

BETTINA HABSBURG-LOTHRINGEN (Hg.)

Dauerausstellungen

Schlaglichter auf ein Format

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2012 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Redaktion: Bettina Habsburg-Lothringen, Sophie Koller, Jennifer Carvill

Lektorat: Jörg Eipper-Kaiser

Grafik: Sophie Koller

Übersetzung: Christof Huemer (engl.), Godehard Janzing (franz.)

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-1873-0

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Zur Geschichte kulturhistorischer Dauerausstellungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert

ALEXIS JOACHIMIDES

Das kulturhistorische Museum des 19. Jahrhunderts war wohl die erfolgreichste Neuerfindung des „bürgerlichen Zeitalters“ im Museumswesen. Während die wesentlich früher etablierten Institutionen des Kunstmuseums und des Naturkundemuseums auf eine lange Vorgeschichte nicht oder nur teilweise öffentlich zugänglicher Sammlungen zurückblicken konnten und ihre moderne Ausprägung sich bereits im Laufe des 18. Jahrhunderts abzeichnete, entstand das kulturhistorische Museum erst aus der Reaktion auf die politischen Umwälzungen der Französischen Revolution. Bis es sein institutionelles Dispositiv gefunden hatte, bedurfte es zudem einer allmählichen Evolution, die erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts ihren Abschluss fand. Von dem ebenfalls erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts etablierten Typus des Kunstgewerbemuseums als einer spezialisierten Vorbildersammlung für Handwerk und Industrie unterschieden sich die kulturgeschichtlichen Museen durch ihre äußerst populäre Ausstellungspraxis, die diesen Museumstyp spätestens um 1900 zum unangefochtenen Publikumsmagneten machte, dessen Dauerausstellungen vorübergehend sogar als Vorbild für andere Museumstypen gehandelt werden konnten. Im Laufe des 20. Jahrhunderts allerdings erlebten die kulturhistorischen Museen europaweit einen signifikanten Bedeutungsverlust, der sie inzwischen aus eklatantem Mangel an Publikumsinteresse zu den „Sorgenkindern“ der Museumslandschaft gemacht hat. Viele der aus dem 19. Jahrhundert übernommenen Museen dieses Typs haben in den letzten Jahrzehnten auf die Krise der traditionellen Kulturgeschichte reagiert, indem sie ihre Ausstellungspraxis und teilweise sogar ihre Sammlungen an andere institutionelle Paradigmen wie das klassische Kunstmuseum oder das ausstellungsorientierte Geschichtsmuseum angepasst haben. Aufstieg und Niedergang der Institution lassen sich also in einem rund zweihundertjährigen Zyklus überblicken, ohne dass es bereits eine allgemein anerkannte Antwort auf die Frage gibt, warum der bei weitem populärste Museumstyp des 19. Jahrhunderts seine breite Resonanz beim Museumspublikum verloren hat.¹

Der Schwerpunkt des anschließenden Überblickes über die Entstehungsgeschichte des kulturhistorischen Museumsparadigmas liegt jedoch in der Aufstiegsphase der Institution und endet mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts, also in dem Augenblick, als sich die ersten Krisensymptome abzeichnen, die schließlich zum Verlust der institutionellen Eigenständigkeit des Museumstyps führen sollten. Denn aus der Perspektive einer Geschichte der musealen Dauerausstellung interessiert vor allem die Herausbildung seiner spezifischen Ausstellungspraxis, die Entstehung eines Modells der kulturhistorischen Dauerausstellung, dessen Ausstellungsverfahren die Sinnkrise der traditionellen Kulturgeschichte relativ unbeschadet überstanden hat, nachdem es in diverse alternative Institutionen ausgewandert ist. Während die Ursachen für den Bedeutungsverlust des Museumstyps also eher in den veränderten Geschichtsbildern des 20. und 21. Jahrhunderts zu suchen wären, trägt das kulturhistorische Ausstellungsprinzip kaum Verantwortung für diese Entwicklung. Es ist bis heute in den „Period Rooms“ amerikanischer Universal Museen ebenso lebendig wie in den mit Dermoplastiken ausgestatteten Dioramen der naturwissenschaftlichen Sammlungen und wird auch im temporären Ausstellungsbetrieb immer wieder als Simulation eines historischen Kontextes für die Exponate re-inszeniert. Während sich der Zuspruch des breiten Publikums von der Institution abgewandt hat, die diese Ausstellungspraxis einmal entwickelt hatte, dokumentiert der anhaltende Erfolg der kulturhistorischen Ausstellungspraxis, dass seine Popularität sich von den Inhalten abgelöst hat, die auf diese Weise transportiert werden sollten, und nunmehr offenbar dem Ausstellungsverfahren an sich anhaftet.

