

Unverkäufliche Leseprobe



Willibald Sauerländer
Von Bildern und Menschen
Zu Besuch bei alten und neuen Meistern

198 Seiten, Gebunden
ISBN: 978-3-406-60616-8

Einleitung:

Ausstellungen, Besucher und Feuilletonisten

Die in diesem Band versammelten Texte wurden zwischen 1995 und 2009 für das Feuilleton der *Süddeutschen Zeitung* geschrieben. Sie berichten über Kunstausstellungen an sehr verschiedenen Orten, von Chicago bis Wien, und über Künstler vom 14. Jahrhundert bis an die Schwelle der Gegenwart. Befreit von amtlichen und akademischen Pflichten habe ich mir im Alter das Vergnügen gegönnt, durch Ausstellungen zu flanieren und als Feuilletonist von meinen Beobachtungen und Eindrücken zu erzählen. Zu meiner Überraschung begegnete ich gelegentlich Lesern, die an diesen vagabundierenden Texten Gefallen gefunden hatten. Zum ersten Mal in meinem Leben hatte ich das beglückende Gefühl, gelesen und nicht nur als der Verfasser fachlicher Texte benutzt zu werden. «Dans un journal on est lu», «in einer Zeitung wird man gelesen», hatte mir einst mein Pariser Kollege und Freund André Chastel gesagt, der über Jahrzehnte hinweg die Rollen eines angesehenen Professors am Collège de France und eines einflussreichen Chronisten in der Zeitung *Le Monde* miteinander verband. Freilich, Chastel erinnerte mich auch an die Gefahren, welche ein solches intellektuelles Spiel auf zwei verschiedenen Schauplätzen mit sich bringt.

Der in einer Tageszeitung über Ausstellungen berichtende Kunsthistoriker ist ein Fremdgänger. In der akademischen Welt wird er als ein Abtrünniger und Leichtfuß angesehen, und die pro-

fessionellen Feuilletonisten wittern in ihm einen gelehrten Pedanten, der im Regelfall nicht schreiben kann. Zeitungen melden und kommentieren aktuelle Ereignisse, Ausstellungen zeigen das Neue. Der Kunsthistoriker aber erforscht nur das Alte. Kunstausstellungen gibt es erst seit dem 18. Jahrhundert, während die Kunstgeschichte im Mittelalter anfängt. Die ersten Kunstausstellungen, die Pariser *Salons* in den Tagen der Aufklärung, zeigten nicht die Kunst der Vergangenheit, sondern führten einer neugierigen Öffentlichkeit die jüngsten Werke der Malerei und Skulptur vor. In der Zeit der Französischen Revolution fiel das Wort: «Der *Salon* ist die Presse für Gemälde.» Mit den ersten öffentlichen Kunstausstellungen trat auch die neue Figur des Kunstkritikers auf den Plan. Er war der Vermittler zwischen den ausgestellten Werken und der sich an diesen Schaustücken delektierenden und über sie unterhaltenden Gesellschaft. Zu dem neuen Ausstellungsbetrieb gehörte das Geschäft der Kritik. «Wir sind uns darin einig, dass die Kritik für sich eine Wissenschaft ist, die alle Kultur verdienet», schrieb Lessing damals in seinen *Kollektaneen zur Fortsetzung des Laokoon*. Die Kritiker kamen meist aus der literarischen Sphäre. Frankreich hat auf diesem Felde von Diderot über Baudelaire, Zola und Huysmans bis zu Apollinaire eine Phalanx von glanzvollen Namen aufzuweisen. In deutscher Sprache hat Heine diese Tradition aufgenommen. Die literarischen Kunstkritiker schrieben in Korrespondenzen und Journalen, Revuen und Gazetten. Sie berichteten nicht nur, sondern urteilten, priesen und schmähten, fochten für die umstrittenen Avantgarden oder warfen sich zu Advokaten der akademischen Tradition auf. Sie haben die Ausstellungen der zeitgenössischen Kunst zu einem Gegenstand der bewegten, auch polemischen Diskussion

