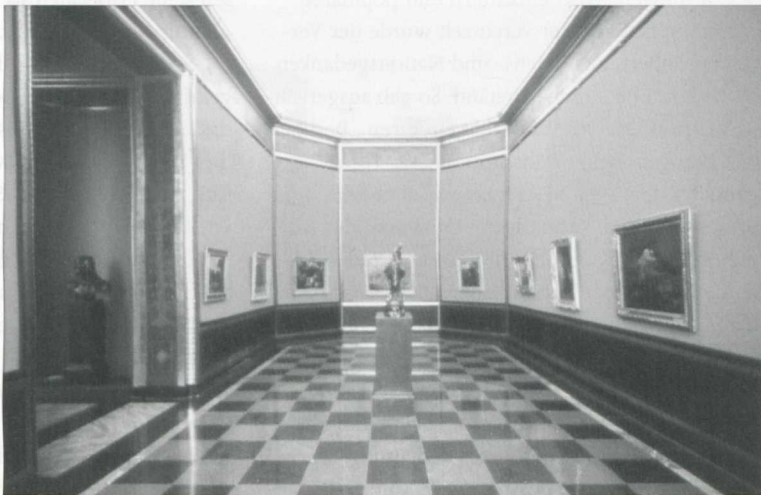


ÜBER DEN GENUSS ALS BÜRGERLICHE TUGEND:

DIE NEUE ALTE NATIONALGALERIE



Alte Nationalgalerie, Blick in eines der Justi-Kabinette

Nach dreijähriger Instandsetzung und im Gefolge kontroverser Diskussionen über „nationale Kultur“ und „Repräsentation“ in Berlin wurde kürzlich die mit großem Aufwand restaurierte Alte Nationalgalerie wiedereröffnet.

Angesichts der weitgehenden Akzeptanz durch das deutsche Feuilleton auch des historisch nationalen Konzepts dieses Museums scheint ein institutionskritischer Standpunkt nahe zu liegen, nur birgt dieser die Gefahr, den Blick auf die dort ausgestellte Kunst zu verstellen. Eine Kritik an dem „Repräsentativen“ dieser Sammlung scheint dieser Standpunkt ebenfalls zu verfehlen, geht er doch über jenen Genuss hinweg, der sich beim Betrachten der Bilder in der Alten Nationalgalerie unweigerlich einstellt.

Genuss – das wäre das Erste, was mir einfiele, müsste ich beschreiben, wie es mir beim Besuch der frisch eröffneten Alten Nationalgalerie ergangen ist. Aber darf das sein? Darf ein Museum Kunst so präsentieren, dass sie mit Genuss wahrgenommen wird, darf die kritisch orientierte Kunstwissenschaftlerin sie so wahrnehmen?

Mit der Wiedereröffnung dieses Hauses wurde die Kunst des 19. Jahrhunderts gleichsam mit

einem spektakulären Tusch wieder auf die Speisekarte des aktuellen Kunstkonsums gesetzt. Seit ihrer Verdammung durch die frühe Avantgarde war sie gering geschätzt worden als Refugium zutiefst konservativ-bürgerlichen Kulturkonsums, 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 einsetzte – besonders zum als geschmacklos angesehenen Historismus –, begann für die Kunst des 19. Jahrhunderts ein langer Weg allmählicher Rückkehr in das Kulturprogramm aufgeklärt bürgerlicher Nachkriegsdemokratie. Noch 1979 galt es – zumindest in der kunsthistorischen Forschergemeinde zur italienischen Kunst – als Zeitverschwendung, sich mit der Malerei des postklassizistischen und postromantischen 19. Jahrhunderts zu befassen.