Verfolgt man die Entstehungsgeschichte dieses Ausstellungsverfahrens im 19. Jahrhundert, so zeichnet sich über eine Reihe von konsekutiven Entwicklungsphasen die Ausprägung eines spezifischen Modells ab, dessen Herausbildung hier exemplarisch anhand von vier konkreten Beispielen veranschaulicht werden soll, deren Dauerausstellungen in ihrem Entstehungsmoment jeweils als charakteristisch für eine bestimmte Entwicklungsstufe betrachtet werden können. Das aus der Revolution geborene und in der Restauration wieder aufgelöste Pariser Musée des Monuments Français steht am Beginn der Institutionsgeschichte. Das zur Kompensation dieses Verlustes am gleichen Ort gegründete Musée de Cluny markiert einen entscheidenden Wendepunkt ihrer Entwicklung. Doch erst das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg verallgemeinerte die in Paris ad hoc konzipierte Ausstellungspraxis zum System, und das Schweizerische Landesmuseum in Zürich lieferte schließlich das architektonische Gerüst für ihren durchgängigen Einsatz. Gleichzeitig zeichnet sich um 1900 bereits die Auflösung des Zusammenhanges zwischen dem Museumstyp und seinem Inszenierungsverfahren ab, die am Ende zu dessen Verselbstständigung geführt hat.

Das Musée des Monuments Français (1795–1818)

Die politischen Umwälzungen während der Französischen Revolution schwemmen zunächst in Frankreich, später auch in den von französischen Truppen eroberten Nachbargebieten eine Vielzahl von historischen Artefakten aus ihren traditionellen Verwendungszusammenhängen. Neben den damals bereits ästhetisch rezipierbaren, als Kunstwerke anerkannten Objekten, die in die bereits bestehende Institution des Kunstmuseums integrierbar waren, dislozierte dieser Vorgang aber auch eine große Zahl von historischen Gegenständen, die (noch) nicht als autonome Kunstwerke betrachtet wurden. Waren diese Artefakte nicht durch ihre physische Zerstörung dem politischen Ikonoklasmus der Revolution zum Opfer gefallen, billigte man ihnen den Charakter historischer Dokumente und Erinnerungszeichen zu, die symbolisch die überwundene Welt des Ancien Régimes veranschaulichen konnten. Der radikale und jähe Funktionswechsel dieser Gegenstände von einer liturgischen Verwendung oder von einer Demonstration politischer Ansprüche und von gesellschaftlichem Status hin zu den Bausteinen einer kollektiven Erinnerungskultur spiegelt sich in den ersten Museumsexperimenten in Paris und in den französischen Provinzen, die diese von ihrer Herkunft her heterogenen Objekte in einen neuen, gemeinsamen Sinnzusammenhang überführten. Sie waren durch den Versuch motiviert, die obsolet gewordenen früheren Funktionen der Exponate im Museum durch den Rahmen einer historischen Erzählung zu ersetzen. Modellhaft zeigt das Pariser Beispiel, wie sich ein ad hoc geschaffenes Depot für historische Artefakte, die für das schon länger geplante, aber erst 1793 eröffnete Kunstmuseum im alten Königsschloss des Louvre nicht geeignet erschienen, in kurzer Zeit in eine zielgerichtete Sammlung von Sachzeugnissen zur französischen Nationalgeschichte verwandelte.²

Zunächst nur provisorisch in den weitläufigen historischen Gebäuden eines säkularisierten Augustinerklosters untergebracht, entwickelte sein Leiter Alexandre Lenoir dieses Depot aus Zufallsmaterial mithilfe eigens zu diesem Zweck erworbener zusätzlicher Exponate zu einer didaktisch konzipierten Präsentation, die 1795 erstmals unter der Bezeichnung Musée des Monuments Français eröffnet wurde, um in den Folgejahren immer weiter vervollständigt und ausgebaut zu werden. Diese Veranschaulichung der französischen Geschichte aus einer post-revolutionären Perspektive rückte anhand von mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Architekturfragmenten, Skulpturen, Möbeln und anderen Ausstattungsgegenständen die materielle Lebenswelt vergangener Generationen in den Mittelpunkt. Dabei nutzte Lenoir die unterschiedlichen historischen Stilformen der vorhandenen Klostergebäude, die er, wo nötig, durch Nachschöpfungen historischer Formen ergänzte, bis sich eine chronologisch geordnete Abfolge der Räume ergab, die jeweils einem Jahrhundert zugeordnet waren. So zeigte etwa der „Saal des XIII. Jahrhunderts“ hochgotische Grabmäler und Gewändestaturen unter einem neu eingezogenen, stilistisch nicht ganz adäquaten Kreuzgratgewölbe, der „Saal des XV. Jahrhunderts“

