

KURHESSENISCHE GESELLSCHAFT
FÜR KUNST UND WISSENSCHAFT
KASSEL

Werner Hofmann

Museumsdämmerung ?

Schriften der Kurhessischen Gesellschaft
für Kunst und Wissenschaft Heft 1



1987 erinnerte sich die Kurhessische Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft in Kassel ihrer Gründung vor 75 Jahren. Es war ein Anlaß zur Rückschau, die sowohl mit berechtigter Genugtuung die kontinuierliche Erfüllung der mit Gründung gestellten Aufgabe als auch kritisch das Dreivierteljahrhundert von Vorträgern sah. Bis heute unverändert ist die Kurhessische Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft eine Vortragsgesellschaft und damit Ort der Wissenschaftsvermittlung; denn seit 1912 sucht sie dieses Ziel durch Vorträge zu erreichen, "die ihren Gegenstand wissenschaftlich behandeln sollen". Dabei wurden und werden die Themen nicht nur, wie man vorschnell vermuten möchte, aus dem Gebiet der Kunst- und Kulturgeschichte gewählt, vielmehr weit darüber hinausgehend aus den Bereichen der politischen Geschichte, der Philosophie, der Staatswissenschaften, der Literaturgeschichte, der Naturwissenschaften und Technik, "doch sind – so sagt die Satzung weiter – andere Wissenschaften nicht ausgeschlossen." Eine umfassende Aufgabe!

Wie ein solcher Anspruch in der Vergangenheit von der Kurhessischen Gesellschaft unter wechselnden Bedingungen aufrechterhalten werden konnte – ohne "Brüche" war es nicht möglich –, darüber sucht die aus Anlaß des Jubiläums herausgegebene Festschrift Auskunft zu geben. Sie veröffentlicht auch den Festvortrag, um den die Kurhessische Gesellschaft den Kasseler Hochschullehrer Ulrich Sonnemann gebeten hatte: "Das Erörternde und sein Ort. Eingedenkender Nachtrag zu einem unausdenklichen Dreivierteljahrhundert von Vorträgen". Darin werden der Kurhessischen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft kritische Fragen – auch ihres eigenen Verhaltens wegen – "im Interesse von Rechenschaft" gestellt. Besonders fragt Ulrich Sonnemann nach einem Archiv, das es nicht gibt, aber Auskunft geben könnte über die Texte "dieser so ausdauernden, wimmelnden, aufs imposanteste verzweigten Diskurse". Ein erkannter Mangel, der immer beunruhigender wirkte. Natürlich zwingen äußere Bedingungen zu bescheidener Zurückhaltung, zukünftig alle Themen zu belegen und Rückschauen zu erhalten. Doch wenigstens in den Fällen sollten

Titel-Vignette: Athena-Minerva, Beschützerin der Künste und Wissenschaften. Umzeichnung (P. Hoepfner) nach dem Relief von Christoph Nüsslein (1913/15) über dem Hörsaal-Eingang des Hessischen Landesmuseums.

Zwänge überwunden werden, in denen allein schon die Satzung der Kurhessischen Gesellschaft einen Rahmen vergibt. Schließlich ist es ihr selbstgewählter Zweck, in Kassel Vortragsreihen zu halten, um insbesondere den Sinn für Kunst und Wissenschaft in der "engeren Heimat" zu fördern. So sollen zukünftig in gemeinsamer Arbeit der Kurhessischen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft und den Staatlichen Kunstsammlungen Kassel und, so es sich sinnvoll ergibt, anderer Institutionen in einer Schriftenreihe Vorträge publiziert werden, die einen Bezug zu Kassel und dem nordhessischen Raum und den hier beheimateten Institutionen haben.

Wir beginnen diese Reihe mit der Veröffentlichung eines weiteren Festvortrages. Werner Hofmann hat ihn aus Anlaß des 75jährigen Jubiläums des Hessischen Landesmuseums gehalten. Einen besseren Anfang kann sich die Kurhessische Gesellschaft gar nicht wünschen, sind doch sie und das Hessische Landesmuseum in Kassel schon in ihren Gründungswegen auf das engste miteinander verbunden.

Ulrich Schmidt

KURHESSISCHE GESELLSCHAFT
FÜR KUNST UND WISSENSCHAFT
KASSEL

Werner Hofmann

Museumsdämmerung ?

Festvortrag zum 75jährigen Bestehen des Hessischen Landes-
museums in Kassel, gehalten im Hörsaal am 18. September 1988.
Vortragsreihe Winterhalbjahr 1988/89

Gedruckt mit Unterstützung des Museumsvereins Kassel e.V.
und der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel

Copyright: Kurhessische Gesellschaft für Kunst und
Wissenschaft e. V.
c/o Staatliche Kunstsammlungen Kassel
Redaktion: Peter Gercke
Gesamtherstellung: Foto-Litho Jäger, Kassel, 1989

Der Anlaß, der uns hier zusammenführt, ist bekannt. Ich danke für die Aufforderung, dieses Jubiläum zum Ausgangspunkt einiger Gedanken rund um das Museum, seine gegenwärtige Situation und seine Zukunft zu nehmen. Ich werde dabei immer Kassel im Auge haben – Kassel als Paradigma einer europäischen Museumsstadt und weniger als ein heutiges Problem für Architekten und Verwaltungsbeamte von Stadt und Land. Wenn meine Gedanken ein Plädoyer enthalten, dann eines für die Vielfalt der Kasseler Sammlungen und deren Verflechtung unter dem Leitbegriff des Museums als universaler Bildungsanstalt.

