

8. Ausstellungen und Museen

Das Ausstellungswesen hat im 19. Jahrhundert tiefgreifende Änderungen erfahren. Das betraf erstens die Gegenstände. Auch hier hatte die Französische Revolution grundlegende Neuerungen gebracht. Sie hat die Kunstkammern der Monarchen aufgebrochen, um sie einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Napoleon ließ Kunstgüter aus ganz Europa nach Paris schaffen, wo er sie im zu diesem Zweck umgewidmeten Louvre ausstellen ließ. Ein Großteil der requirierten Werke wurde nach 1814 zurückgefordert und ging wieder an die ursprünglichen Besitzer beziehungsweise Orte zurück¹. Besonders bekannt wurde der Fall der Quadriga des Brandenburger Tors. Das Werk des Bildhauers Johann Gottfried Schadow nach Vorgaben von Carl Gotthard Langhans, das unter Leitung des Kunspolitikers und Graveurs Dominique-Vivant Denon 1807 nach Paris verbracht worden war, wurde dort Anfang April 1814 in einem Depot vom Generalintendanten des preußischen Heeres Friedrich Wilhelm von Ribbentrop entdeckt und umgehend unter großem materiellen und publizistischen Aufwand nach Berlin zurückgebracht. Im Zuge dieser zweieinhalb Monate währenden Reise beging man auf deutschem Boden festlich die Rückführung der zum nationalen Kulturgut stilisierten Quadriga². Nach Reparatur und Zusammenbau wurde die Skulptur, nunmehr versehen mit einem von Karl Friedrich Schinkel entworfenen Eisernen Kreuz an der Spitze des von der Viktoria geschwungenen Siegesstabs, Anfang August 1814 wieder auf dem Tor angebracht und eingeweiht. Dieses Eiserne Kreuz-Medaillon, als neues preußisches Nationalsymbol während und nach den sogenannten Befreiungskriegen, vermittelte die Popularisierung und Nationalisierung des vormals dynastischen Denkmals. Auch hier zeigen sich die Ergebnisse eines deutsch-französischen Wechselspiels. Die Revolution und Napoleon hatten die Kunstschatze Europas zur Glorifizierung einer universalistisch gedachten französischen Nation und zur Popularisierung einer europäischen Zivilisation der Künste benutzen wollen. Damit wurde den künstlerischen Produktionen eine nationale Bedeutung gegeben, die sich 1814 gegen den französischen Kunstimperialismus umkehrte und in den betreffenden Staaten patriotisch angeeignet wurde. Die Feste und Aufläufe, die den Durchzug des Quadriga-Transports durch preußisches Territorium begleiteten, der publizistische Rummel und die Anbringung des Eisernen Kreuzes waren historisch gesehen ein französischer „Import“.

1 SAVOY 2003 [1039].

2 CULLEN, KIELING 1999 [997].

Historisierung, Popularisierung, Ökonomisierung

Freilich sind derartige Vorgänge der Nationalisierung von Kunst nur Teil eines viel umfassenderen Prozesses, der im Wesentlichen von drei Faktoren angetrieben wurde. Zum ersten die wachsende Historisierung des Blickes auf künstlerische Produktionen. In Deutschland von Johann Joachim Winckelmann im 18. Jahrhundert eingeleitet, verstand man Kunst nicht mehr nur in Bezug auf zeitlos gültige ästhetische Normen, sondern zunehmend auch als Produkt einer Zeit und als Teil einer Entwicklung. Dieser Zug verstärkte sich im 19. Jahrhundert erheblich, parallel zur generellen Historisierung des Wissens und, in der Kunst selbst, zur Differenzierung von Schaffensperioden im Wirken der einzelnen Künstler oder zur Periodisierung von Stilen. Als zweiter Faktor sind die Wandlungen des Publikums zu nennen. Auch hier hat schon das 18. Jahrhundert mit der Ausbildung des Kunstkenners und -liebhabers den Grund gelegt. Im 19. Jahrhundert leiteten die allgemeine Hebung des Bildungsstands, die Verbreiterung des Beamtenstands und, ganz allgemein, die verstärkte Etablierung bürgerlicher Gesellschaftsschichten einen neuen Schub ein. In Literatur, Musik und Bildenden Künsten entwickelte sich ein von den alten mäzenatischen Förderungsstrukturen unabhängiger Markt. Die erhöhte Nachfrage nach kulturellem Konsum, nach Lesen, Hören und Anschauen beziehungsweise Erleben von Kunst äußerte sich europaweit auf vielfache Weise. Dazu kamen neue technische Medien der Vermittlung von Geschichte und Kunst wie die Panoramen, Dioramen, die industriell perfektionierte Laterna magica und dergleichen mehr, die zur Popularisierung der Themen, Inhalte und Aneignung künstlerischer Werke beitrugen. Schaulust und Ästhetik gingen ineinander über. Damit wandelten sich auch Form und Zweck von Kunstausstellungen. Zuvor dienten sie vielfach als Selbstpräsentationen der Kunstabakademien, bei denen die ausgezeichnetesten Produktionen des Jahres vorgestellt werden sollten³. Daran knüpften sich in der Presse und in den Salons geführte Debatten über den künstlerischen Wert der Bilder und den Erfolg einzelner Künstler. So wurde die Pariser Kunstausstellung der Akademie im Louvre, *salon de Paris* genannt, ab den 1820er-Jahren zu einem entscheidenden Austragungsort der Auseinandersetzung um die künstlerischen Tendenzen der Gegenwart⁴. Als Ort der „offiziellen“ Kunst generierte sie auch zunehmend Gegenausstellungen der abgelehnten Künstler, die sich zum Teil in eigenen Vereinen organisierten. Parallel dazu entstanden ab der Mitte des Jahrhunderts spezialisierte Kunstmärkte, angelehnt an den sich ausdehnenden Kunsthandel, worauf noch zurückzukommen sein wird.