das Grabmal Ludwigs XII. (reg. 1498–1515) und seiner Ehefrau mit anderen Grabdenkmälern, Portalrahmen und Glasfenstern der französischen Frührenaissance in einem nachmittelalterlichen Klosterraum mit Holzbalkendecke. Auf diese Weise betonte der Museumsrundgang die kontinuierliche Mutation der äußeren Gestalt seiner Exponate über die verschiedenen Jahrhunderte hinweg und popularisierte das vergleichsweise neue, an der antiken Skulptur entwickelte Konzept der „Verzeitlichung der Künste“. Angesichts der noch sehr geringen Erfahrungen im Umgang mit materiellen Geschichtszeugnissen diesseits der klassischen Antike bedurfte es eines Ordnungsrasters für die Zuordnung der einzelnen Exponate zu den Epochenräumen. Dafür eignete sich die seit dem 13. Jahrhundert fast lückenlose Folge der Königsgrabmäler aus der Abtei Saint Denis, deren Überführung in sein Museum Lenoir unter dem Vorwand ihrer Gefährdung durch revolutionären Vandalismus initiiert hatte. Die bekannten Regierungsdaten der Herrscher lieferten ein chronologisches Gerüst, während die Stilformen ihrer Grabmäler sich mit stilistisch ähnlichen Objekten ohne unmittelbaren Bezug zum Königtum verbinden ließen. Bis heute lebt diese Konstruktion, die ihre Vorbilder in der Historiografie des 18. Jahrhunderts hatte, in der französischen Gewohnheit fort, Raumgestaltungen und Möbelformen nach den zu ihrer Entstehungszeit regierenden Herrschern zu benennen, also z. B. das Rokoko als „Style Louis XV.“ zu bezeichnen.

In politischer Hinsicht erscheint das Musée des Monuments Français ambivalent. Einerseits musste Lenoir sein Museumskonzept gegenüber der Nationalversammlung, Regierungsstellen und der Öffentlichkeit ausdrücklich als Geschichtskonstruktion aus einer pro-revolutionären Perspektive rechtfertigen, die den jüngst vollzogenen Umsturz der Monarchie als notwendige Konsequenz der gesamten nationalen Geschichte deutete. Auf die politische Restauration der Monarchie 1814 folgte deshalb die Auflösung des Museums und die Rückführung zumindest jener Exponate, deren historischer Kontext bekannt war und der die Revolutionszeit überlebt hatte. So kehrten etwa sämtliche Königsgrabmäler nach Saint Denis zurück. Andererseits konnte Lenoir seine Initiative im Rückblick damit rechtfertigen, dass die von ihm versammelten Gegenstände die Revolutionszeit ohne ihre Musealisierung wohl zum größten Teil nicht überlebt hätten, auch wenn ihm der Vorwurf gemacht werden konnte, diesen Prozess selbst forciert zu haben. Schon vor der Restauration waren die konservativen Gegner der Revolution die größten Bewunderer des Museums, das mitten in Paris eine vorrevolutionäre Vergangenheit atmosphärisch nacherlebbar werden ließ, deren Erscheinungsorte überall sonst in Frankreich zu verschwinden drohten. Diese Kritiker bedauerten dann auch die Auflösung des Museums im Zuge der Restauration, obwohl sie die Wiederherstellung der Monarchie herbeisehnt hatten.

Das Musée de Cluny (1832–1844)

Die weithin empfundene Lücke, die die Auflösung des Musée des Monuments Français 1818 hinterlassen hatte, inspirierte eine ganze Generation von Privatsammlern während der Restauration, umfangreiche Kollektionen von mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Artefakten zusammenzutragen, die als anschauliche Darstellungen der französischen Geschichte konzipiert waren. Zu einer dauerhaften Institution wurde eine dieser Sammlungen, die Alexandre Du Sommerard seit 1832 im ehemaligen Stadtpalais der Äbte von Cluny, einem Wohnbau des späteren 15. Jahrhunderts in der Nähe der Universität, eingerichtet hatte. Bis zu seinem Tod 1842 restaurierte Du Sommerard dieses Gebäude und arrangierte dort seine private Sammlung mit derartigem Erfolg, dass der französische Staat sich im Folgejahr veranlasst sah, Sammlung und Gebäude, die in der Öffentlichkeit inzwischen als integrale Einheit betrachtet wurden, zu erwerben. Verbunden mit den anschließenden Resten einer antiken römischen Thermenanlage, die bereits seit längerem von der Pariser Stadtverwaltung als Lapidarium genutzt worden war, wurde das nun staatliche Musée de Cluny im Jahre 1844 unter der Leitung Edmond Du Sommerards, des Sammlersohnes, offiziell institutionalisiert. Doch war seine besondere Präsentationsweise schon als privates Museum ein Begriff, da Du Sommerard von Anfang an interessierte Besucher zugelassen und seine Sammlungsbestände und ihre Aufstellung seit 1838 in einer opulenten Buchserie publiziert hatte. Unter staatlicher Regie ist das Museum im späteren 19. und 20. Jahrhundert weitreichenden Veränderungen unterworfen worden, die 1992 in der Abtrennung aller nachmittelalterlichen Exponate und der Umbenennung in Musée national du Moyen Age kulminierten. Diese scharfe inhaltliche Profilierung hat den ursprünglichen Sammlungscharakter vollständig verwischt, der aber durch eine Vielzahl zeitgenössischer Beschreibungen und die reich illustrierten Publikationen von Alexandre Du Sommerard gut dokumentiert ist.³