In seinem Roman "Der Steppenwolf" verbindet Hermann Hesse das deutsche Thema der Zivilisationsverachtung mit einer pathetischen Seelenbeichte. Das Buch erschien 1927. Vierzig Jahre später, als der Überdruß an der bürgerlichen Gesellschaft sich in der ganzen westlichen Welt zu politischem Aufbegehren steigerte, fand das Buch eine neue Leserschaft. Sein Held Harry Haller wurde zum Wegbereiter derer, die "eine Wut auf dies abgetönte, flache, normierte und sterilisierte Leben" in sich trugen und gleich ihm die "rasende Lust" verspürten, "irgendetwas kaputt zu schlagen, etwa ein Warenhaus oder eine Kathedrale" (oder sich selbst).¹

Ein Warenhaus und eine Kathedrale – sind das nicht Antipoden, in denen sich der Gegensatz zwischen moderner Scheinkultur und den wahren Werten darstellt? Muß nicht, wer die Konsumwelt verachtet und gegen sie rebelliert, Zuflucht bei einem Symbol der

1 "Es brennt alsdann in mir eine wilde Begierde nach starken Gefühlen, nach Sensationen, eine Wut auf dies abgetönte, flache, normierte und sterilisierte Leben und eine rasende Lust, irgendetwas kaputt zu schlagen, etwa ein Warenhaus oder eine Kathedrale oder mich selbst, verwegene Dummheiten zu begehen, ein paar verehrten Götzen die Perücken abzureißen, ein paar rebellische Schulbuben mit der ersehnten Fahrkarte nach Hamburg auszurüsten, ein kleines Mädchen zu verführen oder einigen Vertretern der bürgerlichen Weltordnung das Gesicht ins Genick zu drehen". Jubiläumsausgabe, Frankfurt am Main 1955, 5, S. 31.

Weltabgewandtheit suchen? Harry Haller ist ein Tabula-rasa-Fanatiker, der diesen Gegensatz ignoriert, denn er will *alle* verfestigten Formen zerstören, *alle* öffentlichen Bindungen abwerfen. Da er die totale, schrankenlose Selbstverwirklichung fordert, kann er keines der vorgegebenen Orientierungsmuster anerkennen. Sein Zentrum hat dieser Widerstand im Haß auf alles Mechanische. Hesse rechnet nicht nur mit der kommerzialisierten Geistlosigkeit ab, er spürt auch künftige Formen des technisierten Kulturbetriebes auf, etwa wenn er seinen Helden über die Zukunft der mechanischen Bild- und Tonübertragung bzw. Speicherung nachdenken läßt: "Man werde, vielleicht schon sehr bald, entdecken, daß nicht nur gegenwärtige, augenblickliche Bilder und Geschehnisse uns beständig umfluten, so, wie die Musik aus Paris und Berlin jetzt in Frankfurt oder Zürich hörbar gemacht wird, sondern daß alles je Geschehene ganz ebenso registriert und vorhanden sei und daß wir wohl eines Tages, mit oder ohne Draht, mit oder ohne störende Nebengeräusche, den König Salomo und den Walther von der Vogelweide werden sprechen hören". Der gesamte Kulturfundus wird als verfügbar gedacht. Darin steckt die von Hesse nicht ausgesprochene Analogie zum Warenhaus in dessen äußerster Offenheit, dem Selbstbedienungsladen. Schon jetzt sei angemerkt, daß Wahlfreiheit auch das Angebot des Museums an seinen Besucher kennzeichnet.

Es ist kein Zufall, daß in den zwanziger Jahren viel über die abrufbare Kunstkonserve und ihre Zukunft nachgedacht wurde, denn damals entwickelte sich der Rundfunk zu einem Medium des Massenkonsums. 1924 wurden in Deutschland 100.000 Teilnehmer gezählt, 1926 eine Million, zwei Jahre später zwei Millionen. Damals, 1928, schrieb Paul Valéry seinen Aufsatz "Die Eroberung der

2 La Conquête de l'Ubiquité, in: P. V., Œuvres, II, Ed. de la Pleiade, Paris 1960, S. 1284. Dort auch der wichtige Aufsatz "Le Problème des Musées", 1923, S. 1290 f., aus dem ich an späterer Stelle zitiere. Zum Folgenden: W. H., Allgegenwart. Kritische Anmerkungen zu Valéry und Benjamin, in: Vernunft riskieren. Festschrift für Klaus von Dohnanyi zum 60. Geburtstag, Hamburg 1988, S. 118 f.

Allgegenwart", von dem ich vermute, daß Walter Benjamin ihn kannte, als er in den 30er Jahren seinen großen Essay über "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" in Angriff nahm.² Die These dieser Untersuchung ist bekannt: Benjamin stellt fest, daß die mechanische Reproduktion dem Kunstwerk seine Einmaligkeit nimmt und sein Hier und Jetzt entwertet. So gerät die "Autorität der Sache" ins Wanken, und daraus folgt der "Verlust der Aura". Benjamin übersieht, daß hier ein dialektischer Prozeß vorliegt. Gerade die Allgegenwart der Reproduktion steigert die Eigenschaften des Originals, d. h. seinen Kultwert im Ritual der ästhetischen Religion, das im Museum seine Kirche besitzt.

Valéry sieht keinerlei Verluste. Im Gegenteil: er analysiert die künftigen Möglichkeiten aus dem Blickwinkel des Fortschrittsoptimisten – eine Einstellung, die auch heute wieder den französischen Umgang mit den elektronischen Medien bestimmt. Hierzulande sieht man die Dinge eher skeptisch. Valéry setzt auf die baldige Lösung zweier technischer Probleme: Es muß möglich sein, an jedem Punkt des Erdballs ein Musikstück in dem Augenblick zu Gehör zu bringen, wo es an irgendeinem Ort aufgeführt wird. Desgleichen muß es möglich sein, die Aufzeichnung eines Werkes überall und zu jedem Zeitpunkt wiederzugeben. Was für Töne und Klänge bereits weitgehend möglich ist, sieht Valéry – wir schreiben das Jahr 1928 – auch für die visuelle Wahrnehmung voraus. Er prophezeit den bequemen Umgang mit Kulturwerten, vergleichbar der Gas-, Wasser- und Stromversorgung: "So werden wir von Seh- und Klangbildern genährt werden, geboren und weggeweht durch die geringste Geste, beinahe auf ein Zeichen hin . . ."