Der dritte Faktor schließlich war die Verbindung zwischen den Kunstausstellungen und der Bewegung der großen Industrieausstellungen. Diese entwickelten sich in Abgrenzung zu den älteren Messen und Märkten zu Beginn des

3 KOCH 1967 [912].

4 LEMAIRE 2003 [913].

19. Jahrhunderts als Selbstdarbietungsformen technischen Fortschritts auf lokaler Ebene. In Frankreich durch die Revolution eingeführt und als nationale Ausstellungen ebenfalls im Louvre organisiert, gaben sie den Herstellern die Möglichkeit, mit Preisen und Medaillen ausgezeichnet zu werden. Sie fanden alle vier bis fünf Jahre statt und zogen nach und nach immer mehr Aussteller an. Deren Zahl stieg von 1162 im Jahre 1819 auf 3960 im Jahre 1844. In Berlin fand die erste, noch sehr bescheidene Gewerbeausstellung 1822 statt, initiiert vom hohen Ministerialbeamten Christian Peter Friedrich Wilhelm Beuth. Diejenige aus dem Jahre 1844, nunmehr „Allgemeine deutsche Gewerbeausstellung“ tituliert, vereinte dann bereits 3040 Aussteller und 260 000 Besucher⁵. Sie wurde zehn Jahre darauf von der in München in einem eigens dafür errichteten, vom Crystal Palace in London inspirierten „Glaspalast“ stattfindenden „Allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung“ übertroffen, die 6588 Aussteller aufwies, davon knapp über die Hälfte aus Bayern und Österreich.

Weltausstellung

Inzwischen hatte sich auf internationaler Ebene eine breite Bewegung Platz geschaffen, die zuerst in London mit der „Great Exhibition“ von 1851 einen vorläufigen Höhepunkt erreichte⁶. Dort hatte die Royal Academy of Arts einen entsprechenden Antrag gestellt, der das Plazet der Königin fand und von Prinz Albert – er wurde dann Mitorganisator – aktiv unterstützt wurde. Eine mit der Planung und Durchführung beauftragte königliche Kommission wurde eingesetzt. Zum ersten Mal wurde eine derartige Ausstellung von Anfang an international geplant, eine Reihe von ausländischen Staaten wurde offiziell eingeladen, ging es doch darum, die Überlegenheit des Freihandelsprinzips zu demonstrieren. Schließlich kamen 6500 Aussteller, und damit fast die Hälfte der insgesamt knapp 14 000 (die Zahlen schwanken, manche Quellen geben auch 17 000 Aussteller an) aus 44 Staaten, wohingegen Großbritannien einschließlich des Empire 7000 Aussteller einbrachte. Die Produkte waren in vier Kategorien eingeteilt: Bodenschätze, Maschinen, Güter beziehungsweise handwerkliche Produkte und Künste – eine auch für die Zukunft richtungsweisende Unterteilung. Die Ausstellung zeigte die charakteristische Mischung von nationaler Selbstverherrlichung und Globalisierung. Es ging darum, die Überlegenheit der englischen Industrie darzustellen und zugleich die Botschaft an die Welt auszusenden, dass Frieden und technischer Fortschritt eine Zeit des der Menschheit insgesamt zugute kommenden Wohlstands einläuten würden. Epoche machte auch das Ausstellungsgebäude, der in wenigen Wochen aus vorgefertigten Gusseisen- und Glasteilen zusammengesetzte spektakuläre Crystal Palace im Hyde Park mit ca. 80 000 m² Ausstellungsfläche. Der Publikumserfolg war enorm. Über

5 MIECK 1975 [371]; BARTEL, BOSSMANN 2007 [358].

6 DAVIS 1999 [905]; AUERBACH 1999 [899].

sechs Millionen Besucher sahen zwischen Mai und Oktober 1851 die „Great Exhibition“, die man bald wegen ihrer Internationalität *World's Fairy* nannte. Privat finanziert, war sie auch ökonomisch ein Erfolg. Sie brachte einen beträchtlichen Überschuss ein, mit dem unter anderem in South Kensington ein Gelände angekauft wurde, auf dem bald darauf das Victoria and Albert Museum sowie das Science Museum errichtet werden konnten. Karl Marx, direkt vor Ort, sah in der Ausstellung die Selbstinszenierung des Waren-Fetischismus und verkroch sich in seine Arbeiten in der Bibliothek.

