

Susanne von Falkenhausen

Gedächtnis, Ornament, Sammlung, Bild: Mögliche Fragen einer universitären Kunstgeschichte an die Alte Nationalgalerie

Die Alte Nationalgalerie als Palimpsest S. 226

Ornament und Kunstraum S. 229

Revision des Kanons? S. 234

Fensterbilder gestern und heute S. 237

Anmerkungen S. 239

Im Dezember 2001, solange der Eintritt noch frei war, zeigten viele BerlinerInnen der Rentner-Generation, die sonst in Museen nicht zu finden sind, ihr Interesse an Bau und Sammlung der gerade wiedereröffneten Alten Nationalgalerie. Viele kleine Grüppchen, oft in lebhaftem Gespräch, wanderten mit und ohne Gehhilfen durch Foyer und Treppenhaus der Nationalgalerie und gaben den Räumen für eine kurze Zeit den Charakter eines öffentlichen Platzes, eines Ortes der Verständigung über kulturelle Werte und über ästhetischen Genuss, durchaus nicht ohne Skepsis, aber immer mit Neugier. Wer Festreden¹ und Presseecho studiert, kann beobachten, dass die Reaktionen auf die Wiedereröffnung ein breites Spektrum jener Auseinandersetzungen spiegeln, die im wiedervereinigten Deutschland mit dem Begriff des Nationalen und einer als national zu bezeichnenden Kultur verbunden sind. Spuren eines Hurratriotismus oder eines plumpen „Wir-sind-wieder-wer“ sind kaum zu finden, schließlich ist die staatliche wie die wirtschaftliche und kulturelle Elite nach wie vor im liberal-konservativen Bildungsbürgertum angesiedelt. Das Museum als Bildungsstätte, als öffentliche Verpflichtung gegenüber der Kultur, die „neue“ Alte Nationalgalerie als Ort einer zwar staatlich beförderten, aber den Brüchen und Zweifeln gegenüber Konstrukt nationaler Identität verpflichteten Stätte kulturellen Gedächtnisses, als Zeugnis einer kosmopolitisch orientierten kulturellen Praxis² in Auseinandersetzung mit Ansprüchen nationaler Schließung, so und ähnlich lauten die Argumente, mit denen die glanzvolle Rekonstruktion der Nationalgalerie begründet werden sollte. Offenbar sahen Politiker wie Museumsfunktionäre Erklärungsbedarf, wie bei allem, was in der Bundesrepublik in das Diskursumfeld des Nationalen gerät. Immerhin ist dieses Museum in dreifacher Hinsicht ein Produkt

deutscher Gründerzeit: Die Gründung der Nation und der wirtschaftlich-militärische Aufschwung der 1870er Jahre markierten zudem den Beginn einer Epoche kaiserlich-imperialistischer Politik, die sich auch in Programm und Ausstattung der Nationalgalerie niederschlug.³ So verwundert es auch nicht, wenn es Kommentare gab, die just in diese Kerbe zu hauen versuchten: „Die Nationalgalerie ist das Monument einer Kultur nationaler Repräsentation. Was die Bilder zeigen, ist von untergeordneter Bedeutung. Sie haben den Status von Fossilien. Die Kultur, der sie zugehören, ist vergangen.“⁴ Solch radikale Ineinssetzung von nationaler Repräsentation und fossiler Kultur war nach der Eröffnung auf den Berliner Seiten der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* zu lesen, die sich in der Regel nicht durch museumsstürmerische Töne hervor- tut. Impliziert wird hier, dass die gegenwärtige Lesart der Alten Nationalgalerie nur von einer Sinnschicht bestimmt sein könne: der Aufforderung an die Deutschen zur Wiederaneignung einer nationalen Identität via staatlicher Repräsentation. Aber gibt es nicht noch einiges mehr an Schichten, das in der Nationalgalerie, wie sie heute zu begehen und zu sehen ist, aktualisierbar wäre und das auf vielfältige Formen der Gegenwärtigkeit des Vergangenen verweisen könnte?

In dem Versuch, dieser Frage nachzugehen, werde ich vier Problembereiche auf die heutige Nationalgalerie beziehen, die mit aktuellen Diskussionen der Kunstgeschichte, der Kunst- und Bildwissenschaft und der Kulturwissenschaft verknüpft sind: das kulturelle Gedächtnis, der Status des Ornaments im Ausstellungsraum, die Revision der Kunst des 19. Jahrhunderts und der Status des figurativen Bildes für die heutige Rezeption. Die Metapher des Palimpsestes, die ein Modell von Überschreibung und Wiederfreilegung geschichtlicher Zeugnisse liefert, wird das Grundgerüst für diese Bemühungen bereitstellen. Sie verbindet jenes „fossile“ Vergangene mit dem, was wir heute davon sehen und mag zudem eine struktural orientierte Erklärung dafür liefern, warum dieses Vergangene, das heißt die visuelle Kultur des 19. Jahrhunderts, heute nicht nur nicht vergangen im Sinne von „versteinert“, sondern im Gegenteil aufs Neue Gegenstand kultureller Wertschöpfung geworden ist. Aber sind diese Werte noch dieselben wie 1876 zur Zeit der Eröffnung?

Die Alte Nationalgalerie als Palimpsest

Palimpsest: Pergament, das durch Abwaschen, Abschaben oder Abreiben von der Schrift befreit und neu beschrieben wurde. Das *Lexikon der Kunst* erzählt, dass dieses Befreien eines Trägermediums von Schrift mit steigender Wertschätzung der jeweils älteren Handschriften seltener wurde. Im 19. Jahr-

hundert beginnt man, derart getilgte und überschriebene Texte mit chemischen Verfahren wieder sichtbar zu machen und damit die Verfallsdaten historischer Gültigkeit außer Kraft zu setzen. Aus dem Text wird das historische Dokument, das Zeugnis, der Nachlass einer vergangenen Zeit, ein Hilfsmittel der Geschichtswissenschaft und ein Bestandteil jenes Fundus, der dem kulturellen Gedächtnis erhalten werden soll.⁵ Es verwundert kaum, dass das Palimpsest eine der Leitmetaphern heutiger Reflexion über das kulturelle Gedächtnis und seine Institutionen, Medien und Formen von Archivierung und Kanonisierung kultureller Artefakte geworden ist. Die Alte Nationalgalerie ist sowohl Institution wie Medium des kulturellen Gedächtnisses, Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft mithin involviert in der Bestimmung und Ordnung ihres Inhalts. Die KunsthistorikerInnen gehören also zu jener Gruppe von Intellektuellen, die an die Stelle der Priester in den frühen Schriftkulturen treten, die für Bewahrung und Kanonisierung der jeweils heiligen Schriften (und Bilder) zuständig waren. Gleichzeitig jedoch müssen sie heutzutage die Reflexion und Kritik dessen leisten, was ihre Gruppe hervorgebracht hat, denn die Gesellschaften von Moderne wie Postmoderne – die wohl als eine Episode der Selbstreflexion innerhalb der Moderne anzusehen ist – stellen Kunst und Kultur unter ständigen Legitimationsdruck, auf den affirmativ wie kritisch geantwortet werden kann.