Valéry sieht den Knopfdruck als Wunscherfüller voraus. So vorbehaltlos stimmt er dem Rückzug des Kunstwerks in die Privatsphäre zu, daß er keinen Gedanken auf die "Aura" und ihren Verlust verschwendet. Das abrufbare Kunstwerk ist für ihn ein Seelentröster, der die leeren Stunden der Langeweile mit "geistigen Bewegungen" erfüllt.

Ganz anders Hesse. Sein Harry Haller, der Steppenwolf, meint, "daß dies alles, ebenso wie heute die Anfänge des Radios, den Menschen nur dazu dienen werde, von sich und ihrem Ziele weg zu fliehen und sich mit einem immer dichteren Netz von Zerstreuung und nutzlosem Beschäftigtsein zu umgeben".

Es wäre reizvoll, aus den unterschiedlichen Positionen von Valéry und Hesse die Charakteristika des französischen und des deutschen Umgangs mit Kultur und ihren Vermittlungsinstanzen herauszulesen, doch muß ich mir diesen Exkurs versagen, denn er würde von unserem Thema ablenken. Dieses Thema hängt gleichwohl mit den beiden Einstellungen zusammen. Wenn Hesse das Angebot der freien Wahl beargwöhnt, weil es nicht der Sammlung, sondern der Zerstreuung dient, diskreditiert er damit auch die anstrengungslose private Bequemlichkeit, die der Radioapparat oder irgendein technisches Vermittlungsgerät anbietet. Musik, das geht aus anderen Passagen des Romans hervor, will tiefer erfahren werden, erst in der Begegnung mit ihren Interpreten erschließt sich ihr Zauber – also das, was Benjamin die Aura nennt. Hesse gibt dem Kunsterlebnis eine kultische Dimension. Diese Art von Weihe eignet im deutschen Sprachraum auch dem Museum, und es ist kein Zufall, daß hier das Wort von der ästhetischen Kirche geprägt wurde.

Valéry hingegen sieht im Museum ein "Désordre organisé" – eine organisierte Unordnung. Museen sind für ihn überfüllte Sammelurien, autoritär konzipiert, weshalb sie den Dialog des einzelnen Betrachters mit dem einzelnen Kunstwerk verhindern. Die Gefahren, die Hesse der *privaten* Selbstbedienung zuschreibt – bloße Zerstreuung und nutzloses Beschäftigtsein –, diese Gefahren sieht Valéry gerade im *öffentlichen* Bereich. Darum richtet sich seine Hoffnung auf die abrufbare, private Präsenz des Kunstwerks. Wer ist imstande, fragt er, das Bild eines Meisters wahrzunehmen, wenn daneben das eines anderen hängt? Was bietet der Besuch eines Museums, wenn es dort so chaotisch zugeht wie auf der Straße? Diese Abwehrhaltung dürfte der Kritik an der französi-

schen Ausstellungspraxis der Salons entspringen, in denen jahrhundertlang das Prinzip der dichten Wandbehängung herrschte, ohne Rücksicht auf die seltsamen Nachbarschaften, die sich dabei ergaben. Auch das aus ganz Europa zusammengetragene Musée Napoléon war primär Schaustellung angehäufter Beutestücke, in denen sich der Triumph der französischen Armeen widerspiegelte. Etwas von diesem Pathos durchweht noch die Triumphstraße, die heute die Besucher des Musée d'Orsay zum ziellosen Flanieren auffordert. Täglich kommen Tausende dieser Einladung nach. Wie andere Architekten unseres Jahrhunderts hat Frau Aulenti dem einzelnen Kunstwerk seine Aura entwendet und im Gegenzug ihre eigene, aufwendige Rauminszenierung auratisiert. In diesem Pracht- und Schatzhaus fällt den Kunstwerken die Rolle schmückender Requisiten zu. Dieser Prozeß ist offensichtlich nicht mehr aufzuhalten. Die Museen sind nicht nur allenthalben in frühere Bahnhofshallen eingezogen, sie sind zu Bahnhöfen geworden, in denen Schnellreisen in alle Zeiten und Räume angeboten werden. Die Konsequenz, die in diesem Konglomerat steckt, hat Delacroix vorausgesehen, als er 1856 sich Gedanken über eine internationale Landwirtschaftsausstellung machte, eine Art Weltausstellung aller Kontinente, die damals in Paris stattfand. Das Reisen führt dazu, daß die Welt immer mehr einem einzigen Muster gleicht: "Überall, in allen Teilen der Welt sind sie anzutreffen, diese Vaudevilles, diese Zeitungen, dieser ganze Lärm um Nichts – wie der ewige Bahnhof mit seinen Zyklopen und seinem wilden Gepfeife . . ." ³ Das Fazit, daß Delacroix zieht, lautet: "Sehen bedeutet nichts mehr. Man kommt an, um abzureisen". So wird es demnächst im Louvre zugehen, wenn die mit elektronischen Orientierungsverweisen gespickte Abfertigungshalle – analog den Metrostationen – die Besucher kanalisieren wird.

