

Museumsgeschichte

Kommentierte Quellentexte
1750–1950

Herausgegeben von
Kristina Kratz-Kessemeier,
Andrea Meyer
und Bénédicte Savoy

Reimer

Hans Tietze:

Moderne Kunst und Kunstmuseum (1925)

Das Problem des Kunstmuseums hat teil an jenem größeren Prozeß geistiger Umstellung, der als die Krise der Geisteswissenschaften bezeichnet worden ist und dessen Kern in einer Ausweitung der erkennenden Tätigkeit durch die schöpferische besteht. In der Kunstwissenschaft wird der Gegensatz besonders handgreiflich, weil er sich zu dem Dilemma zuspitzt, ob der erste oder der zweite Bestandteil ihres Namens das Hauptgewicht zu tragen hat, ob es sich ihr mehr um Kunst oder mehr um Wissenschaft handelt; die Wandlung, die sich in den letzten anderthalb Jahrzehnten vollzogen hat, erstrebt eine Intensivierung der Wissenschaft aus dem tieferen Erlebnis der Kunst, will das Gestern aus dem Heute, Totes aus Lebendigem stärker begreifen. Die alte Erkenntnis der historischen Methode, daß der Schlüssel zur Vergangenheit in der Gegenwart liege – sie ist auch einer der Grundgedanken meiner Methode der Kunstgeschichte von 1913 – hat seitdem den stürmischeren Charakter einer Forderung angenommen. Jene allgemeine Revision der alten Kunst, die wir in dieser Zeit erlebt haben, ist durch das Einströmen des Geistes moderner Kunst in die Wissenschaft von aller Kunst verursacht worden; sie äußert sich extensiv und intensiv, einerseits indem sich den heterogensten Werken aller Zeiten und Zonen gleichberechtigtes Interesse zuwendet, andererseits indem dieses Interesse nicht einer Wißbegierde, sondern unmittelbarem Erlebnis entstammt. Wie der Klassizismus die Antike, die Romantik die nationalen Frühwerke als etwas Weiterlebendes auf den Markt des Tages stellte, so wird nun der ganze Umfang menschlicher Produktion zu direkter Erbauung herangeholt und diese Auslese des Stärksten, das jemals geschaffen worden ist, dem zeitgenössischen Werk gegenübergestellt. Die moderne Kunstgeschichte ist erfüllt von dem heißen Verlangen, die wirklichen, d.h. wirksamen Werte zu erfassen, im ungeheuren Erbe der Jahrhunderte Totes und Lebendiges zu scheiden; daß sie dabei das Unrecht begangen hat, die gleiche am historischen Stoff geschulte Scheidung auch in die Gegenwart zu übertragen, hat da und dort zu lärmenden Konflikten geführt. Es sind die toten Künstler unserer Zeit, die gegen die lebendige Kunstgeschichte von heute Sturm gelaufen.

Welchen Anteil hat das Kunstmuseum, Sammelstelle von Werken vergangener Zeit, an der Verlebendigung unserer Wissenschaft? Scheint es doch seinem ganzen Wesen nach im Gegensatz zum sich täglich erneuenden zu stehen, Mausoleum dahingegangener Zeugungskraft, bestenfalls notwendiges Übel, wobei der Hauptton mehr auf diesem als auf jenem liegt. Daß es, in kunststar-

ken Zeiten unbekannt oder nebensächlich und, in Verfallsperioden zur Blüte gelangt, ein Notbehelf ist, wird selbst von seinen Verteidigern zugegeben. Aus ganz bestimmten Voraussetzungen heraus entstanden, ist jedes Kunstwerk ein organisches Ganzes, das nur in seinen natürlichen Bedingungen seine volle Lebenskraft entfaltet; von seiner Wurzel gerissen, welkt es wie eine Pflanze. Musealwesen und Denkmalpflege begegnen sich heute in der Überzeugung, daß nichts die belebende Wirkung des ursprünglichen Milieus ersetzen kann und daß daher unter allen Umständen die Belassung des Kunstwerks in seinem natürlichen Wurzelgrund anzustreben ist.