Die Metapher des Palimpsestes als „Schrift-Metapher des Gedächtnisses“⁶ soll hier dazu dienen, die Alte Nationalgalerie als „Buch ohne feste Gestalt, das dynamisierte Buch“⁷ zu betrachten – mit einem Unterschied zum mehrfach überschriebenen Pergament: Wir werden keinen festen *ersten* kanonischen Text ausmachen können, der dann in der Folge historischer Brüche und Veränderungen mit einem neuen, ganz anders gearteten Text überschrieben worden wäre. Bereits die Gründungsgeschichte dieser Institution mit dem Vor-Zeichen „national“ im Namen zeigt sich als merkwürdig diffus und unbestimmt. Die Alte Nationalgalerie wäre also ein Palimpsest ohne Urtext? Eine Erklärung böte sich an, wenn wir in der Metapher und ihrem Anwendungsfeld des kulturellen Gedächtnisses bleiben wollen: Offenbar war in der Phase der Planungen und der Gründung selbst weder die Zielbestimmung eindeutig (Welcher „Kult“ beziehungsweise Kanonisierungshorizont? Die allgemein humanistisch verstandene Kultur, die Nation, und wenn, welche? Die des Noch-nicht-Kaisers, die des aufgeklärt-liberalen Bürgertums, die der konservativen Nationalisten?), noch war klar, wer die Gründer waren – der bürgerliche Stifter Wagener, der seine Sammlung für eine zukünftige Nationalgalerie bestimmte, der preußische König, der deutsche Kaiser, das Deutsche Reich? Das heißt, weder war deutlich, welche heiligen Schriften und Bilder wofür zu kanonisieren waren, noch wer die „Religionsstifter“ waren. Das entspricht recht genau der politisch unklaren Situation im Vorfeld der Nationsbildung und den sich überlagernden und miteinander im Konflikt lie-

genden Macht- und Ideologiefeldern im Deutschland des 19. Jahrhunderts. Im weiteren Verlauf dynamisierte sich dieses „Buch“ deutscher Nationalkultur bis fast zur Untrennbarkeit seiner einzelnen Überschreibungen: in den 1890er Jahren zum Beispiel die Überblendung der Kartons von Peter Cornelius für die Glyptothek in München, die in einer ersten Phase zentrales Ausstellungsmoment waren, mit Monumental-„Schinken“ von Wilhelm Kaulbach und Ferdinand Keller (*Abb. 42* im Beitrag von Françoise Forster-Hahn), die Dekoration von Peter Behrens für die Jahrhundertausstellung 1906 in Schinkelinspiriertem Jugendstil (*Abb. 43* im Beitrag von Françoise Forster-Hahn), die Umbauten unter Ludwig Justi und Eberhard Hanfstaengl, die Veränderungen durch Krieg und während der Jahrzehnte bis 1989. Die letzte Überschreibung lässt sich seit der Wiedereröffnung 2001 besichtigen. Sie ist ein Meisterwerk in der Abwägung zwischen partiellen Freilegungen älterer Schichten wie in der Säulenhalle und dem Kuppelsaal, modernisierten Varianten wie im dezent grau-weiß gehaltenen Treppenhaus und angepassten Neuformulierungen wie im dritten Geschoss.⁸ Den Gesamteindruck von Bau und Sammlungspräsentation könnte man als Homogenisierung konfligierender Geschichts- und Sinnschichten beschreiben, die sich so lange nicht voneinander trennen werden, wie diese elegante, harmonische Mischung nicht ihrerseits wieder als kulturell „schal“ erachtet werden wird.

Die Metapher des Palimpsestes ist in ihrer Anwendung auf Geschichte Produkt des neunzehnten, also des historistischen Jahrhunderts. Sie pointiert die Re-Vision des Vergangenen ebenso wie das Ausscheiden einer historischen Spur aus dem Kanon, zeigt sich also selbst gleichsam als Allegorie des geschichtlichen Wandels. Als Metapher der Schrift wird sie von Aleida Assmann bei den raumorientierten Sprachbildern des Gedächtnisses verortet, für die Dauer und Kontinuität im Vordergrund stehen.⁹ Allerdings scheint mir historische Zeit hier ebenso wichtig zu sein wie der historistische Versuch, diese aufzuheben, indem vormals eliminierte Spuren alter Texte zwecks Sicherung vergangener Zeugnisse wieder sichtbar gemacht werden. Die statische Fixierung über den Raum verbände sich hier also mit der Dynamisierung über die Zeit. Aber die Alte Nationalgalerie inkorporiert noch eine weitere, architektonische Gedächtnismetapher: den Ruhmestempel, der die Taten der Nationalhelden für die Nachwelt fixiert und deren Ruhm auf Dauer sichern soll. Die architektonische Tempelform in Anlehnung an den Entwurf Friedrich Gillys für ein Denkmal Friedrichs II. und die programmatische Bauplastik innen wie außen mit Frieszyklen berühmter deutscher Kulturhelden von der Antike bis ins 19. Jahrhundert zeigen, dass der letztlich gebaute Entwurf nicht nur als Aufbewahrungs- und Ausstellungsort damaliger deutscher Gegenwartskunst gedacht war: „Die Gesellschaft wird zur Stifterin und Garantin ihres eigenen Gedächtnisses.“¹⁰

Indem wir die Alte Nationalgalerie in ein strukturell beschreibendes Szenario aus der Gedächtnistheorie einbetten, greifen wir auf ein Modell zurück, das aus der Literatur- und Altertumswissenschaft herrührt. Die Frage nach der Verortung der Nationalgalerie innerhalb eines national aufgefassten kulturellen Gedächtnisses ermöglicht, über die Kunstgeschichte von einer Außenperspektive aus zu reflektieren, nämlich als eine geisteswissenschaftliche Disziplin, die an der Formierung kultureller Repertoires beteiligt ist, an der Formulierung von Interpretationsmustern, an der diskursiven Festlegung kultureller Hierarchien und damit der Kanonisierung dessen, was zum gemeinschaftlichen, nationalen Erbe zu zählen sei und in den Museumstempel hineingeht. Für eine heutige universitäre Kunstgeschichte bietet die wiedereröffnete Alte Nationalgalerie ein vielschichtiges Objekt der Analyse: Der Fragenkatalog, der beliebig zu erweitern wäre, reicht von den Rezepturen der denkmalpflegerischen Erneuerung zu den sinnstiftenden Elementen ihrer Architektur, von den Spuren des Historismus in Bau und Sammlung zur Rezeptionsgeschichte, die zugleich auch die Geschichte der eigenen Disziplin beleuchtete, von den Funktionen der Kunst für ein nationales Gedächtnis seit 1876 zu den wechselvollen Bewertungen und Ordnungskriterien der Sammlung und ihrer Ankäufe und zum Revival der Kunst des 19. Jahrhunderts, die in der Revision der Alten Nationalgalerie ihren vorläufigen museumspolitischen Höhepunkt findet. Damit fragen wir vor allem nach dem *Kontext* der Kunstgeschichte. Ihre Objekte sind bereits, auch jene der neueren Vergangenheit, historisch kontextualisiert. Es muß also nach Rezeptionsbewegungen gefragt werden, die die Objekte selbst transformieren – in der Form ihrer Klassifikation, Tradierung und Präsentation wie auch der jeweils aktuellen Wahrnehmung. Greifen wir nun die augenscheinlichsten Elemente solcher Transformationen für die Nationalgalerie heraus, in denen sich ein Wandel der Wertschätzung manifestiert und die das problematische Verhältnis des Modernismus des 20. Jahrhunderts zur Moderne des 19. Jahrhunderts beleuchten: die Gestaltung der Ausstellungsräume, den Museumstypus, die Auswahl der Exponate und die Revision der figurativen Malerei.