Man kommt an, um abzureisen. Das heißt: man jagt von einem "déjà vu" zum nächsten. Immer mehr gerät das Reizerlebnis des Mu-

3 Journal d'Eugène Delacroix, II, Paris 1932, S. 453 f. (6. Juni 1856).

seums in die Nähe von Disneyland, dieser Wiedergeburt der Weltausstellungsspektakel des 19. Jahrhunderts, gerät es in die Zeitvertreibmechanismen der Freizeitgesellschaft, von denen heute die Medien und viele Industrien leben. Da es sinnlos wäre, sich dieser Entwicklung zu sperren, muß man sich fragen, ob nicht die individuelle elektronische Selbstbedienung, die schon Valéry vorschwebte, als gegensteuernder Impuls einzusetzen wäre. Auf die totale Veröffentlichung des Kunstwerks in den Kunstbahnhöfen würde dann dessen radikale Intimisierung antworten – auch eine Verfügbarkeit, aber zurückgenommen in die camera caritatis.

Indes: Ist es überhaupt denkbar, daß beide Formen der Rezeption sich zur Koexistenz bringen lassen? Oder schließen sie sich gegenseitig aus? Die Erörterung dieser Fragen führt uns zu Benjamin zurück, denn die beiden Positionen, um die es hier geht, decken sich mit dem Gegensatz von *Original* und *Reproduktion*, einem Gegensatz, der auch ein Intensitätsgefälle beschreibt. Die von der Privatsphäre ermöglichte Selbstbedienung, die Valéry dem chaotisch-autoritären Museum vorzieht, ist auf die Ebene der Reproduktion verwiesen, entbehrt also der Aura, die von der einmaligen physischen Präsenz eines Gemäldes oder einer Skulptur ausgeht. Diesem Verlust steht als Gewinn gegenüber die Möglichkeit, den gesamten überlieferten Kunstfundus auf das imaginäre Spielbrett zu setzen, auf dem dann der Betrachter seine Beziehungsspiele veranstaltet. Raum und Zeit sind hier keine Hindernisse: die aus einem entlegenen Museum herbeigeholte Reproduktion bzw. Aufzeichnung (um die Sprache der elektronischen Medien zu verwenden) steht gleichrangig neben der eines Werkes, das sich in räumlicher Reichweite befindet. Kein tatsächliches Museum kann folglich mit dem Musée imaginaire wetteifern, das die Reproduktionen anbietet – ihre Verfügbarkeit ist, wenn man die Speicherkapazität künftiger Bilderbanken überlegt, schlechthin unbegrenzt. Sobald einmal – der Zeitpunkt ist absehbar – jedes Bild potentiell abrufbar ist, wird die Atomisierung des Wahrnehmungsangebots zweierlei provozieren. Einmal wird sich das Verlangen nach selek-

tiven Wahrnehmungsmustern einstellen. Dann ist der Kunsthistoriker gefordert, intelligente und spannende Bezugssysteme anzubieten. (Ich komme darauf später noch zurück). Zum anderen wird eine neuerliche, dialektische Auseinandersetzung mit dem Unikat, dem Original stattfinden. Ich behaupte, daß die Aura des Originals und die Nicht-Aura der Reproduktion miteinander korrespondieren. Dahinter steht der Wechselbezug von *Faszination* und *Reflexion*.

Benjamin unterlag einem falschen Entweder-Oder-Schluß, als er meinte, der Kultwert des Kunstwerkes werde im Zuge der Verweltlichung von dessen Ausstellungswert verdrängt. Das eine schließt jedoch das andere nicht aus: auch und gerade im Ausstellungswert steckt ein neuer Kultwert, gerät das Kunstwerk in das ästhetische Ritual. An dieser Auratisierung haben unsere Ausstellungsinszenierungen erheblichen Anteil. Sie bringen das Kunstgebilde in die Nähe zum magischen Fetisch. Das ergibt sich aus den Auroleen, die berühmte Werke von den großen Auktionen in London und New York empfangen: jeder neue Rekordpreis ist eine Heiligsprechung. Schon der junge Marx erkannte den Wechselbezug zwischen dem Fetischcharakter der Ware und dem des Geldes. In einer Welt, wo der Warencharakter das primäre Bezugssystem des verfügbar gewordenen Kunstwerks darstellt, wird dieses zum Symbol par excellence für die Allmacht des Geldes.

Faszination ist das Ziel jeder Ausstellung, die das Original zelebriert. Dieser Ausstellungstyp ist der ästhetische Kultort unserer Zivilisation – eines der letzten Refugien, in denen das Bedürfnis nach spontaner Faszination noch befriedigt wird. Den Beweis erbringen die Menschentrauben, die täglich vor der Mona Lisa oder den Hoffräulein von Velasquez stehen. Indes: gerade die am meisten reproduzierten Kunstwerke fordern zur Konfrontation mit sich selbst heraus: erst diese Rückkoppelung, der ständige Verweis auf die Reproduktion, gibt ihnen – den Originalwerken – die Aura der Authentizität. Das ist übrigens mit Kunstwerken nicht an-

ders als mit Naturereignissen: ob Rembrandt oder das Matterhorn – beide verdanken Augenzeugen, nicht Postkarten, ihre Glaubwürdigkeit. Die Postkarten aber stimulieren gerade die Aura des Originals, die ihnen selber abgeht. Diesen Wechselbezug hat Benjamin übersehen.