gemacht und eine Verbindung zwischen aktueller Kunst und Presse geknüpft, die bis heute fortbesteht. Keine der großen Tageszeitungen in den Metropolen der modernen Welt kann auf Beiträge über das Neueste in Kunstaussstellungen und Galerien, auf den Messen und auf dem Kunstmarkt verzichten, so wenig wie auf Beiträge über Theater, Filme, Konzerte oder Sport. Die Publizität in der Tagespresse ist im Guten wie im Schlechten, im Erhellenden wie im Geschwätzigem, im Kritischen wie im Korruptierten zu einem integralen Bestandteil der hoch ausdifferenzierten aktuellen Kunstszene geworden. Aber die Kunsthistoriker blieben bei diesem turbulenten und riskanten Geschehen lange so gut wie absent. Gewiss, es gab vereinzelte Ausnahmen im 19. Jahrhundert. Aber im Allgemeinen traf man die Kunsthistoriker in den Ämtern für die Pflege der älteren Denkmäler an, in den Museen, welche die Kunst der Vergangenheit bewahren, und an den Universitäten, wo sie sich unter die Geisteswissenschaftler mischten. Erst neuerdings, vielleicht erst seit der Postmoderne, vielleicht unter dem Druck einer immer schärferen beruflichen Konkurrenz, werden die Grenzen zwischen dem Studium alter Kunst und der Beschäftigung mit der aktuellen Kunstszene, zwischen den Akademikern und den Feuilletonisten durchlässiger.

Am höchsten war die Fortune der Ausstellungen im 19. Jahrhundert, dem Zeitalter der industriellen Revolution. Ausstellungen wurden damals in ihrer Bedeutung für den Verkehr der Waren, Güter und Luxusartikel mit Schaufenstern und Inseraten verglichen. Sie dienten der Förderung von fachmännischer Kenntnis und allgemeiner Bildung. Von ihrer werbenden Ausstrahlungskraft profitierten alle Bereiche des wissenschaftlichen und kulturellen Lebens und schließlich auch die Kunstgeschichte. Neben

die Ausstellung der zeitgenössischen Kunst trat die kunstgeschichtliche Ausstellung, und neben den Kunstkritikern erschienen die Kunstkenner und Kunsthistoriker auf der Bühne des Ausstellungswesens. Sie konzipierten neue Ausstellungen alter Kunst, die nicht mehr nach ästhetischen, sondern nach historischen Gesichtspunkten geordnet waren. So wie man auf den Weltausstellungen Produkte und Kuriosa aus aller Herren Ländern präsentierte, auf den Kolonialausstellungen das materielle Brauchtum der sogenannten Eingeborenen vorführte, breiteten die kunsthistorischen Ausstellungen die Schätze der künstlerischen Vergangenheit vom Mittelalter bis ins Rokoko aus. Sie zeigten das Alte im neuen Licht, boten das Vergangene der schweifenden modernen Sensibilität an, förderten nicht nur die kunsthistorische Kenntnis, sondern weckten die nostalgischen Träume von der Schönheit vergangener Zeiten. Das Panorama der Kunstgeschichte wurde ein lebendiger Teil des zeitgenössischen Ausstellungswesens und ist es, wie die Texte dieses Bandes zeigen, bis zum heutigen Tage geblieben.

Die Geschichte der Ausstellungen alter Kunst begann in England, und zwar zunächst nicht mit den Kunsthistorikern, sondern mit den Sammlern und Kennern. Die erste *Old Masters Exhibition* in London fand 1815 statt, und solche Ausstellungen, die auf die reichen Schätze der englischen Privatsammlungen zurückgreifen konnten, wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer ständigen Gewohnheit. Sie änderten sich mit dem wechselnden Zeitgeschmack, der Ausweitung der Publicity, so dass der junge Henry James 1877 schreiben konnte: «Eine Vielfalt von Ausstellungen ist, so sehe ich es, ein Zuwachs in unserer Zeit – Ergebnis jener Demokratisierung aller Geschmacksarten und aller Moden, welche den Ruhm unserer Zeit ausmacht.» Weitere Ausstellungen