Ornament und Kunstraum

Seit 1945 ist in den Museen der westlichen Welt der „White Cube“¹¹, wie Brian O’Doherty den modernen Galerieraum in seinem gleichnamigen Schlüsseltext nennt, zur Regel geworden. „Schattenlos, weiß, clean und künstlich – dieser Raum ist ganz der Technologie des Ästhetischen gewidmet. Kunstwerke werden gerahmt, aufgehängt, locker verteilt. Ihre sauberen Oberflächen erscheinen unberührt von der Zeit und ihren Wechselfällen. Hier existiert die

Kunst in einer Art Ewigkeitsauslage, und obwohl es viele Perioden und Stile gibt, gibt es keine Zeit.“¹² Weiße Wände und Spotlight sollen die ästhetische Autonomie des Kunstwerks über seine optische Isolierung für die BetrachterInnen gleichsam augenfällig machen – eine Präsentationsform vorgeblicher Objektivität gegenüber dem Kunstobjekt, egal ob aus Ozeanien oder New York, ob romanische Bauplastik oder Minimal Art. O’Doherty formulierte aus, was bereits Künstler um 1960 in Happenings und Installationen herausgestellt hatten:¹³ Der weiße Galerieraum war die räumliche Entsprechung zum Dogma von der Reinheit der Malerei im Modernismus. Vor der Folie dieses Präsentationsregimes, an das sich das Kunstpublikum seit nunmehr fast sechzig Jahren gewöhnt hat, kann die Raumgestaltung der Alten Nationalgalerie für geübte Kunstbeflissene durchaus zum schockartigen Erlebnis werden: eine dezente Rekonstruktion der historistischen Dekoration der Raumhülle von der Decke über die Wand zum Boden, wobei jede dieser raumbegrenzenden Flächen ornamentale Rahmungen hat (*Farbabb.* 7). Ein Vergleich mit der Logik des White Cube könnte zur Schlussfolgerung führen, dass das Raumornament als ihre extreme Opposition die wesentlichen Charakteristika dieser Logik gleichsam zwangsläufig aufheben muss: die über seine visuelle Isolierung inszenierte Autonomie des Kunstwerks und die Ausgrenzung geschichtlicher Zeit. O’Doherty beschreibt noch eine weitere Eigenschaft des Galerieraumes, die allen, die zu seinen BesucherInnen zählen, bekannt sein dürfte: „Der Galerie-Raum legt den Gedanken nahe, daß Augen und Geist willkommen sind“, nicht aber der Körper der BesucherInnen. Die Anwesenheit dieses „seltsamsten Möbelstückes“ wirke „überflüssig und aufdringlich“.¹⁴ Wenn wir O’Dohertys These folgen, dass der puristische White Cube eigentlich nur den dematerialisierten Blick aufzunehmen bereit erscheint und ausschließlich menschenleer zu voller Wirkung kommt, dann könnten wir im Umkehrschluß folgern, dass die ornamentierten und gerahmten Räume der Nationalgalerie als ästhetisches Zeugnis eines Jahrhunderts, dem die radikale Moderne nicht nur das Etikett des historistischen, sondern auch des materialistischen Jahrhunderts aufgedrückt hatte, der körperlichen Anwesenheit der BesucherInnen eine gastlichere Folie bildeten als die rein-weißen Wände moderner Galerien. Ornamentierung vermittelt gemeinhin Atmosphäre und Intimität. Selbst das in Grau und Weiß gehaltene Treppenhaus, dessen Gestaltung nicht auf die Originalfassung zurückgeht, sondern eine modernisierte Variante historisierenden Designs formuliert, macht gerade in seiner diskreten Zurückhaltung in Bezug auf Farbigkeit und Dekor deutlich, welch distanzierteres Verhältnis der heutige „Geschmack“ nach wie vor zum Ornament hat. Eine Ästhetik der gehobenen Restaurantsausstattung – kühl, aber nicht abweisend, die im Zusammenklang mit dem Gesamtbild den Eindruck vermittelt, dass hier nicht mehr das Element des Nationalen, sondern die Ästhetik als integratives Moment wirksam ist.

Aber nicht nur die Wahrnehmungsbedingungen in der Alten Nationalgalerie unterscheiden sich von jenen im geheiligten Raum moderner Kunstautonomie, auch die dazugehörige Ideologie. Nur: Beziehen wir uns angesichts der aktuellen Historisierung dieses Museums auf die heutige Überschreibung, um diese Ideologie zu entschlüsseln, oder auf ihre Erstfassung von 1876? Ich meine, dass die Form, in der sich die aktuelle Re-Vision zeigt, Ergebnis einer Überschreibung der Erstfassung und ihrer Ideologie mit aktuellen Diskursen zu Kunst, Geschichte und nationaler Identität ist. Das gilt auch für ihre Rezeption. Die eingangs zitierte Position sieht sie als Revival monarchisch-nationalistischer Prachtentfaltung zum Zwecke der Staatsrepräsentation. Begründet wird diese Sicht mit einer interessanten Anbindung des Alten an das Neueste: Das so genannte „Branding“ mit seinen Designerlogos wird auf die Ornamentik der Nationalgalerie übertragen, das heißt eine Strategie der Werbung aus der Wirtschaft auf staatliche Kulturpolitik.¹⁵ Für Heidenreich ist die „Kante“, die er im „Styling“ der Alten Nationalgalerie ebenso dominieren sieht wie in den Ausstellungsaufbauten der in den letzten Jahren in der Bundesrepublik tourenden Wehrmächtsausstellung, eine Form des Branding. Genauer genommen erscheinen die Rahmungen der Wandflächen in der Alten Nationalgalerie allerdings nicht als „Kanten“ im Sinne harter Brüche, dort, wo eine raumbegrenzende Fläche in einem Winkel mit einer anderen zusammenstößt (Wir kennen das von dem auf dem Kubus basierenden Ausstellungsdesign der letzten Jahrzehnte), sondern als Inszenierungen optisch-ästhetischer Übergänge und als Anleitungen zur visuellen Langsamkeit. Das Auge darf gleiten, die ornamentalen Rahmungen der erhalten gebliebenen und wiederhergestellten Wände und Decken abtasten, die Farbabstufungen und Rahmungen der raumbegrenzenden Flächen – Boden, Wand, Decke – studieren, die Umbrüche zwischen Wänden, Decken und Fensterlaibungen verfolgen, die eben nicht als Kanten, sondern in Profilen, gestuften und geschwungenen Gewölbeformen und Ornamentbändern ausgeprägt sind – für Kunstkonsumenten, die an den seit 1945 zur Regel gewordenen White Cube gewöhnt sind, ungewohnt. Es wäre zu einfach, mit dem alten Argument des herrschaftslegitimierenden Prunks auf diese Repräsentationsästhetik zu schimpfen, damit in die gleiche Kerbe zu hauen wie die heutzutage doch eher der Kritik ausgesetzten Ideologen der funktionalistischen Moderne und dabei außerdem zu vergessen, dass gerade die großen Museumsinstitutionen zum Beispiel der siebziger bis neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts ihre Ästhetik des repräsentativen „Prunks“ in einem Exzess von Weiß, Marmor, Stahl, Glas und räumlicher Größe vorgetragen hatten.¹⁶ In dieser Version taugt selbst die vorgeblich neutrale Ästhetik des White Cube zum Einsatz für staatliche Repräsentation.