Bewunderung macht stumm – ob sie nun Rembrandt oder einem Sonnenuntergang gilt. Richtiger: Bewunderung stellt keine Fragen. Das von der gängigen Ausstellungspraxis auratisierte, d. h. zum Fetisch der Kollektivneugierde erhobene Originalkunstwerk findet sich in einer Zone der Fraglosigkeit aufgehoben, welche das weltliche Korrelat der Anbetung ist. Wer verehrt, stellt keine Fragen: er glaubt. In dem Maße, in dem das Museum als ästhetische Kirche fungiert, schließt es die Problematisierung seiner Inhalte ebenso aus wie das Flaneur-Museum, von dem ich zuvor sprach. Nun wissen wir freilich seit Hegel, daß wir vor den Heiligengestalten – den antiken wie den christlichen – die Knie nicht mehr beugen. Aber das ist Theorie. Es mag stimmen, daß die Kunst heute außer dem unmittelbaren Genuß unser Urteil herausfordert, und Hegel ist auch beizupflichten, wenn er sagt, nunmehr lade die Kunst zur *denkenden* Betrachtung ein und finde erst in der Wissenschaft "ihre echte Bewährung"⁴ – aber wie sieht denn unsere Praxis aus? Immer noch hat in unserer Gesellschaft die Kunst als schöner Schein aufzutreten, soll sie, der Reflexion enthoben, uns über das hinwegtragen, was die Wirklichkeit an Versagungen, an Mißlichkeiten und unlösbaren Konflikten uns in den Weg legt. Museen und Ausstellungen feiern die *Fraglosigkeit*, anstatt dem Kunstwerk den Hegelschen Rang der *Fragwürdigkeit* zu gewähren. Das hat mit unserem Kult des Originals zu tun: die Aura verbietet die Befragung.

4 "Die Kunst aber, weit entfernt, wie wir noch bestimmter sehen werden, die höchste Form des Geistes zu sein, erhält in der Wissenschaft erst ihre echte Bewährung". (Hegel, *Ästhetik*, Berlin 1955, S. 59, vgl. auch S. 139 f.).

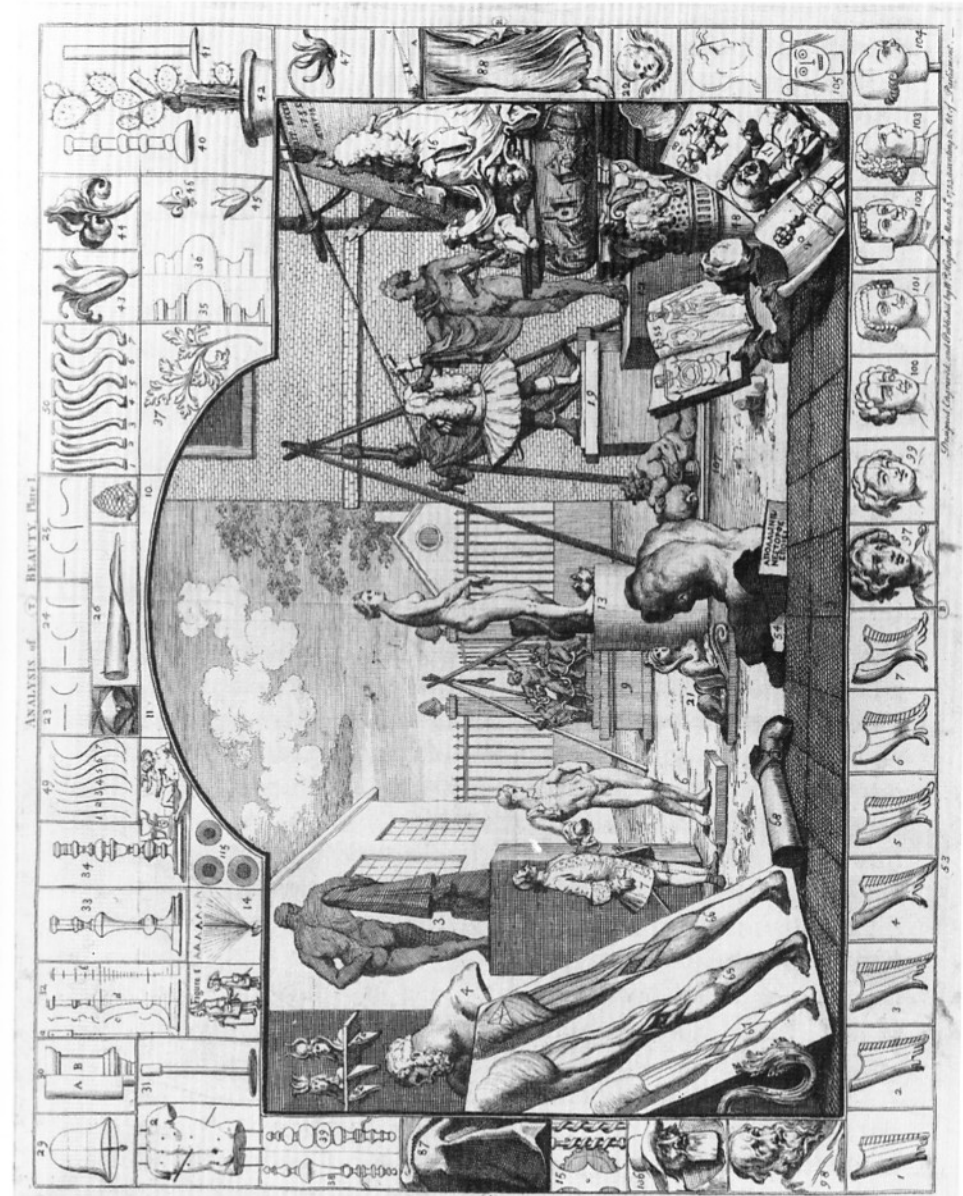
Nun gewinnen wir für das Problem Original und Reproduktion einen neuen Gesichtspunkt, aus dem sich auch ein neuer Wechselbezug ergibt. Man könnte – vereinfachend – auch von zwei verschiedenen, doch komplementären Funktionszuweisungen sprechen: dort – vor dem Original – die unmittelbare Ergriffenheit, hier – vor der Reproduktion – die Reflexion, – dort die fraglos angenommene Ganzheit, hier die Analyse, die das Ganze in seine Teile zerlegt. Steht die Aura des Originals für Unantastbarkeit, so erschließt die Reproduktion verschiedene Ebenen, in denen sich die Unmittelbarkeit des Originals bricht und relativiert. Jede einführende Museumspublikation gibt über diese Akzentverschiebung Auskunft: sie bietet dem Betrachter, der eben noch unter der Faszination des Originals stand, die Möglichkeit, Fragen zu stellen, liefert Bezugspunkte, nennt formale oder inhaltliche Einflüsse – kurz: Sie stellt das Kunstwerk in den Prüfstand der wissenschaftlichen Reflexion.