Hier liegt keine Schwierigkeit vor; diese beginnt erst, wo das Kunstwerk aus diesem natürlichen Zusammenhang gerissen ist, sei es aus physischer Notwendigkeit – weil es dort nicht mehr bleiben konnte, ohne dem Verfall ausgesetzt zu sein –, sei es aus geistigen Gründen, weil die soziale Schichte, für die es entstanden war, zersetzt und zerrieben ist. Es kann an der Wand, für die es entstand, zum Fremdling geworden sein, weil die Menschen, die hier wohnen, andere wurden. Zweifellos werden – zumal in Zeiten sozialer und wirtschaftlicher Umwertung – unaufhörlich Kunstwerke heimatlos und ihnen bietet das Museum eine Zufluchtsstätte; es ist die Versorgungsanstalt, in der ausgediente Kunstwerke das Gnadensbrot genießen, in dieser charitativen Mission in gewissem Sinn doch auch ein kultureller Gradmesser.

Ein Gradmesser, der nicht nur positive, sondern auch negative Grade zeigt. Denn hier liegt ja gerade das Problem: ist dieser Massengenuß von Werken, die aus ihrem Zusammenhang gerissen worden sind, diese Defilierung von Krüppeln, die etwas von Leib und Seele am alten Orte ließen, ein Zeichen kultureller Höhe und künstlerischen Feingefühls, liegt nicht umgekehrt eine ungeheure Rohheit darin, an diesem Durcheinander verschiedenartiger Melodien Gefallen zu finden? Wird nicht das Publikum, dem das Museum künstlerische Werte zu vermitteln vorgibt, aufs äußerste abgestumpft, wird es nicht mit Steinen statt mit Brot gefüttert und zur unbefangenen Aufnahme der eigenen Zeitkunst unfähig gemacht? Wäre es nicht richtiger, die Werke, deren Stunde abgelaufen ist, zugrundegehen zu lassen, statt sie zu einem Scheindasein zu erhalten, das dem wirklichen Leben im Wege steht?

Alle kulturellen, alle ästhetischen Fragen sind in letzter Linie Fragen der Macht. Hätte die Kunst unserer Zeit die Kraft, sich siegreich und selbstverständlich durchzusetzen, so könnte sie aus überschäumendem Ichgefühl rücksichtslos unter ihnen aufräumen, wie der Barock in den Werken der Gotik, wie – lehrreiche Vergeltung! – die romantische Neugotik unter den Werken des Barock gewütet hat. Aber unsere Kultur hat den stolzen Glauben an sich selbst nicht, den solches Tun zur Voraussetzung hätte; im Schimpfnamen des Vandalen schleicht ein Schatten blassen Neides mit. Aber abgesehen hievon, gerade für eine Kunstauffassung wie die unsere, kann Jugend nicht eine Frage des Entstehungsdatums, Lebendigkeit nicht ein Synonym von Modernität sein; wer Gegenwart in Vergangenheit trägt, trägt Vergangenheit in Gegenwart. Wenn romanische Bronze und barocker Stein,

wenn der Meister von Naumburg und der Greco von Toledo uns lebendige Werte sind, so sind sie dies absolut, mit allen Folgen, und sei es auch die, daß frisch bemalte Leinwand und frisch gekneteter Ton angesichts ihrer zu verwesen beginnen und sei es die, daß die Hingabe an ihre ewige Jugend das wirtschaftliche Interesse am laufenden Fabrikat beeinträchtigt. Man darf nicht soziale Fragestellung mit künstlerischer verwechseln; und nur darum dreht es sich, ob die museale Anhäufung der Dinge – abgesehen von ihren allgemein bekannten Mängeln – auch einen positiven Wertzuwachs darstellt. Einen Wert, den wir als unmittelbare Bereicherung unserer Existenz empfinden und der deshalb so lebendig ist wie irgend ein taggeborenes Kunstwerk.

Der wissenschaftliche Wertzuwachs kann deshalb hier außer Betrachtung bleiben; es ist selbstverständlich, daß die Kunstwerke infolge ihrer Verbringung in ein Museum gründlicher studiert, durch ihre Vereinigung mit ähnlichen leichter verglichen, daß sie untersucht, gereinigt, abgedeckt werden können; und daß ihnen weiter durch Zuweisung an Zeit und Schule, durch Zuschreibung an einen bestimmten Meister ein assoziativer Wert zuwächst, den man verlachen, aber nicht ableugnen kann. Und überdies bietet das Museum dem schaffenden Künstler die Möglichkeit einer beruflichen Anregung, deren Wert sich kaum abschätzen läßt. Welchen herrlichen Strauß von Anregungen hat die moderne französische Malerei im Urwald des Louvre gepflückt!