In seiner ursprünglichen Konzeption unterschied sich das Musée de Cluny erheblich von der Anlage des Musée des Monuments Français, obwohl es dessen Ausrichtung auf eine nationale Geschichtserzählung anhand von authentischen Sachzeugnissen und entlang einer Kette von Herrscherpersönlichkeiten nachzubilden versuchte. Doch Du Sommerards Sammlung bestand vor allem aus Objekten der angewandten Kunst, Möbeln, Wandteppichen, Waffen und Geräten, und die historischen Räume des Hôtel de Cluny waren überwiegend Wohnräume. Ein Bestand mittelalterlicher Monumentalskulpturen wuchs der Institution erst 1844 zu, als das benachbarte städtische Lapidarium integriert wurde, und blieb in der Aufstellung auch weiterhin räumlich getrennt. Die einzige monumentale Raumszenierung Du Sommerards, die der Präsentation Lenoirs ähnelte, fand sich in der Hauskapelle des 15. Jahrhunderts, die mit stilistisch passender Kirchenausstattung des Mittelalters eingerichtet wurde. Die übrigen Räume waren dagegen Simulationen historischer Wohnräume mit ihrer jeweils zeittypischen Einrichtung,

die einen Überblick über die Entwicklung des französischen Interieurs vom späten Mittelalter bis ins 17. Jahrhundert darboten. Weiterhin blieb die Abfolge der Könige als Ordnungsprinzip relevant, die die oben angesprochene Bezeichnungspraxis der Möbelstile verfestigte, und einzelne vorbildliche Herrscher wurden als Identifikationsfiguren besonders hervorgehoben. Anders als Lenoir während der Revolution musste Du Sommerard in der Restaurationszeit keine Rücksicht auf antiroyalistische Affekte nehmen, wie die seinerzeit berühmteste und überzeugendste Raumin szenierung bestätigt. Das „Zimmer Franz I.“ war der Persönlichkeit dieses als vorbildlich geltenden französischen Königs (reg. 1515–47) gewidmet und präsentierte ein legendär mit seiner Person verbundenes Himmelbett des 16. Jahrhunderts als Teil einer stilistisch homogenen Möblierung, die von bewaffneten Puppen in Ritterrüstungen bewacht wurde. Dem gleichen Prinzip der Verlebendigung folgte auch die ursprüngliche Einrichtung der Hauskapelle, zu der die Figur eines kniend vor dem Altar betenden Mönches gehörte, dessen vermeintliche Lebendigkeit die zeitgenössischen Besucher zugleich schockierte und faszinierte.

Obwohl auch im Musée de Cluny die Monarchen als exemplarische Verkörperungen ihrer Epoche im Mittelpunkt standen, zeichnet sich in diesem Museumsprojekt eine deutliche Verschiebung zugunsten der alltagspraktischen Lebensumwelt vergangener Generationen, ihres Wohnumfeldes und ihrer Handwerkstraditionen ab, die sich im Laufe der späteren Modifikationen der Ausstellungspraxis noch wesentlich verstärkte. So richtete Edmond du Sommerard 1881 einen „Saal des Schmiedehandwerks“ ein, der eine Spezialsammlung von historischem Eisengerät enthielt, und die Wiedereinrichtung nach 1945 orientierte sich an einem mittelalterlichen Kompendium der Gewerke und näherte das Museum vorübergehend noch weiter an die Struktur von Kunstgewerbesammlungen an. Waren seine ursprünglichen Wohnraumsimulationen der zeitgenössischen Malerei des „Style troubadour“ verpflichtet, so entsprach diese Entwicklung dem Prozess, bei dem aus der Historienmalerei im Laufe des früheren 19. Jahrhunderts eine Art von historischer Genremalerei wurde, die den Akzent von der überzeitlichen moralischen Botschaft auf das historische Accessoire und die Rekreation eines scheinbar authentischen Handlungsraumes für die Narration verschob. Mit seiner Form der historischen Wohnraumsimulation ist die Ausstellungspraxis des Musée de Cluny zum Vorbild kulturhistorischer Museumseinrichtungen in ganz Europa geworden.

Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg (1852–1890)

Im Zuge der politischen Konflikte zwischen monarchischer Autokratie und Forderungen nach politischer Mitbestimmung, die im Revolutionsjahr 1848 kulminierten, konkretisierte sich in der Geschichtswissenschaft des mittleren 19. Jahrhunderts eine scharfe Opposition zwischen der politischen Ereignisgeschichte, verstanden

als Handlungen von Herrschern, und der auf Zustände ausgerichteten Kulturgeschichte, verstanden auch als Beschreibung der konkreten Lebensverhältnisse des Volkes in der Vergangenheit. Während die Idealisierung historischer Monarchen und die Simulation historischer Interieurs im Musée de Cluny noch reibungslos ineinandergriffen hatten, betonte das revolutionäre Bürgertum in den Jahren nach 1848 die auf das Konstrukt einer nationalen Identität ausgerichtete Kategorie des Volkes und seiner Kultur als zentrales Vermittlungsziel kulturhistorischer Museen. Eine dafür bezeichnende, nicht aus staatlicher Entscheidung hervorgegangene Museumsgründung war das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg, das 1852 auf Initiative des Privatsammlers Hans Freiherr von und zu Aufseß als Museum und Archiv der Kulturgeschichte des deutschsprachigen Raumes gegründet worden ist. Träger der Institution war ein überregionaler Stiftungsrat, der aus den schon länger bestehenden lokalen und regionalen Geschichtsvereinen hervorging. Sein Ziel einer umfassenden Dokumentation der deutschen Geschichte in Sach- und Schriftzeugnissen kompensierte in charakteristischer Weise die 1848 gescheiterte politische Einigung durch eine symbolische Repräsentation der Nation im Museum. Tatsächlich ließ sich dieser Anspruch am Anfang jedoch nur ansatzweise realisieren, da die Neugründung mit dem Bestand der von Aufseß für diesen Zweck gestifteten Privatsammlung zurechtkommen musste. Zudem sorgte Aufseß dafür, dass das neue Museum in Nürnberg angesiedelt wurde, wo die Stadt ihm 1857 sowohl ihr spätmittelalterliches Kartäuserkloster als auch das darin untergebrachte Lapidarium überließ. Trotz der nationalen Programmatik und einer intensiven Ankaufspolitik blieb das Germanische Nationalmuseum dank dieser Ausgangskonstellation eine regional geprägte Sammlung.⁴

Die frühen Dauerausstellungen des Museums erscheinen wie ein Hybrid aus den beiden vorangehend beschriebenen Pariser Museen. Die Sammlung vorwiegend mittelalterlicher Gegenstände aus dem Besitz von Aufseß ähnelte im Zuschnitt der Kollektion Du Sommerard mit ihrem Schwerpunkt im Bereich historischer Möbel, Gerätschaften und Waffen, während die historischen Räume des Kartäuserklosters, v. a. eine Kapelle und ein Kreuzgang des 14. Jahrhunderts, und die mittelalterliche Monumentalplastik des Lapidariums das Ergebnis eher dem Erscheinungsbild des Musée des Monuments Français annäherte. Allerdings bot der historische Gebäudekomplex nur eine beschränkte Anzahl von Räumlichkeiten, sodass unter dem Direktorat des Architekten August Essenwein ab 1866 die geplante Bestandserweiterung mit einem ausgreifenden Neubauprogramm verbunden wurde. Dies begann 1872 mit dem Wiederaufbau eines weiteren spätgotischen Kreuzganges aus Nürnberg im Anschluss an die historische Substanz. 1877–80 und noch einmal 1886–88 fügte Essenwein neogotische Anbauten nach eigenen Entwürfen für neue Abteilungen, wie Ur- und Frühgeschichte, eine Abgussammlung, Gemälde und Volkskunde hinzu. Leitendes Prinzip war die Erzeugung einer malerisch-abwechslungsreichen Baugruppe in stilistisch homogener Ausführung nach dem Muster der historischen

Klosterreste. Im Inneren enthielten diese Anbauten jedoch Raumgestaltungen in verschiedenen historischen Stilformen, die die unterschiedlichen Bestandsgruppen berücksichtigten. So zeigte Essenwein Gipsabgüsse nach romanischer Plastik in einem neo-romanischen Kirchenraum, der mit Fresken derselben Stillage verziert war. Auch nach seinem Ausscheiden aus dem Amt 1890 setzte sich das Ausbauprogramm nach dem gleichen Verfahren bis in den Ersten Weltkrieg hinein fort.