Original und Reproduktion – Faszination und Belehrung: Hegel hat diese Spannung für die Fragwürdigkeit entschieden, für die Problematisierung, ohne freilich zu erkennen, oder gar vorauszusehen, daß es sich hier um Phänomene handelt, die schon das 18. Jahrhundert beschäftigten und aus heutiger Sicht einander seit zweihundert Jahren ebenso bedingen wie ergänzen. Die Koexistenz von Original und Reproduktion, d. h. von Meisterwerk und didaktischer Aufbereitung – dieses Nebeneinander hat kein Kunsthistoriker erfunden oder gar exemplifiziert, sondern ein Künstler: William Hogarth illustrierte seine "Analysis of Beauty" mit zwei Kupferstichen. Das Buch erschien 1753, etwa zu dem Zeitpunkt, als Landgraf Friedrich II. eine Reihe von Antiken oder Nachgüssen für seine Sammlung erwerben ließ.⁵ Der höfisch gekleide-

5 Meine Informationen über die Kasseler Sammlungen beziehe ich aus dem Katalog der Ausstellung *Aufklärung + Klassizismus in Hessen-Kassel* unter Landgraf Friedrich II., Kassel 1979.

te Herr auf Tafel 1 (Abb. 1), der sich von Antinous an die Hand nehmen und in das Musée imaginaire der antiken Skulpturen einführen läßt, erinnert uns an die Kunstkenner, die der Kasseler Landgraf damals in die Zentren des europäischen Kunsthandels ausschickte, um seine Antikensammlung zu bereichern. Im Mittelstück seines Kupferstichs zeigt uns Hogarth das Musée imaginaire berühmter Bildwerke des Altertums im Zustand eines Versanddepots, wo alles verfügbar ist und auf den Käufer wartet, um in eine berühmte Sammlung verschickt zu werden. Warenhaus und Kunstsammlung zeigen hier ihre geheime Verwandtschaft. Zwar hat dieses Nebeneinander keine museale Würde-Aura, aber es demonstriert doch die ästhetischen Kriterien, mit denen der gute Geschmack sein Auswahlprinzip bestreitet. Das Künstlerische, so lautet die Forderung, muß ein in sich geschlossenes homogenes Ganzes sein – Mischbildungen sind verpönt, weshalb ein römischer General – er trägt Nr. 19 –, den ein Schneider und ein Perückenmacher des 18. Jahrhunderts kostümiert haben, der Lächerlichkeit verfällt. Solche Hampelmänner haben ihren Gegenpol im Herkules Farnese (Nr. 3), der auf einem übermannshohen Sockel steht: wie Hogarth hier einen Prototyp beschwört und zugleich – es muß sich um eine Kopie handeln – als Exportartikel zur verfügbaren Ware erklärt, so hatte sich der landesherrliche Kunstgeschmack schon längst dieser berühmten Skulptur für die Kasseler Sammlungen versichert. Auf die Kolossalstatue, die Johann Jakob Anthoni im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts für das Oktagon schuf, folgte eine Gipsabbildung und 1750 eine vom Erbprinzen erworbene Bronzestatuetten. 1866 verzeichnet der Katalog des Museums Fridericianum drei Statuetten des Herkules Farnese. Alle diese Nachbildungen verweisen auf das Original im Museum von Neapel, allesamt stehen sie gleichsam unter der "Tyrannei des einen Rings", von der Lessings Nathan in seiner Ring-Parabel spricht.

Abb. 1 W. Hogarth, Analyse der Schönheit, Taf. 1,1 (Zustand 1753). Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Graphische Sammlung.



Die Versammlung der Schaustücke geht an ihren Rändern in Belehrung über: Hogarth verschiebt den Akzent von der Faszination auf die Reflexion. Steht für jene der staunende Höfling, so wird diese von einer Gestalt im Künstlerhabitus dargestellt, die ein offenes Buch gleichsam als Wahrnehmungshilfe und als Maßstab benutzt, um die Bildwerke einzuordnen. Dieser kritische Betrachter ist Hogarth selbst. Und was sich in den Randleisten rund um das Mittelbild versammelt und mit Nummern auf den Text der "Analysis of Beauty" verweist, ist gleichsam das Material eines Lichtbildvortrages, wie man es sich nicht geistreicher und weitläufiger denken kann. Ein von einer Grundidee, der Schönheitslinie, besessener Analytiker schlägt hier einen Bogen von den Hochkünsten zu den Alltagskünsten, vom Gebrauchsgegenstand zum Naturgebilde, vom Schönen zum Erhabenen, von der Künstlerkunst zur Kinderzeichnung. Alle diese Vergleiche und Formwanderungen sind morphologisch angelegt, sie sind Augenöffner, die dem Betrachter hinter der Aura des Kunstwerks dessen Strukturen und Gesetzmäßigkeiten sichtbar machen.