Der ästhetische Kern der Museumsfrage liegt in der Tatsache der Isolierung der Kunstwerke. Sie sind hier nichts anders als Museumsobjekte, alle anderen Zwecke ihrer frühen Existenz sind von ihnen abgestreift, alle Assoziationen gelöscht, mit denen sie in allerhand Lebenssphären hingen; als sie noch ihr erstes Leben lebten, dienten sie außer den ästhetischen noch verschiedenen weiteren Zwecken, der Andacht und der Prunkliebe, dem Standesstolz und dem Familiensinn, der Eitelkeit Lebender, der Erinnerung Toter, wirkten auf mannigfache Sinne und Nervenzentren. All dieser Erdgeruch, der ihnen anhing, mehrte ihre Vitalität. Hier, abgetrennt von Prunksaal und Kirche, Ess- und Schlafzimmer, für die sie einstmals entstanden waren, wollen sie nichts sein als Kunstwerke. Etwas von der *l'art pour l'art*-Auffassung der Kunst, die dem neunzehnten Jahrhundert eigentümlich ist, mag mit der Hochblüte der Museen zusammenhängen; die Gewöhnung, Kunstwerke in dieser splendid isolation als *Specimina* von Stilrichtungen und reinem Kunstwollen zu sehen und zu genießen, mußte auch auf das moderne Werk zurückwirken. Das Entstehende versetzt sich in die Rolle des längst Entstandenen und wir erleben das Ozymoron des „Kunstwerks fürs Museum“, des Werkes, das von Anbeginn an für das Museum bestimmt war, das nur für das Mausoleum geboren wurde. Infolge der beklagenswerten Zerstörung der sozialen Grundlage der Kunst gingen deren Werke ohne Zwischenstadium ins Museum ein.

Ästhetischer Gewinn und Verlust liegen hier sehr nahe aneinander, sie wurzeln in der unnatürlichen Konzentrierung des Ästhetischen durch die museale Isolierung. Die Objekte, die hier vereinigt sind, erwecken das Vorurteil, Werke

besonderer Art und besonderen Wertes zu sein; sie liegen wie unter dem grellen Schlaglicht eines Scheinwerfers ausgebreitet, faszinierender Idolglanz geht von ihnen aus. In dem naiven Augenaufschlag, mit dem Cézanne die „Kunst der Museen“ als bewundertes Ideal hinstellte, lebt etwas von der abergläubischen Achtung, die das Publikum diesen Werken entgegenbringt; es glaubt an sie, weil sie ihm so feierlich präsentiert werden. Diesen qualitativen Faktor des musealen Wertzuwachses ergänzt ein anderer, den man vielleicht den quantitativen nennen dürfte: wie viele Werke werden durch ihre Aufnahme ins Museum überhaupt erst ästhetischer Betrachtung zugänglich! Aus einer Umgebung gelöst, die vielleicht die natürlichere war, sie aber den Blicken aller entzog, werden sie erst im Museum überhaupt bekannt; vordem mögen sie einzelnen zufälligen Entdeckern zum tieferen Erlebnis geworden sein, jetzt wächst ihre Gemeinde in die Tausende. Gewiß lag die „Entdeckung“ Grünewalds auch vor dem Kriege auf dem Wege der Entwicklung, aber die Aufstellung des Isenheimer Altars in der Münchner Pinakothek hat diesen Vorgang doch mächtig gefördert; die Zehntausende, die ihn hier – materiell und moralisch – in musealer Beleuchtung sehen konnten, haben ihre Bewunderung aneinander befeuert und Grünewalds Einwachsen in das künstlerische Nationalbewußtsein des ganzen deutschen Volkes herbeigeführt. Die Bewunderung der Pilgerscharen, die an ihm vorbeigewallfahrt sind, liegt als neuer Glanz auf dem Werke.