fanden nicht mehr in England, sondern auf dem Kontinent statt. Hier ging es im Zeichen des bürgerlichen und patriotischen Geniekults um die großen Künstler der eigenen Vergangenheit. So zeigte man 1877 zum 300. Geburtstag in Antwerpen Rubens, 1898 in Amsterdam Rembrandt. Solche Ausstellungen schmeichelten nicht nur dem Lokalstolz, ergötzten nicht nur das gebildete Publikum, sie waren auch Laboratorien für die vergleichende Kunstgeschichtsforschung, welche hier ihre Urteile überprüfte, ihre Zu- und Abschreibungen wägte. Unser heutiges Bild vom Werk der großen Meister der Vergangenheit hat sich nicht zuletzt in den wichtigen monographischen Ausstellungen geformt. Hier trat der Kunsthistoriker als Kritiker am historischen Material auf, die Ausstellung wurde zur Arena der streitenden Kenner.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als die Kunstgeschichte vor allem in Deutschland und Österreich einen mächtigen Aufschwung nahm und sich als eine eigenständige akademische Disziplin etablierte, gewann auch die kunstgeschichtliche Ausstellung eine neue Dimension, indem sie das Schaffen ganzer künstlerischer Schulen und Epochen zur Schau stellte. Drei berühmte Beispiele seien hier genannt. Die 1902 in Brügge gezeigte Schau der *Primitifs Flamands* hat, mag sie auch flämischem Nationalgefühl entsprungen sein, auf Jahrzehnte die Forschung über die Malerei der Alten Niederländer geprägt und stimuliert. Die französische Antwort auf diese Demonstration flämischer Eigenständigkeit, die 1904 in Paris präsentierte Ausstellung *Les Primitifs Français*, hat einen ganzen versunkenen Kontinent der spätgotischen Malerei wieder ans Licht gehoben. Seither ist eine Tafel wie die berühmte *Pietà von Avignon* im Louvre zu einer Ikone des *Génie français* geworden. So können Ausstellungen alter Kunst unser ästhetisches

Gedächtnis erweitern und bereichern. An dritter Stelle muss die 1902 in Düsseldorf eröffnete *Kunsthistorische Ausstellung* genannt werden. Erstmals hier tauchte die Bezeichnung «kunsthistorisch» im Titel einer spektakulären Schau auf. Diese Düsseldorfer Veranstaltung hat eines der zentralen Gebiete der mittelalterlichen Kunstgeschichte wissenschaftlich erschlossen: die Werke der Goldschmiede an Rhein und Maas vom 11. bis ins 13. Jahrhundert. Noch nach über hundert Jahren greift die Wissenschaft auf den 1904 erschienenen Katalog dieses Unternehmens zurück. Es gibt kaum einen eindrucksvolleren Beleg für das produktive Wechselverhältnis von kunsthistorischer Ausstellung und kunstgeschichtlicher Forschung.

Heute sind die Ausstellungen alter Kunst längst zu einem integralen Bestandteil des Kulturbetriebs geworden, und zwar in einer geographischen Streuung, einer Häufigkeit und Vielfalt, welche das hellsichtige Statement von Henry James aus dem Jahre 1877 altväterlich erscheinen lässt. Da Kultur und kulturelle Unterhaltung unter den gegenwärtigen Umständen wesentlich über Events und Happenings inszeniert werden, ist auch die alte Kunst heute vor allem als ein «reisendes Ereignis» präsent. Der englische Kunsthistoriker Francis Haskell hat die Einleitung in sein letztes Buch *The Ephemeral Museum* mit den Sätzen begonnen: «Meilen über unseren Köpfen jagen Jets durch den Himmel und tragen ihre Fracht von Tizians und Poussins, van Dycks und Goyas durch den Himmel. Unten auf der Erde sind gleichzeitig Kuratoren und Kuratorinnen in Museen und Galerien aus weiten Teilen Europas und der Vereinigten Staaten damit beschäftigt, diesen Transfer von Gemälden zu überwachen und immer längere Erklärungen zu schreiben.» Nun, das ist eine satirische, vielleicht zu negative