Jahrzehnte bevor Hegel das Kunstwerk auf der Ebene der Reflexion mit einer neuen Rechtfertigung versieht, ohne indes daraus die Notwendigkeit von mechanischen Reproduktionen zum Zwecke des Unterrichts abzuleiten, entdeckt ein pragmatischer Engländer, daß das bürgerliche Publikum nach didaktischen Hilfsmitteln verlangt, daß seine Wißbegierde nach Orientierung sucht. Eben das besorgt die Reproduktion: sie ermöglicht anschauliche Bezugssysteme – eine Möglichkeit, von der freilich außer Hogarth damals kaum jemand Gebrauch zu machen wußte. Dieser kühne Griff unterscheidet Hogarth und den englischen Bildkonsum von der kulturpessimistischen Haltung, die im deutschen Denkraum üblich ist, seit Goethe streng und diskriminierend zwischen dem "echten" und dem "bloß mechanischen Künstler" unterschied und vor der großen "Gemäldefabrik" warnte, mit der sich der Engländer hervortun und "wodurch sie . . . jedes Gemälde durch ganz mechanische Operationen, wobei jedes Kind gebraucht werden kann, geschwind und wohlfeil und zur Täuschung nachahmen

wollen". Goethes Argwohn steht in dem Aufsatz "Kunst und Handwerk" (1797),⁶ er richtet sich gegen die Faksimilereproduktion – die Reproduktionsgraphik im traditionellen Sinn wurde von ihm nicht verschmäht, sondern eifrig gesammelt und offenbar als didaktisches Instrument hochgeschätzt.

Ich fasse zusammen. Wir sehen, wie im 18. Jahrhundert die Reproduktion zu einem Instrument der Verwissenschaftlichung des Kunstwerks wird, und wir sehen, daß Original und Reproduktion koexistieren. Anschaulicher Beweis für dieses Nebeneinander ist die Antikensammlung des nach zehnjähriger Bauzeit 1779 eröffneten Museums Fridericianum. Daß es sich hierbei um den ersten selbständigen Museumsbau auf dem europäischen Kontinent handelte, darf ich in Kassel wohl als bekannt voraussetzen. Den hohen Rang, den die Gelehrsamkeit in diesem Gebäude einnahm, erkennen wir daran, daß zunächst von einem "Bibliothekengebäude" die Rede war, und in der Tat nahm die Bibliothek die volle Breite des Obergeschosses ein. Die Bezeichnung "Museum" ist dem Architekten Simon Louis Du Ry zu verdanken. Er bestimmte auch das Konzept der Aufstellung der Skulpturen. Das führt uns zu unserem Thema zurück: rechts vom Vestibül wurden damals die antiken Originale aufgestellt, links in einem eigenen Saal die Abgüsse – diese Trennung gilt als neu, denn sie behauptet eine Grenzlinie zwischen Original und Nachbildung, die das Auge schärfen soll – wobei wir hier der Frage nicht nachgehen wollen, ob die Trennung nicht gerade den Vergleich, die Gegenüberstellung verhindert, ohne die es ja nicht einfach ist, Qualitätsunterschiede zu erkennen.

Eindeutig steht das Kasseler Museumskonzept unter dem umfassenden Bildungsauftrag der Aufklärung. Wie das Museum die Kabinette für Naturgeschichte, Mathematik, Physik, Altertümer, Mechanik und Medaillen sowie die öffentliche Bibliothek aufnimmt,

6 Schriften zur Kunst, hsg. von Christian Beutler, Zürich – Stuttgart 1954, S. 126 f.

dient es auch in seinen Vorträgen der Belehrung über verschiedene Wissensgebiete. Ich nenne einige Themen, mit denen sich die Société des Antiquités beschäftigte: Reflexionen über die Gallierkriege – Überlegungen zur politischen Verfassung bei den alten Völkern – Über den Nutzen der Blitzableiter – Ein Vorschlag zur Verbesserung des Jugendunterrichts.

Von diesem in verschiedene pädagogische Reformen eingebetteten geistes- und naturwissenschaftlichen Reflexionsspektrum bleibt die Gemäldegalerie ausgespart, die der Vater Friedrichs II, Wilhelm VIII, innerhalb weniger Jahre ausgebaut und auf europäisches Niveau gebracht hatte. Allerdings war dem Gründer des Friedericianums der Gemäldeschatz seines Vaters nicht gleichgültig, vielmehr fügte er ihn seinem Bildungskonzept ein, indem er ihn der Öffentlichkeit zugänglich machte. Dabei hatte er vornehmlich die Schüler seiner 1775 gegründeten Kunstakademie im Auge: ihnen waren die Meisterwerke des 17. Jahrhunderts als Geschmacksmuster empfohlen. Wieder stoßen wir auf den Gegensatz von Faszination und Reflexion, der sich in Gestalt eines imaginären Achsenkreuzes darstellen läßt. Der senkrechte Balken bezeichnet die Wertskala des Originals – hier gibt die "Aura" des Meisterwerks den Grad der Bewunderung an. Der waagrechte Balken steht für die Bemühung der Reflexion, das Einmalige und Einzigartige des Meisterwerks aus seiner auratischen Isolierung (und Fixierung) herauszulösen, es einzubinden in die verschiedenen inhaltlichen und formalen Bezugssysteme, die für Kunstwerke relevant sind.

Wohlgemerkt: Dieses Achsenkreuz ist nicht als starres Fadenkreuz mit fixem Mittelpunkt vorzustellen. Vielmehr verläuft die Beziehung zwischen Faszination und Reflexion wie bei einem Koordinatensystem mit verschiebbaren Achsen. Der Punkt, den ein Kunstwerk auf der senkrechten Faszinationsachse einnimmt, hängt von der Intensität seiner unmittelbaren Wirkung ab, und der Querbalken der Reflexion, der durch diesen Punkt läuft, wird kürzer oder länger sein – je nachdem, wieviele Bezugspunkte sich für das Werk gewinnen lassen.