Das Pariser Pendant, von Napoleon III. bewusst als Gegenveranstaltung, aber nach dem Londoner Modell konzipiert, fand 1855 in den Champs Elysées statt (die New Yorker Ausstellung von 1853, eine kleine Kopie der „Great Exhibition“, wird hier ausgelassen). Sie hieß nun „Exposition universelle“ und leitete somit die Reihenbildung der Weltausstellungen auch nominal ein⁷. Ein weiteres Novum bestand im großen Raum, der hier für die Künste vorgesehen wurde, in Anknüpfung an die Kunstausstellungen im Louvre. Dafür wurde ein vom Industriepalast unabhängiges Palais des Beaux-Arts errichtet, in welchem knapp 5000 Werke von 2179 Künstlern gezeigt wurden. Dem Ackerbau und den Maschinen waren weitere Gebäude gewidmet. Die Pariser Ausstellung zählte 5,1 Millionen Besucher und knapp 24 000 Aussteller, von denen die Hälfte aus Frankreich stammte. Erstmals wurden auch die Eisenbahngesellschaften einbezogen, die spezielle Besucherangebote mit vergünstigten Eintrittspreisen offerierten. Die offiziellen Besucherstatistiken geben einen interessanten Einblick in die Sozialstruktur des Publikums. Zieht man die Gratis- und Ausstellerkarten ab, so zahlte die Hälfte der Besucher den verbilligten Eintrittspreis von 20 Centimes für Arbeiter und Handwerker, andere 47 % den normalen Eintrittspreis von einem Franken. Lediglich 3 % bezahlten den erhöhten Preis von 5 beziehungsweise 2 Franken, der jeweils am Freitag erhoben wurde. Auf diese Weise konnte die zahlungskräftige Upper Class an den Freitagen unter sich bleiben.

Unter der Hand hatte sich das alte Ausstellungskonzept der Industrie- und Kunstausstellung gewandelt. Eisenbahn und moderne Massenkommunikationsmittel trugen dazu bei, ein außerordentliches Ereignis zusammenzubauen, das raumübergreifend das Publikumsinteresse an einem Ort konzentrierte. Zahlreiche deutsche Schriftsteller und Intellektuelle strömten 1855 nach Paris, darunter Heinrich Laube, Adolf Stahr, Fanny Lewald, Graf Auersperg, um nur einige Namen aus dem Bekanntenkreis Heinrich Heines zu nennen, der sozusagen nebenan, in der Rue Matignon, in seiner „Matratzengruft“ dahinsiechte. Sogar Heines Bruder Gustav, Journalist in Wien, machte sich zum ersten Mal in seinem Leben auf die Reise nach Paris, wohin er Heines Schwester Charlotte aus Hamburg mitbrachte, die auf diese Weise ihren Bruder nach elf Jahren wiedersehen konnte. Privates, Geschäftliches und Politisches mischten sich.

Ohne hier näher auf die Geschichte der Weltausstellungen einzugehen, seien lediglich die weitere Entwicklung des Genres angedeutet und einige für uns wichtige Aspekte festgehalten. Zunächst ging der englisch-französische Wettbewerb weiter, bevor sich 1873 mit Österreich (Wien) und 1876 mit den USA (Philadelphia) auch andere Länder beteiligten. Nach der Londoner Ausstellung von 1862, deren Umfang und Wirkung der von 1851 entsprach, erreichte die „Exposition universelle“ von Paris 1867 eine neue Dimension⁸. Die Ausstellungsfläche, diesmal im Marsfeld, wurde gegenüber 1855 vervierfacht. Die Besucherzahl stieg auf 10 Millionen, die der Aussteller auf 52 000. Zum ersten Mal wurden hier in größerem Umfang die Kolonien einbezogen und vorgestellt. Deutlicher als zuvor war damit eine Ausstellung der „ganzen“ Welt in Szene gesetzt, so wie man sie damals sah, konzentriert auf einem begrenzten Raum, zugleich gewaltig, aber doch für den Besucher konkret erfahrbar. In einem Kommentar hieß es, dass das Marsfeld der „meistbesuchte Ort der Welt, ja die Welt selbst“ geworden sei⁹. Oder noch emphatischer: Die Weltausstellung ist „das Mekka der großen Pilgerfahrt aller Völker der Erde: im Jahre 1867“¹⁰. Walter Benjamin sprach später von den „Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware“¹¹. So ist die 1867er-Ausstellung auch diejenige, deren umfassende Konzeption und konsequente Umsetzung für die Zukunft neue Maßstäbe setzte. Geplant und durchgeführt wurde sie unter der Leitung von Michel Chevalier, einem breit gebildeten Ökonomen, Planer und Organisator, vormaligen Saint-Simonisten und guten Bekannten Heines, sowie dem konservativen Sozialreformer Frédéric Le Play, einem weitgereisten Bergbauspezialisten und Statistiker, der vor allem durch seine Untersuchungen zu den „Europäischen Arbeitern“ bekannt geworden war und auch schon die Ausstellung des Jahres 1855 als Generalkommissar geleitet hatte. Le Play zeichnete für die starke Präsenz der Arbeitsthematik in der Ausstellung verantwortlich. Der technische Fortschritt sollte es ermöglichen, die Hygiene und das Wohlergehen der Arbeiterklasse zu befördern. So wurden z. B. in der Ausstellung Modellhäuser für Arbeiterwohnungen erbaut, die einen Grundkomfort (helle Räume, Wasseranschluss in der Küche und Klosett) bereitstellten. Der Welt sollte die Botschaft vermittelt werden, dass die Menschheit dank fortschreitender Zivilisation, Verbesserungen in Technik und Maschinenwesen, dank Arbeitseifer der Bevölkerung und paternalistischer Fürsorge der politischen Eliten einer rosigen Zukunft entgegenhebe. Politischen und sozialen Revolutionen wurde eine Absage erteilt, dagegen der Eindruck eines permanenten sozialen Reformwillens vermittelt. In diesem Prozess nahm Frankreich nunmehr als Ausgangspunkt der Revolution von 1789 eine besondere Rolle ein. Das Land des Menschheitsfortschritts – so die

8 PLATO 2001 [915]; BARTH 2007 [900]; VASSEUR 2005 [919], jeweils mit detaillierter Bibliographie.

9 KAEMPFEN 1867 [79], S. 2006.

10 Ebd., S. 2007.

11 BENJAMIN 1972 [901], Bd. 5, S. 50.

propagandistische Konzeption – wies der ganzen Welt den Weg in eine befriedete, vom französischen Positivismus durchdrungene Zeit. In einem noch im britischen Exil geschriebenen Begleittext ließ sich Victor Hugo zu einer seiner Zukunftsvisionen hinreißen, in der er ein im 20. Jahrhundert geeintes Europa, eine „europäische Nation“ beschwore, mit Paris als Hauptstadt der Menschheit, welche die historischen kulturellen Metropolen Athen, Rom und Jerusalem in sich vereine¹².