Bleiben wir noch einen Moment bei der Ornamentierung der Räume. An die Differenz zwischen dem White Cube und der farbigh-ornamentalen Fas-

sung der Räume in der Nationalgalerie lassen sich Interpretationshaltungen und Forschungsparadigmata anschließen, die sich seit Beginn der 1990er Jahre über die angloamerikanische Architekturforschung formiert haben. Nachdem die Architektur der Postmoderne die puristischen Sitten funktionalistischer Architektur aufgestört hatte, begann sich auch die Architekturforschung mit den Begrifflichkeiten einer kritisch verstandenen Postmoderne auseinanderzusetzen. Neben dekonstruktivistischen Ansätzen, wie sie der Architekturtheoretiker und -kritiker Mark Wigley aus einer kritischen Lektüre Jacques Derridas formuliert hat,¹⁷ ist hier seit den frühen 1990er Jahren der Einfluß der Differenztheorien in ihrer geschlechtertheoretischen Variante zu nennen. Eine der Pionierinnen dieser Tendenz ist die Architektin und Architekturhistorikerin Beatriz Colomina.¹⁸ Bauten wurden nun nicht mehr als „abgeschlossene Objektidentitäten verstehbar“, sondern als „kulturelle Darstellungssysteme“¹⁹ sozialer, ethnischer und von Geschlechter-Differenz. Bauten als Darstellungssysteme zu begreifen, bedeutet, sich von einigen Paradigmata architektonischer Moderne und ihres Diskursumfeldes zu verabschieden, die, bezogen auf den Baukörper, demselben Diskurskontext zuzurechnen sind wie jene der modernistischen Malerei, so zum Beispiel das der formalen und medialen Reinheit oder das der künstlerischen Autonomie. Die modernistische Ästhetik in der Malerei wie in der Architektur wird nun als immanent und totalisierend zugleich kritisiert. Sie blende den Kontext ihrer Objekte und damit gesellschaftliche Differenzen und Hegemonien aus. Gegen die Reinheit der Form wird nun die „Verunreinigung“ des Kontextes gestellt. Der Idee einer Form, die nichts außer sich selbst zeigt, wird die Darstellung oder Erzählung des Kontextes und mithin der Differenz durch die Form entgegengesetzt, die sich sowohl in der Architektur selbst als auch in ihrer Rezeption auffinden lässt. Architektur wird als eine Art Text angesehen, den es zu lesen gilt und ihr „Stil“ oder ihre „Formen“ als Bestandteile einer Sprache und ihrer Rhetorik. Ein analoger Paradigmenwechsel ist im Übrigen in der Geschichtswissenschaft zu finden. Sein Theoretiker Hayden White verabschiedete mit seinen Untersuchungen zur Erzählstruktur in der Geschichtsschreibung²⁰ die herrschende Vorstellung von einer objektiven Geschichtswissenschaft zugunsten einer Auffassung von Geschichte als Literatur, als einem narrativen Genre.

Ich ziehe diese Parallele, weil wir es mit der Nationalgalerie mit einem in mehrfacher Hinsicht an die Diskurse der Geschichte gebundenen Phänomen zu tun haben: entstanden im Jahrhundert der Geschichte, stilistisch ein Zeugnis des Historismus, geplant als Repräsentationsort einer als historisch fundiert verstandenen Nationalidentität. Als historistisch bezeichnen wir zum Beispiel den Neorenaissance- und -barockstil der Ornamentrahmungen der raumbegrenzenden Flächen, die wohl den deutlichsten Kontrast zu den ästhetischen Dogmen modernen Museumsbaus bilden. Das Ornament wiederum und seine Bewertung sind eines der heißumstrittenen Konfliktfelder in der Theo-

rie und Interpretation von Kunst und Architektur, seitdem es von der Avantgarde in Kunst und Architektur um 1910 zum Outlaw erklärt worden war.²¹ Es galt der Avantgarde und gilt noch jenen, die ein neo-avantgardistisch-modernistisches Selbstbild pflegen, als Verunreinigung modernistisch-asketischer Reduktion auf das so genannte Wesentliche, während postmodern-kritische PraktikerInnen wie TheoretikerInnen das Ornament als visuellen Erzählmodus von Differenz betrachten und als kritische Instanz gegen die Reinheitsrhetorik des Modernismus ins Feld führen.²² Das Ornament erhält gleichsam eine Art Statthalterfunktion in der Auseinandersetzung zwischen essentialisierenden und dekonstruierenden Positionen. Die Argumentationsstruktur dieser Auseinandersetzung verläuft in Kunst²³ und Architektur analog. Interessant ist hier, dass das traditionell weiblich und ethnisch-exotisch konnotierte Ornament innerhalb dieser Kritik am totalisierenden und essentialisierenden Diskurs des Modernismus zur Figur einer Störung werden konnte, zur Metapher für die Verunreinigung der ästhetischen Reinheit, für die Fragmentierung der konzeptuellen wie visuellen Einheit, für den Kontext gegen die Autonomie, für die Differenz von „race, class, gender“ gegen die Hegemonie des „weißen, bürgerlichen Mannes“ als Subjekt dieses Diskurses. In der Malerei der letzten zwanzig Jahre wurden Positionen entwickelt, die das Ornament als malerischen Signifikanten der Differenz einsetzen²⁴ und so gleichsam die Dichotomie von Form und Inhalt, in der die deutsche Kunstgeschichte nach wie vor gefangen zu sein scheint, außer Kraft setzen.

Könnten wir denn dann die neueste Überschreibung des „dynamischen Buches“ Nationalgalerie in ihrer Reaktualisierung des Ornaments als eine kritische Antwort auf das ästhetische wie ideologische Projekt der Moderne verstehen, als Projekt der Fragmentierung und Differenzierung gegenüber vereinheitlichenden hegemonialen Positionen? Meine Erfahrungen als Besucherin und als Lehrende bei so genannten Übungen vor Ort in der Nationalgalerie sagen mir, dass auch diese Bewertung eine neuerliche Vereindeutigung eines weitaus komplizierteren Zusammenhanges von Vergangenen im Gegenwärtigen bedeuten würde, eine Vereinnahmung für eine Position innerhalb eines Zweifrontenmodells von Moderne versus Modernekritik. Ich glaube, dass das Ornament hier die klassische Funktion der Rahmung wahrnimmt: Es verbindet Disparates, indem es dieses rahmt, die Übergänge sanft werden lässt, die historischen Brüche vergessen lässt. Im Gebäude ist das Ausmaß der Ornamentierung vorsichtig gestaffelt von der fast vollständigen Rekonstruktion im ersten Geschoss bis zu den neu konstruierten Räumen im dritten Geschoss, deren Gestaltung sich auf diskret angedeutete Profile und Ränder sowie zurückhaltende Farbabstufung und Materialwahl beschränkt. Erreicht wird so meines Erachtens die eingangs erwähnte Homogenisierung über den ästhetischen Gesamteindruck, ohne eine Vereinheitlichung der unterschiedlichen Zeitzonen, Sinn- und Geschichtsschichten forcieren zu müssen.