Mit dem Ausbau des Germanischen Nationalmuseums etablierte sich der „Stilraum“ als die eigenständige Ausstellungspraxis für kulturhistorische Museen. Das zugrundeliegende Prinzip seiner Inszenierung war die Veranschaulichung der früheren Funktionalität der Exponate in diametralem Gegensatz zu ihrer Autonomisierung im Kunstmuseum. Dabei war es didaktisch kaum von Belang, ob authentische historische Räume oder bestimmten Stilvorbildern nachempfundene historische Raumschöpfungen mit Exponaten der vorbildgebenden Stilepoche zu einem solchen Arrangement zusammengeführt worden sind. In beiden Fällen vermochte die Raumgestalt zusammen mit den nach Verwendungszusammenhängen ausgewählten Exponaten bereits auf einer nonverbalen Ebene zu veranschaulichen, wofür die präsentierten Gegenstände einmal hergestellt worden waren. Zwar konnte auch das „Stilraum“-Prinzip auf didaktische Erläuterungen nicht ganz verzichten, vor allem, wenn den Besuchern die Funktion eines Objektes aus ihrer eigenen Lebenswelt nicht mehr geläufig war, aber das Verständnis der meisten ausgestellten Gegenstände konnte an die Alltagserfahrung der Rezipienten anknüpfen. Aus dieser lebensweltlichen Anbindung erklärt sich die enorme Popularität des „Stilraum“-Prinzips in der zweiten Jahrhunderthälfte, als es im Wechselspiel zwischen den kulturhistorischen Museen und den Weltausstellungen immer mehr zu einer täuschend echt wirkenden Simulation der Vergangenheit oder der Lebensweise fremder Völker perfektioniert worden ist. Bis heute findet man in kulturhistorischen Museen eine Einebnung der Hierarchie zwischen Kunstwerk und Alltagsobjekt, die gemeinsam als materielle Hinterlassenschaften der Geschichte verstanden werden.

Das Schweizerische Landesmuseum in Zürich (1890–1898)

Im Zuge der fortschreitenden Industrialisierung und Massenurbanisierung im späteren 19. Jahrhundert verschoben sich die Akzente bei der Einrichtung kulturhistorischer Museen erneut. Während sich die politisch-revolutionäre Stoßrichtung der Kulturgeschichte im Zuge politischer Kompromisslösungen wie etwa der Reichsgründung in Deutschland 1871 abnutzte, gewann der Museumstyp über die Konstruktion einer lokalen oder regionalen Identität zunehmend eine neue Funktion für die soziale Integration. Auch weiterhin vom bürgerlichen Vereinswesen getragen, sollte die Popularität des „Stilraum“-Prinzips gerade die Integration eines bildungsfernen Publikums aus den neu zugewanderten großstädtischen Unterschichten

in die bürgerliche Gesellschaft gewährleisten. In vielen mitteleuropäischen Großstädten, die einem dramatischen Modernisierungs- und Veränderungsdruck unterlagen, wurden deshalb in den beiden Jahrzehnten vor und nach 1900 sehr schnell kulturhistorische Museen aus dem Boden gestampft, ohne dass dort wie bei den älteren Vorbildern historische Gebäudekomplexe zumindest als Kristallisationspunkte zur Verfügung gestanden hätten. Angeregt durch das Nürnberger Konglomerat war der neue Bautyp des „agglomerierten Museums“, das in seiner äußeren Form und in seinem Raumprogramm unterschiedliche historische Stilformen collageartig zusammenfügte, die ideale Antwort auf diese Problemlage. Musterbau des „agglomerierten Museums“ wurde das nach einem Entwurf Gustav Gulls ab 1890 errichtete Schweizerische Landesmuseum in Zürich, eine asymmetrische Baugruppe um einen zum Stadtpark und einen zum Hauptbahnhof geöffneten Hof in städtebaulich zentraler Lage mit optimaler überregionaler Verkehrsanbindung. Im Unterschied zu Nürnberg, wo die stilistisch einheitlichen Ergänzungsbauten sämtlich der Typologie der spätgotischen Klosterarchitektur nachgebildet waren, wirkte der auf freier Fläche in einem Zug errichtete Neubau in Zürich trotz auch hier überwiegend mittelalterlicher Stilvorbilder wie ein Konglomerat aus zufällig verbundenen Einzelbauten, die auf funktional unterschiedliche Vorbilder wie Burgturm, Rathaus oder Kapelle zurückgriffen. Diese Auswahl war auf die Schwerpunkte der Sammlung abgestimmt, da die innere, auf unterschiedliche Exponatgruppen abgestimmte Raumform mit der äußeren Erscheinung des Baukörpers übereinstimmen sollte, in dem sie sich befand. Die nachfolgenden Realisationen des „agglomerierten Museums“, wie das Bayerische Nationalmuseum in München (1892–1900) oder das Märkische Provinzialmuseum in Berlin (1898–1908), haben diese Spiegelung des „Stilraum“-Prinzips in die Außenarchitektur weiter perfektioniert und präsentieren mit einem jeweils regional geprägten Akzent Collagen aus romanischen und gotischen Bauteilen, Renaissance- und Barockfassaden.⁵