Diese Weihe des Museums, die Bewunderung, aber auch Scheu auslöst, zu vertiefen, ist ein wesentliches Postulat moderner Musealarbeit. In fast allen Reformplänen spielt der Gedanke der höchsten qualitativen Auslese, der feierlichen Darbietung eine Rolle; aus allen Sammlungen eines Landes das Außerordentlichste zu einem Nationalmuseum höchsten Ranges zusammentragen (wie im Reorganisationsprogramm der holländischen Museen), ein solches Nationalmuseum fernab der zerstreuten Zentren an einer bedeutungsvollen Stätte des Landes errichten (wie in dem einmal von Valentiner skizzierten Projekte) und ähnliche Pläne sind Ausfluß – oder Auswuchs – einer Strömung, die auch sonst die breite Musealarbeit unserer Tage durchflutet. Wie das abgebrauchte und abgewerkelte Alltagstheater nach seiner Adellung im Festspielhaus verlangt, so möchte sich das von wissenschaftlicher Vielgeschäftigkeit ermüdete Museum zu einem höheren Stil der Darbietung erheben. Die instinktive Verehrung des unverbildeten Publikums für das museale Werk darf aber nicht mißbraucht werden; sie wird gefördert, indem sie nur für eine strenge Auswahl höchster Werte beansprucht wird. Die Scheidung zwischen dem Wesentlichen und dem Nebensächlichen – die der modernen Einstellung auf das unmittelbar Lebendige entspricht – wirkt sich in irgend einer Weise praktisch aus. Das Typische, das Beiläufige, das Füllsel, das dem Museum erhalten bleiben muß, da dieses neben seiner ästhetischen Aufgabe ja noch allerhand andere Pflichten zu erfüllen hat, muß dem speziell interessierten Besucher vorbehalten bleiben; die volksbildnerische Forderung nach Trennung von Schaustellung und Studiensammlung wird aus einer künstlerischen Empfindung heraus bestärkt. Dem Kunsthistoriker von

Beruf sei es vergönnt, im Problematischen nach Entdeckungen zu fahnden, für das große Publikum, das hier nach Lebenswerten sucht und suchen soll, ist das Beste und Sicherste gerade gut genug; diese Bevormundung des Besuchers gehört zur Verantwortlichkeit des Musealbeamten, der zur Achtung vor der Kunst zu erziehen hat.

Diese Achtung muß sich auch in der Art der Darbietung ausdrücken, die darauf ausgeht, dem Kunstwerk die beste Wirkung zu sichern. Ob dies durch Zusammenpassung des Gleichartigen oder Kontrastierung von Verschiedenem, durch systematische oder historisierende Anordnung, durch Fülle oder Magerkeit zu erfolgen hat, ist sekundär und entzieht sich jeder festen Regel; kein Schema paßt auf alle Fälle. In der Hauptsache wird es sich immer darum handeln, die ausgestellten Werke zueinander und zu ihrer Umgebung zu stimmen, ihnen Ellbogenraum zu geben, sich zu entfalten, sie dem Rang nach abzustufen. Man hat solche Bemühungen, das Publikum mit der Nase auf das Wichtige zu stoßen, ironisch mit der Tätigkeit des Auslagenarrangeurs verglichen; aber der Mann auf der Straße, den dieser festhalten will, ist auch im Museum heute der maßgebende, ihm gilt es die Arbeit des Aussonderns und Suchens abzunehmen, um die lebendige Berührung mit dem Kunstwerk zu erleichtern. Noch näher liegt es, auf die modernen Ausstellungen hinzuweisen, die in dieser Richtung vorangeschritten sind; auch sie überlassen es heute nicht mehr dem überragenden Werk, sich in der verwirrenden Fülle des Dargebotenen kraft seiner Überlegenheit durchzusetzen, sondern heben es zu stärkerer Wirkung heraus. Die Neuordnung an Wiener Sammlungen ist ein lehrreiches Beispiel; die Ausstellung im kunsthistorischen Museum – mit den überfüllten Räumen und dem wüsten Durcheinander von Gut und Schlecht – entsprach dem bunten Jahrmarkt der Riesenbilderschauen im Künstlerhaus; den neuen Museen mit dem Trachten nach harmonischer Wirkung jedes Raumes und der Lockerung der Aufstellung hat die Sezession den Weg gewiesen.

Gewiß liegt in diesem Tapezierertum eine gewisse Gefahr. Durch die Abstimmung der Rahmen, durch die Abtönung der Bespannungen, durch die Symmetrie oder sonstige Gruppierung der Kunstwerke läuft man Gefahr, diese zu Elementen der Dekoration zu degradieren, also genau das Gegenteil des Angestrebten zu erzielen; durch Unterordnung unter den Raumeindruck werden sie ein Stück Architektur, wie sie es in der Barockzeit gewesen waren. Wer die museale Entwicklung der letzten Zeit verfolgt hat, weiß, daß hier unleugbar eine Gefahr besteht; auch aus Königen haben ihre Höflinge bisweilen durch Übertreibung der Ehrfurcht eine bloße Dekoration gemacht. Die Gefahr ist am größten, wo ein vorhandener architektonischer Rahmen von selbständiger Bedeutung diese Unterjochung des Inhalts fördert; die sogenannten Schloßmuseen, unvermeidliche Folge politischer Ereignisse und kultureller Erwägungen, stellen an den Takt des Museumsmannes die höchsten Forderungen: er soll den Inhalt und den Rahmen zur Geltung bringen, ohne den einen durch den andern zu beeinträchtigen. Ein Problem, das über die ästhetischen Momente hinaus ein zentrales des heutigen