Ich möchte hier einhalten und das Achsenkreuz aus Faszination und Reflexion auf die Vielfalt der Kasseler Sammlungen projizieren. Eine Vielfalt, in der dem Hessischen Landesmuseum eine Rolle zukommt, die Ihnen allen bewußt ist. Ich muß hierüber kein Wort verlieren. Ich lade Sie ein, auf das Insgesamt zu blicken, das die Gemäldegalerie und das astronomisch-physikalische Kabinett umfaßt, die Antikensammlung und die Schildbachsche Holzbibliothek, die Militaria- und die Jagdsammlungen, die Frühgeschichte, die Kupferstiche und die Medaillen und den sogenannten Goethe-Elefanten. Diese thematische Weitläufigkeit und Vielschichtigkeit ist ein seltener, wenn nicht einzigartiger Fall in der deutschen und in der europäischen Museumslandschaft. All das wird spürbar vom prägenden Gedanken der Aufklärung zusammengehalten. Diesem Grundgedanken der Belehrung – ich scheue mich nicht dieses Wort in den Mund zu nehmen – sollten künftig die Sammlungen als Ganzes zugeführt, von ihm sollten sie erschlossen werden. Eine solche Forderung widerspricht der bequemen Freizeitideologie, die das Museum nur mehr als Schnellbahnhof gelten läßt und seinen Erfolg an den Besucherzahlen mißt. Ich schließe mich der Meinung an, die unlängst in Prato auf einer Museumstagung vertreten wurde: Das Museum dient nicht dem Freizeitvertreib, was es bietet, ist von anderer Qualität und hängt mit dem hier behaupteten Wechselspiel von Faszination und Reflexion zusammen. Es verschränkt die Anschauung mit dem Nachdenken. Für diese Verschränkung ist der Kasseler Gesamtkomplex offen und prädestiniert – trotz seiner räumlichen und administrativen Zergliederung. Der Auftrag, den seine Gründer ihm mitgaben, müßte den Denkansätzen unserer Gegenwart konfrontiert werden. Ihn einzulösen wird nicht einfach sein. Die aufklärerische Vernunft wird sich von ihren dogmatischen Ansprüchen und Einsinnigkeiten entlasten müssen. Nur so kann sie Zugang zur inhärenten Vielschichtigkeit des Kunstwerks finden. Die Reflexion könnte vielleicht dem Kunstwerk eine neue Aura gewinnen: Die Aura der letztendlichen Rätselhaftigkeit, welche alle unsere Bezugssysteme nicht aufzulösen, jedoch zu begründen vermögen. Als Beispiel nehme ich die berühmte Tür, die Simon du Ry be-

schrieb und die sich nach links und nach rechts öffnen ließ. Auch Kunstwerke lassen sich so oder so öffnen. Um dies zu bewirken, müssen in unseren Sammlungen die öffentlichen mit den privaten Bereichen korrespondieren, sollte die Aura, die vom Segen Jakobs ausgeht, einem Beziehungsgeflecht eingefügt werden, das schmiegsamer und zugleich offener ist als die didaktischen Tafeln, mit denen heute überall gearbeitet wird. Erst dann würden sich die "mouvements spirituels" ereignen, von denen Valéry träumte. Solche "Bewegungen des Geistes" können sich aber auch fern vom Original ereignen. Kürzlich las ich, daß Cocteau und Aragon, als sie ihre Gespräche über die Meisterwerke der Dresdner Gemäldegalerie führten, die Originale nicht kannten: sie stützten sich auf eine Sammlung von Postkarten – so kann auch die schlichteste Reproduktion das Nachdenken anregen und zum Original hinführen.

Die gegensätzlichen Positionen, mit denen Benjamin seine Theorie absicherte, sind uns immer noch aufgegeben. Der Versuch, sie zu verschränken, bedeutet jedoch keinen Kompromiß, sobald wir erkennen, daß Kult- und Ausstellungswert nur zwei Seiten einer Medaille sind, und daß beide ein Ganzes bilden, das nur von der Reflexion aufgebrochen werden kann. Aufbrechen heißt, den produktiven Widerspruch wahrnehmen, der den geistigen Umriß unserer Gesellschaft kennzeichnet. Das betrifft alle Bereiche, besonders aber die Kunst und unseren Umgang mit ihr. Wir verdanken diesen Widerspruch unserer doppelten Wurzel. Die eine reicht in jene Bereiche zurück, in denen das Kunstwerk schiereres Faszinosum war, mit Magie aufgeladen – Benjamins "Aura" ist dieser ursprünglichen Wirkungssphäre immer noch verhaftet, aber auch der Säureattentäter, der sich am Segen Jakobs vergreift, steht in diesem Bann, desgleichen der Warhol-Fan, der eine "Reliquie" ersteigert. Die andere Wurzel ist die Lust an der Reflexion, die wir als bürgerliches Denkabenteuer vom 18. Jahrhundert geerbt haben. Die Museen gehören zu den Orten, an denen dieser produktive Konflikt ausgetragen werden sollte. Museumsdämmerung? Bei den Museen kehrt die Eule der Minerva ein, wenn sie in der Däm-

merung ihren Flug beginnt: Sie gerät dort in die Tage und Nächte unseres Bewußtseins, in das produktive Zwielficht, das Faszination und Reflexion verbindet.⁷

⁷ Nach dem Vortrag machte Peter Gercke mich und die Zuhörer auf ein Medaillon aufmerksam, das Landgraf Friedrich II. zur Gründung der Antiquarischen Gesellschaft (1777) von J. U. Samson entwerfen ließ. Es zeigt auf einer Seite Minerva, die einen Knaben zu verschiedenen Altertümern führt. Im Hintergrund ist das Museum Fridericianum zu sehen; Katalog der Ausstellung Aufklärung + Klassizismus Nr. 144, Me 9); hier Abb. 2.



Abb. 2 Medaillon (Rs) auf die Gründung der Antiquarischen Gesellschaft von Joh. Ulrich Samson 1777 / 1780. Beischrift: DOCENT ET OBLECTANT (Sie lehren und erfreuen). Originalgröße. Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Abt. Kunsthandwerk und Plastik.