Beschreibung jenes Ausstellungsfiebers, das inzwischen auch viele Kustoden der älteren Kunst befallen hat. Aber wer beobachtet, wie in illustren Häusern die eigenen Schätze der alten Kunst entweder schwer zugänglich sind oder in einem Zustand achtloser Verkommenheit dargeboten werden, während nebenan eine Eventausstellung die nächste jagt, wird nicht ganz ungeneigt sein, diesen Worten des nachdenklichen englischen Kollegen, der sehr viel von der Geschichte des Umgangs mit alter Kunst wusste, beizupflichten. Allerdings ist es mit den Ausstellungen wie mit den Theateraufführungen oder Konzerten: Sie können die alten Werke auf neue Weise erhellen, oder sie können der Versuchung der Überbelichtung und Verzerrung unterliegen. Jede neue Präsentation der alten Kunst trägt im materiellen wie im geistigen Sinne eine Verantwortung für die Bewahrung und Deutung der künstlerischen Vergangenheit.

Wie aber sieht die Verantwortung des kunstgeschichtlich gebildeten oder deformierten Feuilletonisten aus, der sich anmaßt, über die Ausstellungen alter Kunst zu schreiben? Als André Chastel seine Chroniken aus *Le Monde* 1980 in einem bei Gallimard erschienenen Taschenbuch unter dem schönen Titel *L'image dans le miroir (Das Bild im Spiegel)* versammelte, schrieb er in einer brillanten Einleitung über die Hast und die Schnelligkeit des journalistischen Schreibens. Das war ein sehr pariserischer Text, denn zum gelungenen essayistischen Versuch gehört im Lande Diderots oder Valéry's das brisante Tempo. Der Deutsche kann solchem Exempel schon von Natur aus nicht folgen, aber ich habe darüber hinaus in meinen Berichten über vergangene Bilder absichtlich eher auf die aufmerksame Langsamkeit gesetzt. Ich blieb immer mindestens mehrere Stunden in den Ausstellungen, und ich

habe dort ebenso wie die Bilder auch die Besucher beobachtet. Die Kunstaussstellung – und zwar gerade auch die Ausstellung älterer Kunst – ist ein Ort der sensiblen Irritation. Im Wechselgespräch mit den Bildern werden Emotionen geweckt, Träume oder staunende Verständnislosigkeit. Ich habe Ausstellungen erlebt, in denen ein beglücktes gesellschaftliches Einverständnis zwischen den Bildern und ihren Besuchern zu beobachten war. Unvergesslich ist mir ein Sonntagvormittag, an dem sich die Society von Chicago vor den Portraits von Renoir versammelte. Man hatte den Eindruck: Sie gehören einfach dazu. Es gab andere Präsentationen, in denen die Menschen von mystischen Gefühlen bewegt schienen, so etwa vor den Bildern von Georges de La Tour oder Rothko. Aber am erstaunlichsten fand ich die Reaktion des Publikums vor den Gemälden von Rubens bei der Ausstellung in Lille. Die Inhalte dieser Bilder, ob nun die Sagen des Altertums oder das Martyrium der Heiligen, waren den Besuchern ersichtlich völlig fremd. Aber dennoch waren sie vom Glanz, vom Feuer, von der Leidenschaft der ausgestellten Gemälde ersichtlich bewegt, schauten, verharrten und stellten Fragen einer sensiblen Ratlosigkeit. Genau an dieser Bruchstelle zwischen Sensibilität und Ratlosigkeit, so meine ich, beginnt die Verantwortung des über alte Kunst schreibenden Journalisten. Er muss der Vermittler zwischen den versunkenen Geheimnissen, den entschwundenen Botschaften der alten Bilder und einem sensiblen, aber oft unkundigen Strom von Besuchern sein.