Museums ist; es gilt – ohne historisierende Velleitäten und unter Schonung, ja Betonung der künstlerischen Individualitäten, die er enthält – aus jedem Raum eine geschlossene Einheit zu machen. Das heißt, es sollen die retardierenden Momente verstärkt werden gegenüber dem forttreibenden Geist zwangsläufiger Beschleunigung, die die lange Reihe der üblichen Museumssäle auszulösen pflegt. Nicht mit Unrecht spricht man hier von Flucht. Das erlösende „Verweile doch“ zu finden, ist das heiße Bemühen des Museums.

Seine Zeitgebundenheit drückt sich nicht nur in der Art und Weise aus, wie es seine Bestände darbietet, sondern auch in den Grundsätzen, nach denen es sammelt. Kein Kunstmuseum, so reich es sei, ist abgeschlossen, jedes strebt sich auszugestalten, nicht durch Aufnahme des ihm zufällig Zufließenden, sondern durch eine zielbewußte Tätigkeit in der Richtung des künstlerisch Aktuellen. Es bedarf wohl kaum eines Beweises, daß dieser Instinkt für das der eigenen Zeit Angemessene den produktiven Wert der berühmten Sammler und Sammlungen alter Zeit bestimmt, daß sich in der rückgewandten Tätigkeit Lorenzo dei Medici's oder Rudolfs II., der Brüder Boisseree oder des Kanonikus Walraff-Richartz ein starker Anteil an den künstlerischen Bestrebungen ihrer Zeit aussprach. Da diese sich wandeln, kann auch das Museum nicht auf seinem Reichtum ruhen, der ihm sonst unter der strengen Hut, in der es ihn hält, erleichtert und abstirbt wie Perlen, die nicht getragen werden. Immer wieder ruft die moderne Kunst Werke der alten zur Zeugenschaft auf; immer wieder hebt sie mit ihrer Wünschelrute verborgene Schätze. Das Museum spiegelt, wenn es mehr sein soll als Schatzkammer und Stätte gelehrten Wissens, die lebendigen Bewegungen wider; es hat zu verschiedenen Zeiten anderes und anders gesammelt. Nicht nur abwechselnd verschiedene Gebiete bevorzugt, sondern innerhalb aller Gebiete auch Verschiedenes gesucht. Der Klassizismus hat die Kunst der Griechen, die Romantiker die alten Italiener, der Naturalismus die Holländer des 17. Jahrhunderts, der Impressionismus Tiepolo und Goya entdeckt; woran frühere Zeiten achtlos vorbeigegangen waren, das erschien ihnen wichtig und begehrenswert. Auch unsere Zeit hat ihre Lieblinge; gotische Skulpturen, frühe Holzschnitte, asiatische Kunst, barocke Werke erscheinen ihr so wichtig, daß sie sie auch in ihren Museen nicht missen will. Und auch innerhalb der altangestammten Gebiete hat sich das Interesse verschoben; es gilt weniger dem Fertigen als dem Werdenden, weniger dem Vollkommenen als dem Ringenden, überall und unter allen Umständen jedoch dem Werk, aus dem individuelle Empfindung stark und unmittelbar spricht. Unsere Zeit lechzt nach dem Lebendigen, es muß auch in der Totenhalle des Museums darnach fahnden.

Aus dieser unverhohlenen Beziehung auf die Gegenwart ergibt sich eine Wandelbarkeit des Museums, die manchem als mit der Ständigkeit dieser Einrichtung unvereinbar erscheint; wird nicht an die Stätte der Ruhe stete Unruhe gebracht, das den Launen des Tages Entrückte der Mode unterworfen, der ganze Strom rastlosen Betriebs über den Ort geleitet, der auch geistig der der Sammlung ist? Und wird nicht der Tag töten, was der Tag gebar, nicht schon die nächste Gene-

