érudition par les jeunes chercheurs, comprend la Galerie de peinture de Salzdahlum près de Braunschweig, créée en 1701 (présentée par D. Blankenstein) ; la Galerie de peinture de Düsseldorf (S. Koch) ; la Collection des Antiquités de Dresde (H.-G. Boller) ; la Galerie de peintures de Dresde (K. Pilz) ; la Galerie de peintures de Kassel (P. Golenia) ; le Cabinet d'art et de curiosités à Braunschweig (D. Blankenstein) ; la Galerie de peinture de Sanssouci près de Potsdam (T. Locker) ; la Salle des Antiquités de l'Académie du dessin à Mannheim (S. Socha) ; le Musée académique royal de Göttingen (N. Plesker) ; pour finir par la Galerie impériale de peinture du *Obere Belvédère* à Vienne, réorganisée par von Mechel en 1781 et parachevée en 1815 (A. Schryen) ; le Museum Fridericianum à Kassel, créé de 1760 à 1785 (J. Vercamer) ; la Galerie du Hofgarten à Munich, créée entre 1779 et 1783, musée précurseur jusqu'en 1836 de la Pinakothek (J. Granzow) et finalement – comme produit de l'annexion de la Rhénanie de 1797 à 1814 – la Galerie de peinture, dite le « Musée de Mayence » (D. Wöhler).

La mine d'informations que constitue cet ouvrage est complétée par une anthologie de textes en partie rarissimes, voire inconnus de voyageurs anonymes ou célèbres, allemands ou autres, historiens ou critiques d'art, philosophes, savants et autres écrivains de l'époque parmi lesquels se trouvent Arndt, Boisserée, Böttiger, Burney, Burtin, Chodowiecki, Forster, Goethe, Kosegarten, Kotzebue, Sophie de La Roche, Lichtenberg, Merck, Nicolai, Pückler-Muskau, Quandt, Rumpf, Seume, Winckelmann. Ils donnent leurs avis extrêmement divergents sur les musées et collections, soulignant la singularité/et partant la modernité des expositions et témoignant de l'actualité du travail pour de nouvelles présentations plus efficaces du patrimoine artistique, ouvrant en même temps des perspectives sur la possibilité d'autres démarches possibles. Rejoignant donc ce qui a été dit au début, on peut même constater que – vu la diversité d'avis (positifs ou négatifs) des spectateurs-visiteurs-théoriciens de l'époque – l'application des critères de l'ICOM à l'analyse du « pêle-mêle fertile » d'institutions muséales avant 1789 y révèle sa fonction de base et de repère pour une orientation muséologique non-dogmatique, laissant l'horizon ouvert à d'autres possibilités de conceptions muséales, certitude confirmée par l'anthologie d'autres textes de critiques et théoriciens internationaux de la muséologie et de la muséographie, écrits entre 1750 et 1950 et édités en 2010 par Kristina Kratz-Kessemeier, Andrea Meyer et B. Savoy sous le titre de *Museumsgeschichte*.

Avec le compas du *Tempel der Kunst*, orienté par la définition du musée (d'art) de l'ICOM qui contribuera à empêcher des dérives dans l'absurde, voire le retour à l'entassement d'objets dans des cabinets de curiosités, mais aussi des dérives vers des conceptions muséales abstraites et irréalisables, oscillant entre le fantasme d'une totalité d'objets à atteindre dans une collection et celui d'une présentation historique exhaustive, il est aisé d'accepter la réalité muséale définie par Olaf Hartung, que les musées d'art proprement dits ne représentent que 10 % des musées actuellement existants[11], ou de souscrire à l'opinion de Joachim Baur qui estime – devant la multitude de types de musées réellement existants – que « la » définition juste et définitive du « musée » n'existe pas et qu'une approche pragmatique s'impose qui accepte la diversité[12]. Vu sa savante et non-dogmatique approche historique de la réalité muséale avant et après 1789, il est certain que B. Savoy partage cette conception. Pour prendre un seul exemple : l'intégration de la production artistique d'une époque (ou d'une école ou d'un peintre seul) dans un musée d'histoire (de ville ou autre) constituerait-elle une entrave aux critères scientifiques d'exposition d'art ? Ou autrement dit : ne serait-il pas pensable d'exposer des objets d'art (peintures, sculptures etc.) d'un peintre, d'une école (etc.) dans le contexte réel de sa production (ateliers, outillages, objets d'usage quotidiens, mobiliers, documents concernant vie et production de/des l'artiste [s], etc.) ?