Der schlagendste Einwand gegen die Klagen über die zu vielen, zu leichtfertigen Ausstellungen vergangener Kunst, welche kostbare, unersetzliche Werke um den halben Erdball schicken, ist der spektakuläre Erfolg dieser Veranstaltungen bei einem dank-

baren und in immer größerer Zahl herbeieilenden Publikum. Im emotionalen Leerraum der Digitalisierung, in welchem die Beziehungen zwischen den Menschen immer abstrakter und informativer werden, regt sich kompensierend eine hohe Empfänglichkeit für die Materialität, die Physiognomie, die inhaltliche Rätselhaftigkeit der Bilder und Monumente, welche sich die Menschen in der Vergangenheit schufen. Man trifft heute in Ausstellungen alter Kunst mehr Menschen als je zuvor, und längst nicht mehr kommen sie alle aus dem rapide dahinschwindenden traditionellen Bildungsbürgertum. Sie kommen vielleicht nicht einmal zur Kunst, sondern einfach zu Bildern, zu Farben, zu Gesichtern und Dingen. Die Ausstellung hat dabei gegenüber den Museen durch ihre zeitliche Flüchtigkeit, durch ihren temporären Charakter und ihre thematische Zuspitzung den Vorteil, dass sie nichts Archiviertes oder Erstarrtes an sich hat. Schon Valéry klagte: «Ich liebe die Museen nicht allzu sehr. Ihre Vorstellungen von Klassifizierung, Konservierung, öffentlichem Nutzen sind richtig und klar, aber sie haben kein Verhältnis zum erlesenen Genuss.» «Peu de rapport avec les délices.» Die Aufgabe des feuilletonistischen Chronisten ist es, die unkundige Sensibilität der Ausstellungsbesucher an jene Erinnerungen heranzuführen, die in den alten Artefakten zugleich schlummern und lebendig aus ihnen sprechen. Ich meine, nichts sei dabei hinderlicher als die hochmütige, pharisäische Klage über den Niedergang der traditionellen Bildung. Gewiss, die Sagen der Alten sind fast ganz vergessen. Die Kenntnis der Bibel ist im Schwinden, von der kirchlichen Überlieferung ganz zu schweigen. Der Inhalt vieler alter Bilder und Skulpturen wird dadurch unlesbar, aber deren emotionale und sinnliche Botschaft bleibt ungebrochen und anrührend. Das

Verständnisproblem angesichts dieser alten Werke liegt nicht so sehr im Mangel an literarischer Bildung begründet als in dem drohenden Verlust des humanen Gedächtnisses. Alle diese Bilder haben gleichnishafte, oft märchenhafte Inhalte, zeigen die Schönheit und die Rätselhaftigkeit der Natur, erzählen von Glück und Leiden der Menschen, von Zauber, Riten und Gebräuchen, von heroischen Taten, Verbrechen und Lastern. Ein riesiger Schatz an humanen Erfahrungen liegt in ihnen verborgen. Sie zeigen, wie die Künstler einst die Natur erforschten – ich verweise auf die Londoner Dürer-Ausstellung (S. 59–65). Sie führen das Schauspiel der sozial geformten menschlichen Physiognomie vor Augen, wie die Ausstellungen von Rembrandts Selbstbildnissen und Houdons Büsten zeigten (S. 105–113 und S. 121–127). Sie erinnern an den unauslöschlichen Traum vom irdischen Paradies, wie man in der Stuttgarter Gauguin-Ausstellung sehen konnte (S. 153–160). Oder sie offenbaren die verzweifelte Anstrengung, noch einmal den Bau der göttlichen Natur auf das Leinwandbild zu zwingen, wie es in der Pariser Cézanne-Ausstellung atemlos zu beobachten war (S. 145–151).

Wagt der Feuilletonist angesichts solcher Bilder, als ein Vermittler zur Feder zu greifen, so meine ich, es seien von ihm zwei Anstrengungen gefordert: die Anstrengung der Höflichkeit und die Anstrengung der Phantasie. Die Höflichkeit verlangt, dass er sich aus Achtung vor seinen Lesern verständlich äußere, ohne trivial zu werden. Das Fachwissen soll er beiseitelassen, aber von den Erinnerungen, die diese Bilder mit sich führen, erzählen. Denn jedes alte Bild ist eine Fabel. Die Phantasie ist gefordert, weil in jeder Ausstellung die Brücke von den Artefakten zu den Besuchern neu zu bauen ist. Man kann nicht über ein Marienbild

von Fouquet genauso schreiben wie über die Travestie dieses Bildes von Cindy Sherman. So ist das Geschäft des Feuilletonisten ein ständiges Balancieren zwischen den Bildern von gestern und den Menschen von heute.

Originaldokument
© Verlag C.H.Beck