Rahmen und Ornament bilden zusammen die leitende Struktur der neuen Gestaltung der Nationalgalerie. Rahmen und Ornament zählen beide zu jenen Figuren ästhetischer Rhetorik, die mit der Ontologisierung von Kunst durch die Avantgarde als Beiwerk, als Kitsch, als Verunreinigung des Wesentlichen abgelehnt worden waren und die mit den theoretischen Ansätzen des Poststrukturalismus über die Philosophie hinaus zu zentralen Metaphern kultureller Praxis geworden sind.²⁵ Wir können die Nationalgalerie gleichsam als Produkt dieser Sedimentierung postmodernen Denkens im Kulturellen betrachten. Nicht nur die Wände, Decken und Böden zeugen davon, auch die Bilder, die, anders als die Malerei des 20. Jahrhunderts, durchgehend gerahmt sind.²⁶

Revision des Kanons?

Mit der Wiedereröffnung der Alten Nationalgalerie wurde die Kunst des 19. Jahrhunderts gleichsam mit einem spektakulären Tusch wieder auf die Speisekarte des aktuellen Kulturkonsums gesetzt. Seit ihrer Verdammung durch die frühe Avantgarde war sie gering geschätzt worden als Refugium zutiefst konservativen Bildungsbürgertums, als Hort nationalistischer Werte, als sentimentale Attraktion für die kunstfernen Stände, als Fluchtort vor der Verstümmelung des Menschenbildes durch die Kunst der Avantgarde, als kitschige Salonkunst. Als in den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts die Forschung zu Malerei, Skulptur, Architektur und Kunstgewerbe des 19. Jahrhunderts, vor allem zwischen Romantik und Impressionismus (die beide immer recht wohlgeleiteten gewesen waren), einsetzte,²⁷ besonders zum als geschmacklos angesehenen Historismus und zur so genannten Salonkunst, begann für die Kunst des 19. Jahrhunderts der lange Weg einer allmählichen Rückkehr in das Kulturkonsumprogramm aufgeklärt bürgerlicher Nachkriegs-demokratie. In Paris gipfelte diese Entwicklung in der Umwidmung eines obsolet gewordenen neobarocken Prachtbahnhofs von 1900, der Gare d'Orsay, zum Musée d'Orsay. 1986 eröffnet, wurde es der Kunst zwischen 1850 und 1910 gewidmet. Zum ersten Mal wurden die Depotbestände ans Licht geholt und die „Schinken“ der Salonmalerei in spektakulären Inszenierungen aufgewertet. Hier sind bereits kanonisierte Großmeister wie Ingres und Delacroix neben den Kleinmeistern der Historien- und Genremalerei zu sehen, Manet neben Henner oder Cabanel, aber auch Beispiele jener damals neuen Bildtechnologien, die bis heute noch nicht selbstverständlich in den Kanon „hoher“ Kunst eingeführt sind: die Fotografie und ihre Verwandten wie die Stereoskopie. Hinzu kommen Grafik, Gebrauchsgrafik, Architekturentwürfe und -modelle sowie Beispiele der Angewandten Künste. Insgesamt ergibt sich eine umfangreiche Enzyklopädie der visuellen Kultur des 19. Jahrhunderts,

ausgebreitet in einer gewaltigen Bahnhofshalle, die der Länge nach durchquert wird von einer an eine Shopping Mall erinnernden, allmählich ansteigenden und getreppten „Straße“. Sie wird skandiert von Skulpturen auf Podesten und gesäumt von hohen, nicht-tragenden Wänden sowie von Gehäusen in der Form überdimensionierter Skulpturensockel, die in relativ kleinen Räumen die Malerschulen vom Eklektizismus bis zum Symbolismus den Museumsflaneuren darbieten. Den Stil dieser eingebauten Architektur könnte man als ägyptisierende Hard-Edge-Postmoderne bezeichnen, mit Anklängen an etruskische Gräberstraßen oder die skulpturengesäumte Via Sacra des Forum Romanum. Hier gibt es keine Rahmenornamentik der Flächen, sondern scharf geschnittene, gestaffelte Flächen vor visuell wie funktional kaum entzifferbaren Raumformen. Die „Straße“ soll offenbar zum Verweilen auffordern, denn es gibt Brüstungen und Bänke zum Sitzen, vergleichbar den Versuchen, Fußgängerzonen wohnlich und sozial kommunikativ zu gestalten, was allerdings in Widerstreit gerät zum monumentalisierenden Gesamteindruck.

Bereits meine eher notdürftige Beschreibung²⁸ zeigt, dass es wohl hieße, Äpfel mit Birnen zu vergleichen, wollte man die beiden Museen nebeneinander betrachten. Einige Unterschiede hingegen machen wiederum den spezifischen Charakter des Konzepts weniger der Nationalgalerie als vielmehr gerade ihrer heutigen Version deutlich. So integriert die heutige Alte Nationalgalerie das ornamentale Wandsystem aus der Bauzeit, während die Innenarchitektin des Musée d'Orsay, Gae Aulenti, auf den harten Kontrast zwischen den ornamentierten Eisengussbauteilen des Bahnhofs und der glatten Außenhaut der Ausstellungsarchitektur setzt, mithin die historische Distanz zwischen der Bauzeit des Bahnhofs und seiner Umwidmung zum Museum krass markiert. Was könnte dies zum Beispiel für die Frage nach den zuvor skizzierten narratologischen Aspekten, bezogen auf das Verhältnis zum Ornament, bedeuten? Wie wäre die dynamische Beziehung zwischen Ausstellungsraum und BesucherInnen, auch im Vergleich der beiden Häuser mit dem White Cube, beschreibbar? In welche museologischen Debatten sind die Konzeptionen der beiden Häuser eingebunden? Und inwiefern ergeben sich museologische Konsequenzen aus der Epoche, die in ihnen gesammelt und gezeigt wird?

Da wäre zum Beispiel zu fragen, *welches* 19. Jahrhundert jeweils gezeigt wird. In der Mischung der Sammlungsbestände unterschiedlicher Museumstypen, der Gattungen, Genres und Medien erweist sich das Musée d'Orsay als „moderner“, auch vorurteilsloser im Hinblick auf die Grenzziehungen zwischen „hoher“ Kunst und ihrem „Anderen“, sei dies das Angewandte, das Dekorative, das bislang nicht zur Kunst zu Zählende oder das Triviale. Ihr – gezielt zusammengestellter und ergänzter²⁹ – Sammlungsbestand macht es möglich, dies alles zu einem postmodern uneinheitlichen, aus vielen Frag-