ration verwerfen, was diese hervorholte, entdecken, was diese geringschätzte? Es ist sehr wahrscheinlich, daß dies der Fall sein wird, und wir hoffen, daß künftige Geschlechter sich für diese immer neue Frage genug interessieren werden, um das Werk von heute von Grund aus umzugestalten; wie sich jede Generation ihre Geschichte und auch ihre Kunstgeschichte neu schreibt, so schafft sie sich auch ihr Kunstmuseum neu. Eine unaufhörliche Veränderung ist dabei wohl nicht zu befürchten; denn der Ablauf des Geschmackwandels verlangsamt sich mit zunehmender Distanz und ständig mehrt sich die Summe dessen, was dem Wechsel der Beurteilung entzogen ist, weil ihm für die etwa entweichende Lebendigkeit aus seinem Ruhm oder seiner historischen Bedeutsamkeit Ersatzwerte zuwachsen. Hauptstücke jeder Art werden daher immer gesammelt und immer entsprechend zur Schau gestellt werden, es ist mehr eine Mittelzone, die fluktuiert und deren bald größere, bald geringere Bewertung sich in ihrer musealen Behandlung ausdrückt. Sei es, daß einzelnes, was heute erworben und auf Ehrenplätze gestellt wird, einst wieder ins Depot wandert, manches heute dahin Verbannte seine Wiederentdeckung erleben wird, im Ganzen kann es auch dem Museum der Zukunft nicht schädlich sein, wenn das der Gegenwart sich so ausbaut, wie seinem Lebensgefühl entspricht; die Unvermeidlichkeit des Alterns kann doch das Recht aufs Jungsein nicht aufheben! Nicht wieder gut zu machendes dabei zu unterlassen, entspricht ohnedies der inneren Skepsis unserer Zeit. Abgaben aus dem Museum müssen sich daher auf Dubletten und jene Depotware beschränken, deren museale Unverwertbarkeit nicht auf Grund abweichender ästhetischer Einstellung behauptet wird, sondern die schlichte Sachkenntnis festzustellen kompetent ist. Jeder Praktiker weiß, wie viel an derartigem Ballast jedes Museum, und ein althistorisches schon gar, mit sich schleppt; aus seiner Verwertung Neues, Wichtiges, Fehlendes zu erwerben, ist Pflicht des Museums und unter den gegenwärtigen wirtschaftlichen Verhältnissen zumeist die einzige Möglichkeit. Einem fortwährenden Wechsel des Musealbestandes auf Grund des wechselnden Geschmacks der jeweils leitenden Personen ist damit keineswegs das Wort geredet; denn ein solcher Vorgang würde dem Begriff der Kontinuität widersprechen, der von der Vorstellung des Museums nun einmal unabtrennbar ist. Ständig weiterwachsender Niederschlag des aus den Fluten der historischen Entwicklung Geretteten, hat es, ohne starr zu sein, das Bleibende zu verkörpern.

Hierin liegt die Schwierigkeit des Museums moderner Kunst, eines Paradoxons, das sich fast selbst widerspricht. Muß man nicht das Lebendige erst erschlagen, um ihm die Ehre des Thronens unter den Toten zu verschaffen, liegt nicht gerade in unserer Auffassung von Kunst eingeschlossen, daß das Werk seine organische Bestimmung erfüllt haben muß, ehe es ins Museum geht; und hat es keine solche Bestimmung besessen, hat es dann überhaupt gelebt? *L'art des musées* – aus einem Ehrentitel ist ein Spottwort geworden!

Wann ist der Moment, wo das Werk über die Schwelle des Musealen tritt? Eingeklemmt zwischen „zu früh“ und „zu spät“ fühlt der seiner Verantwort-

lichkeit bewußte Museumsleiter seine Unbefangenheit schwinden; er will nicht erwerben, was musealen Ansprüchen der Zukunft nicht gewachsen sei, er will nicht auslassen, was vielleicht dereinst als wesentlicher Ausdruck unserer Zeit erscheinen wird. Er fürchtet anderseits die Werke, an denen noch der Duft des Unfertigen haftet, mit der Last des Definitiven, Unverrückbaren, Museumsmäßigen zu erdrücken, in die Perspektive der Ewigkeit zu rücken, was noch ganz im Heute lebt. Die Aufstellung solcher Werke müßte eine ganz andere sein als die des eisernen Museumsbestandes, leichter, labiler, wechselnder; und die Erwerbung müßte so erfolgen, daß sie festgehalten würde, ohne doch schon zu Museumsgut gestempelt zu sein. Ein Zwischenstadium ist zu finden, ein Purgatorium, etwas wie das Luxembourg in Paris, ein Zeitkunstmanifest, das geschmeidig genug ist, sich den feinsten Nuancen des Gegenwartsgefühls anzupassen und so gesiebt, daß es der historischen Auslese der Zukunft vorgreift; beweglich und fest, das natürliche Reservoir der Museen, die hier das Material ihres weiteren Ausbaues zu finden hätten. So unmuseal und unmittelbar lebendig, daß es ein Kunstmuseum der Zukunft im Schoße trüge.