Die „gotische Waffenhalle“ mit der mittelalterlichen Waffensammlung bildete in Zürich – eher als die seit den Tagen des Musée de Cluny obligatorische Kirchenraumsimulation der „Kapelle“ – das Herzstück der Baugruppe. Sie ist durch Fresken von Hodler als Ruhmeshalle für die im Spätmittelalter durch ein Bürgerheer geschaffene Eidgenossenschaft ausgezeichnet und gibt dadurch dem nationalen Gründungsmythos der Schweiz eine monumentale Form. Korrespondierend betont der andere Schwerpunkt der Sammlung, eine Reihe im Ganzen translozierter Interieurs aus dem Schweizer Raum vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, den bürgerlichen Charakter der Helvetischen Republik. Diese Abfolge unterschiedlicher Lebenswelten der Vergangenheit mithilfe von zusammengehörigen Wandvertäfelungen, Holzdecken und Einrichtungsgegenständen entsprach didaktisch dem Prinzip des „Stilraumes“, betonte aber die historische Authentizität der Ensembles im Unterschied zu den bisher üblichen, fiktiven Nachempfndungen historischer Interieurs. Der Anspruch gesteigerter historischer Exaktheit, der mit diesen Einbauten einherging, kompensierte in gewisser

Hinsicht die vollständige Entkopplung des historistischen Museumsgebäudes von irgendwelchen historischen Anknüpfungspunkten am Ort seiner Errichtung. Unter der Bezeichnung „Period Room“ ist die Translozierung historischer Raumfassungen in den großen amerikanischen Museen des 20. Jahrhunderts besonders für die Präsentation von angewandter Kunst übernommen worden und wird, etwa im Getty Museum in Los Angeles, bis in die Gegenwart fortgesetzt.

Neben authentischen historischen Raumentsembles zeigten das Schweizerische Landesmuseum und seine Nachfolgebauten selbstverständlich auch weiterhin museale Zusammenstellungen aus heterogenem historischem Material in historistischen „Stilräumen“, die schon wegen des Sammlungsumfangs unumgänglich waren. Dabei kündigt sich nach der Jahrhundertwende eine gegenläufige Tendenz an, bei der statt einer suggestiven Rekonstruktion von Geschichte der fiktive, erst im Museum geschaffene Gesamteindruck hervorgehoben wird. Am weitesten ist der Architekt Ludwig Hoffmann bei der 1908 eröffneten Dauerausstellung des Märkischen Provinzialmuseums in Berlin in diese Richtung gegangen. Zwar folgten auch hier „Kapelle“ und „Waffenhalle“ mit funktional zusammengestellten Objektgruppen dem Züricher Vorbild, aber in den Mittelpunkt des Museums war die „Große Halle“ gerückt, in deren abstraktem Zitat unspezifischer Sakralbauformen ein nicht durch seinen Verwendungszusammenhang bestimmtes Arrangement von Exponaten nur mehr eine generelle Assoziation von Geschichte hervorrufen sollte. Unter dem Eindruck der Ablösung vom Historismus mutierte die kognitiv-didaktische Konzeption des „Stilraumes“ zu einer von seinem Urheber als „Stimmungsraum“ bezeichneten, den Besucher affektiv ansprechenden Inszenierung.

ANMERKUNGEN

1 | Zur Geschichte des kulturhistorischen Museums vgl. allgemein Bernhard Deneke/Rainer Kahsnitz (Hg.): *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*. Vorträge des Symposiums im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, München: 1977; Susanne Abel (Hg.): *Rekonstruktion von Wirklichkeit im Museum*. Tagungsbeiträge der Arbeitsgruppe „Kulturhistorische Museen“ in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Hildesheim: 1992; Sven Kuhrau/Alexis Joachimides (Hg.): *Renaissance der Kulturgeschichte? Die Wiederentdeckung des Märkischen Museums in Berlin aus einer europäischen Perspektive*, Dresden/Basel: 2001.