menten bestehenden Gesamtbild der visuellen Kultur der frühen industriellen Revolution zu bündeln und auf diese Weise eine Re-Vision der Genese der Moderne vorzuführen, deren Erzählung nicht auf das modernistische Ziel der malerischen Abstraktion als Endpunkt der Avantgarde gerichtet ist und die bereits eine Sedimentierung postmoderner Diskurse in der musealen wie architektonischen Praxis aufweist. Verglichen mit dieser Strategie erweist sich die aktuelle Version der Alten Nationalgalerie als relativ konservativ: Die „hohe“ Kunst bleibt unter sich, begrenzt auf die klassischen Medien von Malerei und Skulptur/Plastik. Das mag auch an den begrenzten Raumkapazitäten liegen, die es nicht erlauben, aus diesem nationalen Kunsttempel gigantische „Grands Magazins“ der visuellen Artefakte des 19. Jahrhunderts zu machen. Aber hier schließt sich der Kreis zwischen „Urtext“ und Überschreibung: Die ursprüngliche äußere Form des Tempeldenkmals beschränkt im Innenbau die räumlichen Kapazitäten für die Dauerausstellung. Entsprechend musste eine aktuelle Konzeption für die Dauerausstellung Grenzen ziehen und eine Auswahl treffen; das Ergebnis wiederum greift einen Aspekt des „Urtextes“ auf: das Element des Tempels, das zwei Lesarten vereint, die des Nationaltempels und die des Kunsttempels. In der aktuellen Version wurde dieses Element verschoben: vom Nationalen, das in den Jahrzehnten nach der Eröffnung noch dominierte, hin zur Kunst; das heißt, das Repertoire an Bildern, das die wilhelminische Nationalgalerie prägte, wurde bereinigt. Wir sehen weder die lebensgroßen Porträts des Kaiserpaares, wie sie zur ersten Eröffnung vor den Nischen im Kuppelsaal des Mittelgeschosses installiert waren,³⁰ noch die monumentalen Schlachtenbilder von Bleibtreu, Camphausen und anderen zu den Siegen Preußens 1866 und 1870/71, die aus der Nationalgalerie eine Art Galerie des Batailles machen sollten, wie sie Louis Philippe in Versailles in den 1830er Jahren realisiert hatte.³¹ Auch Ferdinand Kellers monumentales Bild mit dem Triumphzug des toten *Kaiser Wilhelm der Siegreiche* von 1888, das seit den 1890er Jahren umstandslos vor die Kartons von Peter Cornelius gestellt worden war,³² bleibt heutigen BesucherInnen erspart. Das ehemals imperialistische Bildprogramm des Hauses ist also nur noch in der Fachliteratur nachvollziehbar,³³ aus dem Tempel der dem Kaiser ergebenden Nation ist heute ein Kunsttempel extrahiert worden. Dieser schöpft sein Repertoire aus einer historisierenden Idee idealistischer Kunstausübung, die von der Kunst um 1800, hier nun als ‚Goethezeit‘ umschrieben, bis zur Jahrhundertwende um 1900 reicht.

Der eingangs erwähnte Vorwurf, die Wiedereröffnung der Alten Nationalgalerie diene einer triumphalen Inszenierung nationaler Wiedervereinigung im Zeichen einer Reaktivierung des nationalen Gedächtnisses, scheint mir also kaum zuzutreffen. Vielmehr scheinen wir es mit einer Relektüre jenes bürgerlich-idealistischen Kunstdiskurses zu tun zu haben, wie er sich seit der Goethezeit in Deutschland formiert hatte. Eine derartige Re-Vision des idea-

listisch fundierten Kunsttempels gibt vielmehr Stoff für ein eher kulturhistorisch distanzierendes Studium von Bildzeugnissen, die die „deutsche Bildungs-idee“³⁴ im 19. Jahrhundert hervorgebracht hat, als für eine Propagierung des Nationalen. In einigen Kommentaren nach der Wiedereröffnung wurde die komplizierte Genese und Geschichte im Konfliktfeld zwischen bürgerlichem Patriotismus um 1848, der kosmopolitischen Kultur des sammelnden, oft jüdischen Großbürgertums um 1900 und kaiserlicher Provinzialität diskutiert,³⁵ um den Verdacht des Deutsch-Nationalen abzuweisen. Die Sammlung zeigt auch eher die Labilität der auf eine deutsche Kulturnation gerichteten Identitätskonstruktionen, die sich meist in Phantasien und Phantasmen des Fernen, Fremden und Arkadischen artikulierten. Die Kunst um 1800 bis in die vierziger Jahre, jene im Grunde bescheidenen Produkte einer beginnenden bürgerlichen Bildkultur in Preußen (und darüber hinaus), vereint unter anderem die elysischen kleinformatigen Schinkelschen Architekturvisionen, die im Lande seinerzeit wenig geschätzten Landschaften von Blechen und Rottmann, die bei aller mimetischen Sorgfalt ihren *Kunst*charakter herausstellen, die pingelige Abbildmalerei von Krüger und Gaertner und die von Tschudi als präimpressionistisch interpretierten Ölstudien Menzels. Das fragile Gleichgewicht zwischen den künstlerischen Phantasiewelten, die oft nach Griechenland und Italien flüchteten, und den Wirklichkeiten biedermeierlich-repressiver und deutsch-patriotischer Lebenswelten wird quer durch das Jahrhundert deutlich. Nur wenige Bilder monumentalen Formats – die noch vor Jahrzehnten ihren Platz im Depot sicher hatten – vervollständigen ein Sammlungs-panorama, das sich dadurch auszeichnet, eben kein Bild nationaler Homogenität vorzuführen, sondern im Gegenteil die kulturelle wie politische Fragilität „deutscher“ Identitätskonstruktionen nachvollziehbar zu machen, in den Bildwelten wie in den Stilismen und Gattungsbrüchen.

Fensterbilder gestern und heute

Warum rücken nun just jene Bilder des 19. Jahrhunderts in den Kanon der klassischen, in sich abgeschlossenen musealen Sammelgebiete auf, die weder zu den Ikonen deutscher Romantik gezählt, noch, wie die Malerei des Impressionismus, zur Vorgeschichte der Avantgarde gerechnet worden waren? Suchen wir eine Antwort bei den Bildern und ihrer Sehgeschichte: Zum einen ist heutige Sehgewohnheit, nach den entgrenzenden Übungen mit der rahmenlosen Malerei der Abstraktion und einer generell erweiterten Kunstpraxis, wieder eingestellt auf das vom Rahmen begrenzte Bild, nämlich das digitale Bild auf dem Rechnerbildschirm. Das Bild auf dem Screen übt seine Faszination aus vor allem in dem technologischen Ringen um die Perfektion,

mit der die Algorithmen das Problem bildmimetischer Simulation lösen sollen – so bezeichnet Friedrich Kittler die Computergrafik als ein „Milliarden-geschäft, die optische Welt noch einmal versprechen zu können“³⁶, und meint dies durchaus nicht im Sinne einer bilderflutfeindlichen Kritik an den neuesten Auswüchsen der Kulturindustrie. Der Bildschirm, definiert „als zweidimensionales Fenster mit Blick auf eine virtuelle Dreidimensionalität“³⁷, ist in der Formulierung von Kittler die Grundlage von Raytracing-Programmen, und diese wiederum „erschließ[en] eine virtuelle Unendlichkeit, die sich wie bei Caspar David Friedrich in unsere ebenso endliche wie romantische Welt hineinspiegeln läßt.“³⁸ Eben diese Passage von der Dreidimensionalität zur Fläche des Bildes hatte die abbildorientierte Kunst seit der Einführung der Zentralperspektive in der Frührenaissance geprägt. Wir finden sie, verdoppelt in der Gattung des Fensterbildes,³⁹ in der Nationalgalerie in Caspar David Friedrichs *Frau am Fenster*. Genau diese Logik des Bildes als Fenster auf die Welt war es, die Clement Greenberg für die Malerei abgelehnt hatte.⁴⁰ Er vollzog damit nur noch die Geschichte der abstrakten Malerei seit dem frühen 20. Jahrhundert als Erzählung einer Entwicklung vom Abbilden hin zum Telos radikaler Selbstreferentialität nach.