Hans Tietze: *Moderne Kunst und Kunstmuseum*, in: *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*, hg. v. Hans Tietze. Wien 1925, S. 55–66, zitiert nach: Hans Tietze. *Lebendige Kunstwissenschaft. Texte 1910–1954*, hg. v. Almut Krapf-Weiler. Wien [2007] (Schriften der Akademie der bildenden Künste Wien, 4), S. 149–157.

Kommentar

Der Wiener Kunsthistoriker Hans Tietze (1880–1954) nahm in den österreichischen Museumsdebatten der Zwischenkriegszeit eine Schlüsselstellung ein und prägte die Neugestaltung der Wiener Museumslandschaft in diesen Jahren maßgeblich mit. 1919 bis 1925 als Referent für Museen und Denkmalpflege im Unterrichtsministerium tätig, war er für die Reorganisation der staatlichen Kunstsammlungen in Wien während der Ersten Republik verantwortlich. Mit Beginn der austro-faschistischen Diktatur 1932 zog er sich immer mehr ins Ausland zurück und emigrierte schließlich beim „Anschluss“ Österreichs an das Dritte Reich 1938 in die USA. Mit seiner Studienkollegin und späteren Ehefrau Erica Tietze-Conrat (1883–1958) teilte Tietze schon vor dem Ersten Weltkrieg ein lebhaftes Interesse für moderne Kunst, das sich besonders auf die aktuellen Erscheinungen des Expressionismus bezog. Ein 1909 gemaltes Doppelporträt des Ehepaares von Oskar Kokoschka (1886–1980), das sich heute im Museum of Modern Art in New York befindet, kann als Dokument dieser für Kunsthistoriker damals ungewöhnlichen Begeisterung für zeitgenössische Tendenzen in der Kunst angesehen werden.

Aus dem eindringlichen Interesse an der Moderne gewinnt der von Tietze geprägte Begriff einer „lebendigen Kunstwissenschaft“ seine Kontur, der den maßgeblichen Kontext für den hier abgedruckten, 1925 erstmals in einem Sammelband mit eben diesem Titel veröffentlichten Aufsatz *Moderne Kunst und Kunstmuseum* darstellt. Bereits in seiner

Schrift *Die Methode der Kunstgeschichte. Ein Versuch* aus dem Jahr 1913, auf die am Anfang des Aufsatzes hingewiesen wird, hatte Tietze eine Erneuerung des Faches und eine Beurteilung der historischen Kunst aus der Perspektive der Moderne gefordert. Derselbe Ansatz bestimmte nun auch seine museumstheoretischen Überlegungen von 1925. Obwohl der Titel des Aufsatzes als Ankündigung einer Auseinandersetzung mit dem Sammeln moderner Kunst im Museum missverstanden werden kann, die am Ende nur cursorisch angesprochen wird, ging es Tietze hier tatsächlich weit grundsätzlicher um die Konsequenzen eines zeitgenössischen Blicks auf die Kunst der Vergangenheit und die sich daraus ergebenden Erwartungshaltungen der zeitgenössischen Betrachter gegenüber der Institution Museum.

Für die Umkehrung des Verhältnisses zwischen moderner und historischer Kunst war der Autor dem Vorbild des legendären deutschen Museumsreformers Hugo von Tschudi (1851–1911) verpflichtet, der in seinen 1912 veröffentlichten *Gesammelten Schriften zur neueren Kunst* die Prägung der eigenen Wahrnehmung älterer Kunst durch die Seherfahrungen des Impressionismus und Postimpressionismus betont hatte. Tietze erweiterte diese Perspektive auf frühere Revisionen der Kunstgeschichte, wie etwa die Wiederentdeckung des italienischen Trecento und Quattrocento durch die Nazarener oder die Neubewertung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts durch den französischen Naturalismus des 19. Jahrhunderts, und nahm damit wichtige Erkenntnisse der sich erst später etablierenden Rezeptionsgeschichte vorweg.