Als Massenveranstaltung lebte die Weltausstellung von den zahlreichen Attraktionen und den begleitenden Veranstaltungen. Sie war zugleich Volksbelustigung und Sammelpunkt der Eliten. Jacques Offenbach, um nur ein Beispiel zu nennen, feierte mit seiner „Grande-duchesse de Gérolstein“ in seinem Théâtre des Variétés in unmittelbarer Nähe des Ausstellungsgeländes Triumphe¹³. Aber auch politisch war die Ausstellung für Napoleon III. ein Erfolg. Die gekrönten Häupter ganz Europas fanden sich ein, ließen sich in die Dynamik des Spektakels einbinden.

Wie war es um die deutsche Teilnahme bei den Pariser Ausstellungen bestellt? Da war zunächst, wie nicht anders zu erwarten, das Problem der Einzelstaaten. Der deutsche Zollverein konnte 1855 keine übergeordnete Planungskommission und keine gemeinsame Repräsentation durchsetzen. Die Einzelstaaten lehnten eine Bevormundung durch den preußisch dominierten Zollverein ab. Besonders in Österreich, aber auch in den mittel- und süddeutschen Staaten, obwohl teilweise Mitglieder des Zollvereins, war der Widerstand erheblich. Die einzelnen nationalen Kommissionen wollten ihre jeweiligen Eigenheiten vorstellen, nicht eine nationaldeutsche Technik oder Kultur. Ähnliches galt übrigens auch für die Londoner Ausstellungen. Bei der großen „Exposition universelle“ von 1867 lagen die Dinge etwas anders, da sich inzwischen der Norddeutsche Bund konstituiert hatte, während die Planungen schon 1864 angelaufen waren, in der Zeit vor der Bildung des Bundes. Der für die Ausstellungsplanung der preußischen Abteilung zuständige Rudolf von Delbrück stellte fest, dass „wir Preußen [nach Königgrätz] mit anderen Augen angesehen wurden, als im Jahre 1855“¹⁴. Schaut man auf die von den französischen Planern wohlüberlegte Verteilung im großen Ausstellungspalais, so stellt man fest, dass einer relativ umfangreichen Abteilung „Prusse et les États de l'Allemagne du Nord“, über welcher übrigens eine die nationale Einigung vorwegnehmende Germania-Statue thronte, eine etwa halb so große Abteilung „Hesse, Bade, Württemberg, Bayrie“ folgte, an die sich die Österreich-Sektion (etwa drei Viertel des Raums der Preußen-Abteilung) und die Schweiz anschlossen. Damit war den Staaten des Norddeutschen Bundes unter den ausländischen Ausstellern der größte Platz nach Großbritannien eingeräumt. Und zugleich wurde die aus französischer Sicht wichtige Existenz eines „dritten Deutschlands“ südlich

12 HUGO 1867 [76].

13 KRACAUER 1937 [1080].

14 DELBRÜCK 1905 [49], Bd. 2, S. 393.

des Mains zwischen Preußen beziehungsweise dem Norddeutschen Bund und Österreich sichtbar gemacht.

Auffallend ist, dass in Deutschland selbst, auch nach der Einigung von 1871, keine eigentliche Weltausstellung organisiert wurde. Zum einen fehlte es offenbar am Willen zur Selbstprojektion als Weltrepräsentation. Man wollte es „den Franzosen“ auf dieser Ebene gerade nicht nachmachen. Von Wilhelm II. ist aus dem Jahre 1892 der Spruch überliefert „Ausstellung iss nich, wie meine Herren Berliner sagen“¹⁵. Er war „absolut dagegen“, wie schon Bismarck zwei Jahre zuvor, und widersetzte sich erfolgreich allen entsprechenden Anträgen der Berliner Kaufleute und Industriellen¹⁶. So blieb man in der deutschen Hauptstadt bei der Formel „Berliner Gewerbeausstellung“, wie sie 1879 und 1896 ins Werk gesetzt wurden, wobei allerdings die letztere mit über 7 Millionen Besuchern und zahlreichen publikumswirksamen Attraktionen fast das Format einer Weltausstellung erreichte. Das Beharren auf der Form „Gewerbeausstellung“ verweist auf einen anderen Grund: „Deutsche“ Ausstellungen sollten, wenn überhaupt, so der ideologische Subtext, nicht als Vergnügungsspektakel organisiert werden, sondern als Leistungsschau von Industrie, Gewerbe und Wissenschaft. Die Verquickung von Ökonomie und Kultur, von Kommerz und Kunst, wie sie in Frankreich oder England vorexerziert wurde, galt als suspekt¹⁷, als undeutsch. Dass auch in Deutschland die Kommerzialisierung des kulturellen Lebens fast genauso weit fortgeschritten war wie anderswo, wurde in dergleichen Argumentationen tunlichst unterschlagen.