Zum anderen vermute ich, dass diese Wiederannäherung der Sehgewohnheiten an das Bild als gerahmte Darstellung eines „Wirklichkeits“-Ausschnitts jenen Effekt des Befremdend-Nahen, den der „Kitsch“ des 19. Jahrhunderts vor der Folie der Moderne zu haben schien, zumindest im Ansatz revidiert. Der Vorwurf des Kitsches, der manche Kunst des 19. Jahrhunderts über Jahrzehnte getroffen hat, ist ein Symptom dieser paradoxen Mischung von Befremdung und einer nach wie vor bestehenden Nähe, die aus Intimität und Peinlichkeit zugleich erwächst und die anzeigt, dass die Kultur des 19. Jahrhunderts mitnichten in fossile Ferne gerückt ist. Moritz von Schwind, Spitzweg, Böcklin – könnte es sein, dass sie nun wieder an Status gewinnen, weil der Effekt der Peinlichkeit bereinigt würde durch das Wiederaufleben des – nun digitalen – gerahmten Blicks auf die Welt? Dass die heroischen Anstrengungen der Technologie um eine mimetische Perfektion – und dabei ist es unwesentlich, ob Imaginiertes abgebildet wird oder die „Realität“ – nun auch der mimetischen Mühelosigkeit der Biedermeier-Malerei neue Dignität verliehen? Falls dies zuträfe, müsste die Kunst weniger vor dem Ideologievorwurf des Nationalen geschützt werden als vielmehr vor der Verkümmern des Ästhetischen im Mimetischen. Damit gewönne das Ästhetische durchaus auch (wieder) eine politische Dimension.

Anmerkungen

- 1 Veröffentlicht in Staatliche Museen zu Berlin (Hg.), *Die neue Alte Nationalgalerie. Feierliche Wiedereröffnung am 2. Dezember 2001*. Köln 2002.
- 2 Werner Hofmann vertritt diese Position in seiner Rede zur Eröffnung des Hauses. Ebenda, 45–72; sowie in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 03.12.2001, 48.
- 3 Dies ist sehr prägnant geschildert bei Françoise Forster-Hahn, Museum moderner Kunst oder Symbol einer neuen Nation? Zur Gründungsgeschichte der Berliner Nationalgalerie, in: Claudia Rückert/Sven Kuhrau (Hg.), „Der Deutschen Kunst ...“. *Nationalgalerie und nationale Identität 1876–1998*, Amsterdam 1998, 30–43. Siehe hierzu auch die Beiträge von Françoise Forster-Hahn und Katharina Sykora in diesem Band.
- 4 Stefan Heidenreich, Die Kante ist das Ornament der Berliner Republik. Die neu eröffnete Alte Nationalgalerie und die überarbeitete Wehrmachtsausstellung verfolgen zwar unterschiedliche Ziele, pflegen aber den gleichen Stil der staatlichen Repräsentation, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 09.01.2002, Berliner Seiten, BS 3.
- 5 Zum Begriff des kulturellen Gedächtnisses und seiner Struktur siehe unter anderem: Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1992; Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.), *Memoria. Vergessen und Erinnern* (Poetik und Hermeneutik, Bd. XV). München 1993; Jan Assmann/Tonio Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt am Main 1988; zum Palimpsest als Gedächtnismetapher: Aleida Assmann, Zur Metaphorik der Erinnerung, in: Kai-Uwe Hemken (Hg.), *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*. Leipzig 1996, 16–46. Eine Einführung in den Zusammenhang von kulturellem Gedächtnis und Medien geben zudem Aleida Assmann/Jan Assmann, Das Gestern im Heute – Medien und soziales Gedächtnis, in: Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen (Hg.), *Medien und Kommunikation. Konstruktionen von Wirklichkeit*, Studienbrief 5. Weinheim/Basel 1990, 41–82.
- 6 Assmann, Zur Metaphorik der Erinnerung, in: Hemken (wie Anm. 5), 24.
- 7 Ebenda.
- 8 Für das Gebäude macht der von Bernhard Maaz herausgegebene Band *Die Alte Nationalgalerie. Geschichte, Bau und Umbau*. Berlin 2001, die von Umbauten, Zerstörung und Restaurierungen produzierten Überlagerungen und ihre partiellen „Abreibungen“ zur Freilegung früherer Schichten im Detail deutlich. Bezugspunkt ist die aktuellste Restaurierung.
- 9 Vgl. Assmann, Zur Metaphorik der Erinnerung, in: Hemken (wie Anm. 5).
- 10 Ebenda, 20.
- 11 Erstmals als Rhetorik des Kunstapparats herauspräpariert von Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle*, hg. von Wolfgang Kemp, mit einem Nachwort von Markus Brüderlin, übersetzt von Ellen und Wolfgang Kemp. Berlin 1996 (engl. Originalausgabe: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco 2¹⁹⁸⁶ (erste Ausgabe 1976)).
- 12 Ebenda, 10.
- 13 So zum Beispiel Yves Klein in seiner Ausstellung „Le Vide“ in der Galerie Iris Clert in Paris 1958, die einen leeren, weiß gestrichenen Galerieraum mit leerer Vitrine zeigte. Siehe Sidra Stich, *Yves Klein*. Ostfildern-Ruit 1994, 133–148.
- 14 O'Doherty (wie Anm. 11), 11. Symptom dieses Regimes ist für O'Doherty das Ausstellungsfoto ohne Menschen, „Ikone unserer visuellen Kultur“. Ebenda.