Bénédicte Savoy répondrait d'autant plus sûrement par l'affirmative qu'elle a elle-même réalisé cet élargissement dans la pratique de son travail muséographique avec la grande exposition *Napoléon und Europa – Traum und Trauma* (Kunsthalle Bonn du 17 décembre 2010 au 25 avril 2011), réunissant les objets les plus divers tels qu'armes ou uniformes, mais aussi des tableaux célébrant l'Empereur, et les œuvres d'art volées qui rappellent sa politique de pillage culturel. Il a fallu attendre 2010 pour qu'une jeune universitaire française, enseignant en Allemagne, puisse entreprendre avec indépendance et équité pareille exposition qui essaie d'établir un bilan historiquement équilibré du Premier Empire et de la politique culturelle de Napoléon et donc de corriger des idées reçues des deux côtés du Rhin ce qui est valable aussi pour les idées reçues ès muséologie contre lesquelles s'érige *Tempel der Kunst*. Ce qui est à craindre cependant c'est que des deux côtés du Rhin, des incorrigibles se serviront de ces travaux, destinés à éliminer des préjugés, pour consolider les stéréotypes anti-français et anti-allemands au lieu de les surmonter. Preuve entre autres de ce danger : le compte rendu de l'exposition *Napoléon et l'Europe*, publié le 17 décembre 2010 par le quotidien Die Welt sous le titre : *Une exposition allemande démasque Napoléon I[er]*, relatant que du côté français, on aurait avoué être « heureux que ce soient des Allemands qui se chargent de réviser les jugements sur Napoléon » dont « une génération plus ancienne d'historiens » français maintiendrait toujours « dévotement une image vieillie et exclusivement positiviste [sic] », cachant « dans la mesure du possible la brutalité politique » de l'Empereur tandis que « depuis vingt ans » et « par prudence » – on « ne s'occuperait presque plus » de Napoléon dans « les écoles » françaises. « Une exposition allemande » pas un mot du fait que B. Savoy soit française, pas un mot du fait que l'exposition fut réalisée sous le patronage de la Chancelière Merkel et du Président Sarkozy, pas un mot du fait qu'elle sera montrée en 2012 à Paris, au musée de l'Armée. En d'autres termes : la nécessaire correction de vieux préjugés s'avère difficile, notamment dans le domaine franco-allemand.

NOTES

1. *Patrimoine annexé. Les saisies de biens culturels opérées par la France en Allemagne autour de 1800*, Paris, 2003 (trad. allemande : *Kunstraub. Napoleons Kunstsammlungen in Deutschland und die europäischen Folgen. Mit einem Katalog der Kunstwerke aus deutschen Sammlungen im Musée Napoléon*, Wien-Köln-Weimar, 2010).

2. *Wien 1780 – Paris 1793: Wieder der beiden Museen war wohl das revolutionärste, Tempel*, t. c., p. 55-65.

3. *Zum öffentlichkeitsbezug der deutschen Museen im 18. Jahrhundert*, *Tempel*, t. c., p. 11-23.

4. *Ibidem*, p. 15.

5. *Ibidem*, p. 63.

6. *Das Zeitalter der 'Haupt- und Residenzstädte'*, *Tempel*, p. 27-33.

7. Il serait pourtant intéressant d'analyser les raisons du penchant de la noblesse régnante en Allemagne pour les idées des Lumières et la mise à la disposition de ses richesses culturelles aussi sous le point de vue de la concurrence (culturelle) d'une bourgeoisie montante, notamment dans les villes (franches) et autres entités non féodales ou de prédominance bourgeoise dont F. François dit (*Tempel*, p. 29) qu'elles auraient gardé « leur physionomie médiévale ou du temps de la Renaissance » et ne se seraient modernisées que « lentement ou dans les périphéries ». Trois petites fautes d'impression : à la p. 28, il faut lire « [Mannheim] in Jahre 1779 » au lieu de « 1979 » ; et dans la citation de Ch. D. Schubart à la page 31, il faut ajouter « Leipzig » à « Wien und Berlin, München und Mannheim, Dresden » et corriger « um sich » en « um sie », le « sich » rendant la phrase incompréhensible.

8. *Europäische Wurzeln und deutsche Sonderheiten der Museumsarchitektur*, in : *Tempel*, p. 35-45, 33.

9. *Der langsame Abschied vom Gabinettwerk im 18. Jahrhundert*, in : *Tempel*, p. 47-54.

10. *Tempel*, p. 67-358.

11. *Kleine deutsche Museumsgeschichte. Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 2010, p. 1.

12. *Was ist ein Museum*, in : *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, éd. Joachim Baur, Bielefeld, transcript, 2010, p. 15-48.