Museen

In den Ausstellungen ging es um Objekte, deren Beschauen beim Publikum Reaktionen auslösen und im narrativ strukturierten Nacheinander, beim Gang durch die Ausstellung, Repräsentationen erzeugen sollte. Dadurch sind sie mit den öffentlichen Museen verwandt, die sich ebenfalls im 19. Jahrhundert als besondere institutionelle Form entwickelten. Auch hier ging der entscheidende Anstoß von der Französischen Revolution aus. Die Beschlagnahmung der monarchischen beziehungsweise fürstlichen Kunstkammern und die Enteignung der Kirchen und Klöster brachte eine Unmenge von Kunstschatzen und Gegenständen aller Art in öffentlichen Besitz und warf somit das Problem des Zugangs beziehungsweise Zugänglich-Machens auf. Der Louvre, ehemaliger Königspalast, war als Haus der Kunstgegenstände und Tempel der Musen vorgesehen, offen für das allgemeine

15 Zitiert nach GEPPERT 2010 [908], S. 16.

16 Ebd., S. 17–36.

17 Vgl. den programmatischen Text Friedrich Reuschs zur Vorbereitung der Berliner Ausstellung, wo versichert wird, man wolle mit dem spätestens seit 1867 bestehenden „Weltausstellungssystem“ brechen, REUSCHE 1892 [122], bes. S. 8.

Publikum¹⁸. Doch die Popularisierung der Kunst barg zwei zusätzliche, teilweise gegensätzliche Dimensionen in sich, das Zeigen und das Bewahren. Was das Zeigen betraf, so stellten sich unmittelbar eine Reihe von schwierigen Fragen: Was soll ausgestellt werden und was nicht? Welche Werthierarchien spielen dabei eine Rolle? Wie sind die Gegenstände zu ordnen, nach welchen Klassifizierungen? Und wie beziehungsweise nach welchen Prinzipien sind die Räume zu organisieren, in denen Kunst dem „Volk“ gezeigt wird? Ebenso enthielt das Problem des Bewahrens ein ganz eigenes Fragenbündel. Was ist wert, aufgehoben zu werden, und was nicht? Nach welchen Grundsätzen sind beschädigte oder sonst von der Zeit angegriffene Gegenstände zu restaurieren? Sind optimale Konservierung und Ausstellung überhaupt miteinander vereinbar? Dabei betraf die Frage der Restaurierung nicht nur die Depots der Museen, sondern auch in ganz besonderem Maße die Bauwerke und damit auch die Städte und öffentlichen Räume.

Wie Krzysztof Pomian gezeigt hat, ist die Entwicklung der Museen untrennbar mit der Kultur des Sammelns verbunden, die sich in Europa bereits seit der Renaissance und dann verstärkt im 18. Jahrhundert herausgebildet hatte¹⁹. Um das Sammelnswerte von dem anderen zu unterscheiden, bedurfte es einer Expertise, die sich unter international miteinander vernetzten Kennern, Liebhabern und Sammlern entwickelte – viele davon vereinigten alle drei Eigenschaften. Für den deutschsprachigen Raum hatten dabei Winckelmann, die Schweizer um Johann Caspar und Hans Rudolf Füssli, Conrad Orell und Johann Jakob Bodmer, der nach Paris emigrierte deutsche Zeichner und Kupferstecher Johann Georg Wille²⁰ oder Thomas Richter in Leipzig eine wichtige Rolle gespielt. Für Frankreich wären etwa Claude-Henri Watelet oder Jean de Julienne zu nennen. Sie waren fast alle zugleich Künstler und Sammler, und zudem Akteure auf dem rasch expandierenden Kunstmarkt. Parallel dazu entwickelte sich, aufgrund steigender archäologischer Aktivitäten und entsprechenden Interesses, ein Markt für „Antiquitäten“, die somit ebenfalls Eingang in die Sammlungen fanden. Auch hier war die internationale Komponente entscheidend, wenngleich seit Ende des 18. Jahrhunderts auch „nationale“, mittelalterliche Antiquitäten Eingang in die Sammlungen fanden. Sie fanden sich später in den ersten historischen Museen wieder.

Die Differenzierung in Kunstmuseum, (Kunst-)Gewerbemuseum, historisches Museum und ethnologisches Museum (Museum für Volks- beziehungsweise Völkerkunde) vollzog sich im 19. Jahrhundert im Laufe eines transnationalen Transfer- und Verflechtungsprozesses mit deutsch-französisch-englischem Kern. In Paris verwandelte Alexandre Lenoir sein ihm unterstelltes Depot mit Gegenständen aus Schlössern und säkularisierten Kirchengütern im ehemaligen Kloster der *Petits Augustins* bereits 1793 in ein Musée des monuments français. Im Unterschied

18 SAVOY 2003 [1039].

19 POMIAN 1984 [916].

20 DÉCULTOT, ESPAGNE, MARTIN 2009 [999].

und in selbstbewusster, aber aussichtsloser Konkurrenz zu dem großen nationalen Museumsprojekt im Louvre ging es ihm darum, die Geschichte Frankreichs beginnend mit dem berühmtesten Liebespaar des Mittelalters Abélard und Héloïse in einer chronologischen Abfolge von Statuen, Objekten, Grabmonumenten, Fassadenfragmenten aus Kirchen und Schlössern zu inszenieren. Eine wichtige Rolle kam dabei den Königgräbern aus der Kathedrale von Saint-Denis zu, welche die Revolutionäre geöffnet hatten und deren Sarkophage ins Museum verbracht worden waren. Einige in der chronologischen Reihung „fehlende“ Objekte – das Museum war in Räumen nach Jahrhunderten gegliedert – ließ Lenoir kurzerhand nach eigenen Entwürfen nachbauen. Im Klostergarten richtete er ein „Elyseum“ ein, einen mit Gräbern aus mehreren Epochen gestalteten Friedhofsgarten, für den er eigens ein monumentales, im damaligen Zeitgeschmack verfertigtes Grabmal Abélards und Héloïses in Auftrag gegeben hatte²¹. Als Vergegenwärtigung der Geschichte Frankreichs war das Musée des monuments français, das die Restauration 1816 schließen ließ, ein früher Vorläufer der historischen Museen, in dem in spielerisch-melancholischem Totengedenken eine Brücke zwischen Gegenwart und Vergangenheit geschlagen werden sollte²².