- 15 Siehe Heidenreich (wie Anm. 4). Die Argumentation dieses langen Artikels kann hier nicht im Detail beleuchtet werden, aber sie befließt sich systematischer Ungenauigkeit und begrifflicher wie gedanklicher Verschleifungen, um großräumige Thesen zur staatlichen Repräsentation in Zeiten des „Branding“ zu verfolgen. Umso ärgerlicher ist dies, da der zugrunde liegende Einfall, das Branding auf die ästhetische Ausstaffierung staatlicher Repräsentationsräume zu beziehen, durchaus interessant ist.
- 16 Gute Beispiele bieten die Museumsneubauten in Frankfurt am Main aus den achtziger Jahren sowie die Bundeskunsthalle in Bonn.
- 17 Vgl. unter anderem Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture*. New York 1988; sowie ders., *Architektur und Dekonstruktion: Derridas Phantom*. Basel/Berlin/Boston 1994 (engl. Originalausgabe: *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*. Cambridge (Mass.) 1993).
- 18 Siehe Beatriz Colomina (Hg.), *Sexuality & Space*. New York 1992; sowie dies., *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge (Mass.) 1994. Als Einführung in das Feld der differenztheoretisch orientierten Architekturkritik und -geschichte außerdem: Jane Rendell/Barbara Penner/Iain Borden (Hg.), *Gender Space Architecture. An interdisciplinary Introduction*. London 2000. Unter den Architekturhistorikern sei zum Beispiel Anthony Vidler, *The Writing of the Walls. Architectural Theory in the late Enlightenment*. Princeton 1987, genannt. Für den deutschen Sprachraum sei hier auf Irene Nierhaus, *ARCH⁶. Raum, Geschlecht, Architektur*. Wien 1999, verwiesen; sowie auf dies./Felicitas Konecny (Hg.), *Räumen. Baupläne zwischen Raum, Visualität, Geschlecht und Architektur*. Wien 2002.
- 19 Nierhaus 1999 (wie Anm. 18), 18.
- 20 Vgl. Hayden White, *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt am Main 1990 (engl. Originalausgabe: *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore/London 1987).
- 21 Paradigmatisch für die Architektur hier Adolf Loos, Ornament und Verbrechen (1910), in: Ders., *Sämtliche Schriften*, hg. von Franz Glück. Wien/München 1962, 276–288.
- 22 Einen ersten Einblick in die Diskursgeschichte des Ornaments gibt Isabelle Frank/Freia Hartung (Hg.), *Die Rhetorik des Ornaments*. München 2001, besonders Abschnitt 3 mit Texten über Ornament und Architektur. Im Übrigen schlägt sich der differenztheoretische Ansatz auch in der Malerei des letzten Jahrzehnts nieder, die das Ornament als malerischen Signifikanten einsetzt (exemplarisch seien hier die KünstlerInnen Lari Pitman, Philipp Taffe, David Reed und Sue Williams genannt).
- 23 Wesentlicher Dogmatiker der modernistischen Position für die Malerei war in den vierziger bis sechziger Jahren der New Yorker Kritiker Clement Greenberg, der die These vertrat, die Malerei solle sich auf das konzentrieren, was sie auf Grund ihrer medialen Voraussetzungen leisten könne: Konzentration auf die Fläche und auf ihre malerischen Möglichkeiten, Verzicht auf Illusionismus, Narration und Figuration als der Malerei äußerlich. Vgl. Clement Greenberg, *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking. Dresden 1997. Es gibt eine umfangreiche Literatur der postmodernen Kritik an diesem Diskurs des „High Modernism“ seit den frühen 1980er Jahren, genannt seien hier nur einige AutorInnen wie Rosalind Krauss, Hal Foster, Craig Owens sowie die Zeitschrift *October* und die Veröffentlichungen des New Museum of Contemporary Art, New York.
- 24 Dazu sehr instruktiv Hanne Loreck, Vom Ausdruck zum Aufdruck. Einige Bemerkungen zum Verhältnis von Ornament, Dekoration und Abstraktion, Körper und Geschlecht, in: *De Coraz(i)ón*. Ausst.-Kat. L'Hospitalet. Barcelona 1999, 162–170.

- 25 Vgl. Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, hg. von Peter Engelmann, aus dem Französischen übersetzt von Michael Wetzel. Wien 1992 (frz. Originalausgabe: *La Verité en Peinture*. Paris 1978), besonders Kapitel 1 zum Parergon. Zum Rahmen außerdem: Paul Duro (Hg.), *The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*. Cambridge 1996; Eva Mendgen (Hg.), *In perfect Harmony. Picture+Frame 1850–1920/ Bild+Rahmen 1850–1920*. Zwolle 1995; Bertrand Rougé (Hg.), *Cadres & Marges. Rhétoriques des Arts IV. Actes du quatrième Colloque du Cicada 1993*. Pau 1995; Jean-Claude Lebensztejn, Framing classical Space, in: *Art Journal*, VII, 1988, 1, 37–41; sowie Louis Marin, The Frame of the Painting or the semiotic Functions of Boundaries in the representative Process, in: Seymour Chatman/Umberto Eco/Jean-Marie Klinkenberg (Hg.), *A Semiotic Landscape/Panorama Sémiotique. Proceedings of the First Congress of the International Association of Semiotic Studies. Milan 1974*. Den Haag/Paris/NewYork 1979, 777–782.
- 26 Ebenso wie der Ausstellungsraum ist auch der Rahmen des Bildes von MalerInnen des 20. Jahrhunderts als Teil des Rezeptionsapparates für Kunst problematisiert und abgelehnt worden, so zum Beispiel von den Malern des so genannten Abstract Expressionism (Jackson Pollock, Barnett Newman und andere), von Frank Stella, der im „Shaped Canvas“ die Fläche und den Rand des Bildes neu thematisierte, oder von Tendenzen wie dem Radical Painting.
- 27 In der Bundesrepublik war besonders der Forschungsschwerpunkt zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts der Fritz Thyssen Stiftung maßgeblich an dieser Veränderung der Forschungslandschaft beteiligt. Die erste Bibliografie der frühen Ergebnisse dieser Forschung wurde 1984 erstellt: Marianne Prause, *Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Publikationen der Jahre 1967–1976 mit Nachträgen zu den Jahren 1940–1966*. München 1984.
- 28 Ausführlicher informieren: Caroline Mathieu, *Musée d'Orsay*. Paris 1987; sowie Alain Nave, *Le Musée d'Orsay. Histoire, Architecture, Collections*. Paris 1999.
- 29 Siehe dazu Mathieu (wie Anm. 28), 9 f.
- 30 Die Porträts von Kaiser Wilhelm I. und Kaiserin Augusta von Bernhard Plockhorst. Siehe dazu Forster-Hahn 1998 (wie Anm. 3), 32. Eine Fotografie von 1879, die diese Aufstellung zeigt, in: Rückert/Kuhr (wie Anm. 3), 205.
- 31 Zum nationalistischen Auftrags- und Ankaufsprogramm für die Nationalgalerie siehe Forster-Hahn 1998 (wie Anm. 3), 39 f. Zur Galerie des Batailles siehe Thomas W. Gaetgens, *Versailles. De la résidence royale au musée historique. La Galerie des Batailles dans le Musée Historique de Louis-Philippe*. Paris 1984.
- 32 Siehe Abb. 42 im Beitrag von Françoise Forster-Hahn in diesem Band. Eine Fotografie der Präsentation von 1903 in: Maaz (wie Anm. 8), 160.
- 33 Siehe Anm. 3.
- 34 Aleida Assmann hat in *Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee*. Frankfurt am Main 1993, die „Metamorphosen“ des Bildungsbegriffs und seine Koppelung an Konzepte des Nationalen sehr triftig dargestellt und den notwendig hybriden Charakter dieser Konzepte wunderbar in seinen einzelnen Strängen nachvollzogen.
- 35 Dazu unter anderem Hofmann (wie Anm. 2).
- 36 Friedrich Kittler, Computergrafik. Eine halbertechnische Einführung, in: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. I*. Frankfurt am Main 2002, 178–194, hier 190.
- 37 Ebenda, 187.

38 Ebenda, 191.

39 Zur Gattung des Fensterbildes: J. A. Schmall gen. Eisenwerth, *Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei*, in: Ludwig Grote (Red.), *Beiträge zur Motivatunde des 19. Jahrhunderts*. München 1970, 13–165.

40 Vgl. Clement Greenberg, *Towards a newer Laokoon*, in: *Partisan Review*, 7, 1940, 4, 296–310 (dt.: *Zu einem neueren Laokoon*, in: Greenberg (wie Anm. 23), 56–81).