Anders als Tschudi verband Tietze die gegenwartsorientierte Kunstgeschichte jedoch mit einem museumskritischen Vitalismus, der seine Forderungen an die Institution durch eine ganze Reihe von biologischen Metaphern zu naturalisieren bemüht war: Im Anschluss an die geläufige Formel von den Museen als „Friedhöfen der Kunst“, die auf Paul Valéry's Text *Le problème des Musées* von 1923 zurückgeht, unterstellte Tietze den Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts eine Reduktion ihrer Exponate auf ein inzwischen ausschließlich ästhetisches Interesse, das von allen Lebensbezügen der Besucher abgeschnitten sei. Damit bezog er eine Mittelposition zwischen den radikalen Museumsgegnern aus dem kulturpessimistischen Lager wie Julius Langbehn (1851–1907), die im Namen des Lebendigen die Abschaffung der Institution forderten, und deren innerinstitutionellen Verteidigern wie dem Generaldirektor der Berliner Museen Wilhelm Bode (1845–1929), der 1913 in einem Tageszeitungsartikel die im Titel aufgeworfene Frage *Gehören Kunstwerke in die Museen?* mit Hinweis auf deren modernen Funktionswandel affirmativ beantwortet hatte. Tietze beschrieb den Übergang der Kunst aus ihren älteren Funktionszusammenhängen wie Liturgie, Totengedächtnis oder sozialer und politischer Repräsentation in die Sphäre der ästhetischen Rezeption des *l'art pour l'art*, sah aber im Museum nur eine Notlösung angesichts eines nicht wiedergutzumachenden Verlustes der in der Gegenwart verloren gegangenen sozialen Beziehung zwischen Kunst und Rezipient.

In dieser kulturpessimistischen Sichtweise lag letztlich auch Tietzes Charakterisierung der zeitgenössischen Museumsreform begründet, die er als notwendigen Kompensationsversuch erachtete, zumindest die schlimmsten Folgen der Spaltung von Kunst und Leben abzumildern. Als für die österreichischen Kunstsammlungen verantwortlicher Verwaltungsbeamter war Tietze umfassend über die intensiven Museumsreformbestrebungen im deutschsprachigen Raum seit etwa 1890 informiert. Er selbst trug dazu bei, diesen Prinzipien im heimatischen Museumsbetrieb Geltung zu verschaffen, indem er für eine

modernere Präsentation im Kunsthistorischen Museum sorgte und 1923 die Gründung der neuen *Österreichischen Galerie* im Belvedere initiierte. Gerade die Belvedere-Galerie spiegelte dabei das Bemühen, der Forderung nach einem aktuellen Blick auf die Kunst, die Tietze 1925 so klar artikuliert, im eigenen Einflussbereich aktiv Rechnung zu tragen. Entsprechend fanden außer der asiatischen Kunst und den frühen Holzschnitten alle im Text von 1925 als „Lieblinge unserer Zeit“ aufgeführten Sammlungskategorien Eingang in das neue Museum, am Ende – gegen Tietzes Willen – sogar die gotische Skulptur, die nach 1938 als Ersatz für die verfemte moderne Kunst einzog. Tietzes kritischer Blick auf das Kunstmuseum mündete so schließlich keineswegs in eine resignierte Distanzierung von der Institution, sondern im Gegenteil in einen konstruktiveren Umgang mit ihr aus der Warte der Moderne, der erst durch den Nationalsozialismus wieder konterkariert wurde.

Alexis Joachimides

Literaturhinweise

Hans Tietze: Die Methode der Kunstgeschichte. Ein Versuch. Leipzig 1913.

Hans Tietze: Die Zukunft der Wiener Museen. Wien 1923.

Hugo von Tschudi: Gesammelte Schriften zur neueren Kunst, hg. v. Ernst Schwedeler-Meyer: München 1912.

Wilhelm von Bode: Gehören Kunstwerke in die Museen?, in: Berliner Lokalanzeiger; 4.9.1913.

Almut Krapf-Weiler: „Löwe und Eule“. Hans Tietze und Erica Tietze-Conrat. Eine biographische Skizze, in: Belvedere, 5, 1999, H. 1, S. 64–83.

Verena Perlhefter: Eine „Einleuchtende Einheitlichkeit“? Hans Tietze und die Museumsreform von 1919, in: Belvedere, 7, 2001, H. 1, S. 60–73.

Hans Tietze. Lebendige Kunstwissenschaft. Texte 1910–1954, hg. v. Almut Krapf-Weiler: Wien [2007] (Schriften der Akademie der bildenden Künste Wien, 4).