Mit Alexandre Du Sommerards Sammlung von mittelalterlichen und vorklassizistischen Gegenständen, die der Sammler ab 1832 in von ihm zugleich als Wohnung angemieteten Räumen des Hôtel de Cluny zugänglich machte, wurde eine andere Art der Präsentation angeschlagen. Sommerard interessierte sich nicht nur für Kunstwerke, sondern auch für Alltagsgegenstände, Mobiliar, Fayencen, Tafelservice, Schmuck, Rüstungen, Waffen und dergleichen mehr. Damit öffnete er den Weg zur Darstellung lebensweltlicher Zusammenhänge, wie sie später auch in Kunstgewerbe- und Volkskundemuseen angeboten wurden. Doch der geschichtspädagogische Impetus war das tragende Element seines Unternehmens. Nach seinem Tod konnte sein Sohn Edmond, nach Fürsprache Prosper Mérimées, damals nicht nur Autor, sondern auch offizieller Denkmalpfleger, und des Ministers François Guizot mit dem französischen Staat den Verkauf der Sammlung und die Schaffung eines Museums im eigens dafür angekauften Hôtel de Cluny aushandeln. Dieses 1844 eröffnete Museum wurde damals als Musée des antiquités nationales beziehungsweise auch als Musée national bezeichnet²³. Sein offizieller Titel war Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Das mittelalterliche Gebäude wurde nach dem damaligen Zeitgeschmack restauriert und unter Denkmalschutz gestellt. Nach und nach bildete sich ein Mittelaltermuseum heraus, nachdem die Renaissance-Sammlung abgegeben worden war. Zur selben Zeit wie das Musée de Cluny wurde ein anderes nationales Geschichtsmuseum geplant und auf den Weg gebracht: das Musée de l'histoire de France, das der Bürgerkönig Louis-Philippe im verwaisten Schloss von Versailles einrichten ließ.

21 RECHT 1997 [918].

22 PLATO 2001 [915], S. 35–62.

23 Ebd., S. 80–99; POULOT 1997 [917]; BRESC-BAUTIER, CHANCEL-BARDELOT 2016 [903].

Ihm ging es um eine kontinuierliche Darstellung der französischen Helden und ihrer Ruhmestaten vom fränkischen König Chlodwig I. im 5. Jahrhundert n. Chr. bis zur Julirevolution 1830, anhand von Bildern, Schlachtengemälden und Skulpturen. Da für einen Großteil der Schlachten authentische Wiedergaben fehlten, ließ Louis-Philippe kurzerhand historisierende Gemälde im Stil des 19. Jahrhunderts für seine *Galerie des batailles* anfertigen. Das gesamte Museum, 1837 eröffnet und ungemein kostspielig für die Privatschatulle des Königs – die Arbeiten zogen sich noch weitere zehn Jahre hin –, sollte das offizielle Bild eines mit seiner langen und ruhmreichen Geschichte versöhnten Frankreichs vermitteln²⁴. Ein neues Musée des antiquités nationales eröffnete dann 1867 unter Napoleon III. parallel zur Weltausstellung im eigens dafür renovierten ehemaligen Königsschloss von Saint-Germain-en-Laye. Nunmehr verstand man unter *antiquités nationales* nicht mehr nur die Zeugnisse aus dem Mittelalter, sondern alle archäologischen Fundstücke, die auf französischem Territorium ausgegraben wurden. Die Hauptmasse der Objekte stammte aus der Zeit des römischen Gallien und trug zu der zeitgleichen Verklärung der gallischen Vergangenheit bei²⁵.

Ein – allerdings nicht symmetrisches – Gegenbild zum Museum in Saint-Germain-en-Laye waren die 1852 parallel gegründeten deutschen Nationalmuseen, das Römisch-Germanische Zentralmuseum in Mainz und das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg. Wie bei den meisten derartigen Museen in Deutschland ging die Initiative, ganz im Gegensatz zur französischen Situation, von privaten Bürgervereinen aus. Der offizielle Beschluss zur Gründung erfolgte 1852 auf der „Versammlung der deutschen Geschichts- und Alterthumsforscher“ in Dresden. Das Museum in Mainz sollte die Vorgeschichte und die Zeit der Antike bedienen, während Nürnberg zunächst als Mittelaltermuseum geplant war. Doch hinter der Doppelgründung verbargen sich regionale Rivalitäten. Mit der Durchführung des Projekts in Mainz wurde der Prähistoriker und Historienmaler Ludwig Lindenschmit beauftragt²⁶, Begründer des Mainzer Altertumsvereins (damals Verein zur Erforschung der Rheinischen Geschichte und Alterthümer). Als auf bürgerliche Spenden angewiesene Institution, ohne fürstliches Mäzenatentum, hatte das Mainzer Museum in den ersten Jahren große Schwierigkeiten zu überwinden, wohingegen das von Hans von und zu Aufseß initiierte Nürnberger Museum von Anfang an auch auf die Unterstützung der Stadt und vor allem des bayerischen Königshauses zählen konnte. Beide Gründungen waren indirekte Folgen des politischen Scheiterns der Revolution von 1848/49, insofern sich ein Teil der Liberalen dazu aufgerufen fühlte, das offenbar noch unzureichende Nationalbewusstsein

24 Ein ähnlicher Eklektizismus waltete auch bei der ebenfalls von Louis-Philippe angeordneten Renovierung des Schlosses von Fontainebleau, bei welcher zusätzlich noch das napoleonische „Zwischenspiel“ eingebaut werden musste.