2 | Louis Courajod (Hg.): *Alexandre Lenoir. Son journal et le Musée des Monuments Français*, 3 Bände, Paris: 1886; Bruno Foucart: »La fortune critique d'Alexandre Lenoir et du premier musée des monuments français«, in: *L'information d'histoire de l'art* 14 (1969), S. 223–232; Alain Erlande-Brandenburg: »Le Musée des monuments français et les origines du Musée de Cluny«, in: Deneke/Kahsnitz 1977 (wie Anm. 1), S. 49–58; Christopher Greene: »Alexandre Lenoir and the Musée des monuments français

during the French Revolution«, in: *French Historical Studies* 12 (1981), S. 200–222; Elke Harten: *Museen und Museumsprojekte der Französischen Revolution. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte einer Institution*, Münster: 1989; Dominique Poulot: »Le Musée des Monuments Français d'Alexandre Lenoir«, in: Barry Bergdoll/Michael Camille (Hg.), *Le musée de sculpture comparée. Naissance de l'histoire de l'art moderne*, Paris: 2001, S. 36–43.

3 | Francis Salet: »Histoire de la collection Du Sommerard«, in: Pierre Verlet (Hg.), *Musée de Cluny. Guide sommaire*, Paris: 1949, S. 1–15; Pierre Marot: »Les origines d'un ‚Musée d'antiquités nationales‘, de la protection du ‚Palais des Thermes‘ à l'institution du ‚Musée de Cluny‘«, in: *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France* 9, 1968, S. 259–327; Stephen Bann: »Historical Text and Historical Object. The Poetics of the Musée de Cluny«, in: *History and Theory* 17 (1978), S. 251–266; Dany Sandron: »Edmond du Sommerard und das Musée de Cluny. Zur frühen Entwicklungsgeschichte eines Museums (1843–1885)«, in: Hiltrud Westermann-Angerhausen (Hg.), *Alexander Schnütgen. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 150. Geburtstag seines Gründers*, Köln: 1993, S. 53–66; Viviane Huchard: »Verwandlungen des Musée de Cluny. Eine europäische Sammlung mittelalterlicher Kunst auf ihrem Weg von der romantischen Privatsammlung Du Sommerards zum Musée national du Moyen Age«, in: *Kuhrau/Joachimides 2001* (wie Anm. 1), S. 198–210.

4 | Bernward Deneke/Rainer Kahsnitz (Hg.): *Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg 1852–1977*, München/Berlin: 1978; Rudolf Pörtner (Hg.): *Das Schatzhaus der deutschen Geschichte. Das Germanische Nationalmuseum. Unser Kulturerbe in Bildern und Beispielen*, Düsseldorf: 1982; Hermann Maué: *Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg. Die Bauten und ihre Geschichte vom Kartäuserkloster bis zur Gegenwart*, München/Berlin: 1982; Gerhard Bott: »Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg, ein nationales Museum?«, in: Marie-Louise von Plessen (Hg.), *Die Nation und ihre Museen*, Frankfurt am Main/New York: 1992, S. 169–181; Walter Hochreiter: *Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte Deutscher Museen 1800–1914*, Darmstadt: 1994, S. 58–86; Irmtraud von Andrian-Werburg: *Das Germanische Nationalmuseum. Gründung und Frühzeit*, Nürnberg: 2002; Georg Ulrich Großmann: »Museen – Tradition und moderne Nationen. Das Germanische Nationalmuseum im 19. Jahrhundert«, in: Jacek Purchla (Hg.), *Krakau und Nürnberg in der europäischen Zivilisation. Materialien der internationalen Tagung im Internationalen Kulturzentrum Krakau*, Krakau: 2006, S. 111–128.

5 | N. N. (Hg.): *Festgabe auf die Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich am 25. Juni 1898*, Zürich: 1898; Dietrich W. H. Schwarz (Hg.): *Das Schweizerische Landesmuseum 1898–1948. Festbuch zum 50. Jahrestag der Eröffnung*, Zürich: 1948; Lukas Wüthrich: *Schweizerisches Landesmuseum gestern – heute. 75 Jahre im Dienst der Öffentlichkeit 1898–1973*, Zürich: 1973; Hanspeter Draeyer: *Das Schweizerische Landesmuseum Zürich. Bau- und Entwicklungsgeschichte 1889–1998*, Zürich: 1999; François de Capitani: »Das Schweizerische Landesmuseum. Gründungsidee und wechselvolle Geschichte«, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie*

und Kunstgeschichte 57 (2000) S. 1–16; Thomas Sieber: »Das Schweizerische Landesmuseum zwischen Nation, Geschichte und Kultur. Ein Rückblick«, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 63 (2006) S. 15–24; zu den Nachfolgebauten u. a. Ingolf Bauer (Hg.): Das Bayerische Nationalmuseum. Der Neubau an der Prinzregentenstraße 1892–1900, München: 2000; Nikolaus Bernau/Kai Michel: Das Märkische Museum, Berlin: 1999.