25 BERTINET 2015 [902], S. 311–347. Vgl. Kapitel „Historiografie und Geschichtskultur im Wechselspiel“, S. 162–164.

26 FREY 2009 [907].

durch geschichtliche Studien und durch Unternehmungen, die das geschichtliche Wissen popularisieren sollten, erzieherisch zu stärken. Beide waren keine nationalistisch-teutomanen Projekte und blieben liberalen Geist verpflichtet²⁷. Das 1857 eröffnete Nürnberger Museum entwickelte sich schnell zu einem kulturhistorischen Zentrum mit riesigen Sammlungen von Objekten. Interessanterweise wurde der Mainzer Gründungsdirektor Ludwig Lindenschmit, als ausgezeichneter Archäologe bekannt, 1861 von Napoleon III. als Experte für die Planungsphase des Museums von Saint-Germain-en-Laye berufen. In Mainz befasste man sich mehr als in Nürnberg auch mit der römischen Vergangenheit, die durch intensive archäologische Ausgrabungen neu erschlossen wurde. Die Verbindung zwischen Mainz und Paris ist ein frühes Beispiel für den später so intensiven deutsch-französischen Transfer auf dem Gebiet des Museumswesens und der beginnenden Museologie.

Neue Differenzierungen

Sowohl die Gründungen in Paris, Versailles und Saint-Germain als auch die in Mainz und Nürnberg gehören zur Gattung der historischen und kulturgeschichtlichen Museen, die im 19. Jahrhundert einen bedeutenden Aufschwung erlebten²⁸. Was das Verhältnis zu den Kunstmuseen und -ausstellungen anlangt, so sei hier nur noch, im Anschluss an die obigen Bemerkungen, auf einige grundlegende Tendenzen hingewiesen. Die Übergänge von Kunstmuseen zu kulturhistorischen Museen waren fließend. Beide inszenierten im 19. Jahrhundert eine neue Beziehung zur Vergangenheit, die einen durch die Bestimmung eines ästhetisch-künstlerischen Kanons, die anderen durch Sammlung und Aufbereitung von Gegenständen, die ein Bild der vergangenen Lebenswelten, oft mit identifikatorischer Absicht auf ein „nationales“ Publikum abzielend, vermittelten wollten. Dieser Übergang vollzog sich in Frankreich und Deutschland nahezu gleichzeitig, allerdings mit dem Unterschied, dass die Initiative in den deutschen Städten eher von liberal orientierten Bürgervereinen ausging und vorwiegend lokalen Charakter besaß, während in Frankreich die Rolle des Staates und der territorialen Institutionen vorherrschend blieb. Diese andere Rollenverteilung betraf ebenso die Kunstmuseen. Zwar engagierten sich in diesem Bereich ebenfalls die Monarchen und Fürsten bei der Gründung der entsprechenden Institutionen – man denke an Berlin, München oder Dresden –, doch zeichneten sich mehrfach auch private Sammler wie Städel in Frankfurt oder Wallraff in Köln, in letzterem Fall mit Hilfe des Mäzens Johann Heinrich Richartz, als bedeutende Museumsgründer aus, deren Initiativen oft von lokalen Künstlervereinen unterstützt wurden. In Frankreich blieb der Beitrag der Vereine und privaten Sammler lange marginal. Des Weiteren sind zwei Entwicklungen zu

27 DENEKE 1978 [906].

28 BREUER, HOLTZ, KAHL 2015 [904].

nennen, die eher in der letzten Phase unseres Berichtszeitraums einsetzten und deshalb hier nur angedeutet werden können. Die erste betrifft die ästhetische Revolution in der Malerei, die in Frankreich in den 1850er-Jahren begann. Vorbereitet durch die romantische Landschafts- und Genremalerei der sogenannten *école de Barbizon*, der in Deutschland, unter anderen Vorzeichen, die Spätromantik der Dresdner Ludwig Richter (dessen „Brautbild im Frühling“ auf der Pariser Weltausstellung von 1855 prämiert wurde) und Caspar David Friedrich sowie, mit anderer Orientierung, der sensible Realismus Adolf von Menzels entsprach, vollzog sich eine radikale Abwendung vom herrschenden Akademismus, von der Historienmalerei und dem klassischen Realismus, die um 1870 im Impressionismus münden sollte²⁹. Im zentralistischen Frankreich wurde diese Wendung unter anderem mit der 1863 erfolgten Einrichtung des Salon des refusés auf nationaler Ebene sichtbar, in welchem, parallel zur offiziellen Kunstausstellung, abgelehnte Künstler ihre Bilder vorstellen konnten. Manet, Pissarro und Fantin-Latour etwa machten von dieser Möglichkeit Gebrauch. Die ausdrücklich als Gegenausstellung konzipierte und von dem um sein liberales Image besorgten Napoleon III. geförderte Veranstaltung vereinte 1200 der 3000 abgelehnten Bilder. Sie wurden von der Kritik mehrheitlich als unbedeutende, groteske Machwerke gebrandmarkt. Aber die im Palais de l'Industrie, direkt neben dem eigentlichen Salon gezeigte Ausstellung erregte, ähnlich wie die im Kapitel über die Musikbeziehungen genannte Tannhäuser-Inszenierung³⁰, Aufmerksamkeit und zog insgesamt mehr Besucher an als die offizielle Kunstausstellung. Manets „Déjeuner sur l'herbe“ etwa sorgte für einen eigenen publikumswirksamen Skandal. Doch die Gegenausstellung von 1863 ist nur die ihrerseits schon wieder offizielle Anerkennung eines bereits in den 1840er- und 1850er-Jahren eingeläuteten Prozesses. Schon damals hatte sich die Durchführung privater Ausstellungen verbreitet. In Berlin etwa zeigte der Lithograf und Kunsthändler Louis Friedrich Sachse ab 1853 die Werke zeitgenössischer französischer Künstler. Ähnliches geschah in Dresden, Leipzig, München oder Hamburg³¹. Courbet organisierte 1855 in Paris seine eigene Ausstellung gegenüber dem offiziellen Salon, bevor er sein Glück im Ausland versuchte, wo er gute Absatzmöglichkeiten für seine Bilder vermutete.

Hier zeigt sich die Verbindung zur zweiten fraglichen Entwicklung: die Entstehung eines von der offiziellen akademischen Kunst unabhängigen Kunstmarkts. Dieser Prozess war transnational und erfasste, wie in der Musik, zunächst die Metropolen, um sich dann in den größeren Bürger- und Residenzstädten auszubreiten. Akteure waren die Kunstsammler wie etwa der an zeitgenössischer Kunst leidenschaftlich interessierte Baritonsänger Jean-Baptiste Faure, von denen sich einige in Kunsthändler verwandelten, eigene Galerien eröffneten, Auktionshäuser

29 CHARLE 2015 [328].

30 Vgl. Kapitel „Musikbeziehungen“.

31 NERLICH 2010 [1027].

sowie auch staatliche Kommissionen und Museen mit ihrer Expertise unterstützten. Das bedeutete unter anderem das Ende des konservativen, durch staatliche Einrichtungen wie den Salon oder die Académie des beaux-arts und deren Entsprechungen in den deutschen Staaten kontrollierten Geschmacksmonopols. Es bedeutete aber auch insgesamt steigende Preise für zeitgenössische Kunst, die ein erweitertes Publikum zu schätzen begann und die für bestimmte Eliten bereits zum Spekulationsobjekt wurde. Einige der international vernetzten Kunsthändler spielten eine führende Rolle beim Durchbruch der Impressionisten, so der bekannte Paul Durand-Ruel, der seine Galerie 1867 eröffnete und alsbald zu einem internationalen Zentrum ausbauen konnte, insbesondere dank seiner Verbindungen nach England, Deutschland und den USA, oder Louis Martinet mit seiner 1859 eröffneten Kunsthändlung am Boulevard des Italiens, deren Räumlichkeiten er alsbald in eine Art Dauerausstellung verwandelte. Aber auch die Maler selbst entwickelten eigene Strategien im Umgang mit den neuen Bedingungen des Markts. Manet organisierte, dem Vorbild Courbets folgend, einen eigenen Pavillon mit einer Retrospektive seiner Werke neben dem Ausstellungsgelände der Weltausstellung von 1867. Die 1861 gegründete und von dem Schriftsteller, Literatur- und Kunstkritiker Théophile Gautier präsidierte Société nationale des beaux-arts verstand sich als Interessenvertretung der Künstler mit dem Ziel, diese unabhängig zu machen und sie den Umgang mit ihren eigenen Geschäften zu lehren. Besondere Bedeutung schließlich kam der Künstler-Soziabilität zu, den lokalen Kreisen der Geselligkeit, etwa in der von Fantin-Latour verehrten Gruppe der *Batignolles* oder in den Elternhäusern Manet/Morisot, sowie den nationalen und internationalen Netzwerken, in denen sich die Künstler mit Sammlern, Liebhabern, Händlern und Kunstkritikern zu verbinden wussten³². In den deutschen Städten konstituierten sich derartige Netzwerke, sieht man vielleicht von München, Düsseldorf und Dresden ab, erst in den Jahrzehnten nach 1870. Dort wirkten zunächst noch vielfach die lokalen Schulen nach, und der Trend zu sezessionistischen Bewegungen manifestierte sich erst später, umso mehr, als die Gräben zwischen den offiziellen Kunstakademien und den neuen Wege suchenden Künstlern vorerst nicht zu tief aufgerissen waren. Ausstellungen, Netzwerke, Presse und Reklame, zu denen sich bald die Fotografie als neuer Multiplikationsfaktor gesellte, waren mit der Ausweitung des Publikums und des transnationalen Marktes die entscheidenden Vektoren der Mutation des Kunstlebens und Ausstellungswesens im 19. Jahrhundert. Bei dessen Internationalisierung entfaltete – ähnlich wie in der Musik, doch mit umgekehrten Vorzeichen – die Verflechtung der französischen und deutschen Entwicklungen eine wichtige Beschleunigungsfunktion. Hinzuzufügen bleibt allerdings, dass sich hier, stärker als in der Musik, England als einflussreicher „Dritter“ hinzugesellte.

32 DAX 1988 [998], S. 181–218.