Die aktuellen Museums- und Meinungsmacher wussten um diese Barrieren, vor allem jene, die sich auf die Beziehung von Nation und Kunst be-

zogen, weshalb sie die Eröffnung publizistisch begleiteten. Hier allerdings war es vorbei mit dem Genuss, denn es tönte hoch und weihevoll, aus Tageszeitungen, Wochenblättern und populären Kunstzeitschriften. Nur vereinzelt wurde der Verdacht geäußert, alte Reichs- und Nationsgedanken feierten nun neuerliche Urständ. So gab ausgerechnet die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* in ihren „Berliner Seiten“ jugendlich-antiinstitutionellen Tönen Raum, als dort Stefan Heidenreich unter dem flotten Titel „Die Kante ist das Ornament der Berliner Republik“ ganz schnell mal eben, indem er Kante und Rahmen verwechselte, das Derrida'sche Parergon zur Kante brutalisierte und Repräsentationsschelte austeilte. Schlichte „ist“-Sätze wie: „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.“¹, verströmten auktoriales Urvertrauen und die Sicherheit der Seligen. Sie zeugten aber auch von einem ebenso schlichten blinden Fleck gegenüber der Kunst, der den Autor dazu brachte, das Kind mit dem Bade, bzw. die Kunst mit der Nation auszuschütten. Die Frage, ob es irgendwie geartete Gründe geben könnte, diese Kunst zu sammeln und zu zeigen, die jenseits „nationaler Repräsentation“ – nach wie vor ein echtes Totschlagargument – zu finden wären, wurde noch nicht einmal in Betracht gezogen.

Zur Paläontologin avanciert, wende ich mich nun wieder den Freuden an den Fossilien und ihrer verkalkten Hülle zu. Das taten im Übrigen, solange der Eintritt noch frei war, überwältigend viele Berliner/innen der Rentner-Generation, die sonst in Museen nicht zu finden sind. Viele kleine Grüppchen, oft in lebhaftem Gespräch, wanderten mit und ohne Gehhilfen durch Foyer und Treppehaus der Nationalgalerie und gaben ihnen für eine kurze Zeit den Charakter eines öffentlichen Platzes, eines Ortes der Verständigung über kulturelle Werte und über Genuss, durchaus nicht ohne Skepsis, aber immer mit Neugier. Das machte zwar den Besuch für die „gebildeten“ Stände und die Touristen weniger beschaulich, zeigte jedoch

schlagartig, dass Institutionskritik auch anders als mit neofuturistischem Brandstiftertum artikuliert werden könnte: Was wäre, wenn das Gemeinwesen seine Prioritäten so setzte, dass tatsächlich „Kultur für alle“ möglich wäre – Museum gratis?

Seit Anfang Januar dieses Jahres wird wieder gezahlt, die Wogen haben sich geglättet, „man“ – das heißt jene Museumskonsumenten, die durch ihre Bejahung dessen, was sie zu sehen bekommen, ihren kulturellen Status bestätigt sehen – ist wieder unter sich. Irgendwie schade, auch für die didaktisch beflissene Paläontologin/Kunsthistorikerin, denn es ist allemal belebender, mit neugierig-skeptischen Gesichtern konfrontiert zu sein als mit blasierter Ignoranz.

Aber warum sollten wir uns durch eine moralisch diffus bleibende Ablehnung jeglicher „Repräsentation“, wie sie Heidenreich vertritt, in unserem Blick auf dieses Unternehmen und sein Resultat einengen lassen? Diffus bleibt diese Haltung insofern, als nicht deutlich wird, wofür oder für wen sich da eingesetzt wird. Und was bringt es, zu Beginn des 21. Jahrhunderts gegen monarchische Pracht zu wettern? Die ist nun in der Tat Geschichte geworden. Wer das Museum betritt und durchläuft, spürt, dass Stuck und Vergoldung, dass Raumabfolgen, -größen und -ausstattung Ergebnis einer Mischfunktion kaiserlicher und bürgerlicher Interessen sind: Die Proportionen sind überraschend intim, manche Räume schlichtweg klein, manche Raumfolgen wirken wie bürgerliche Wohnräume, selbst die erhaltenen Prachtsäle wie der Kuppelsaal oder die Querhalle sind in ihren Ausmaßen keineswegs zu vergleichen mit den Hallen z. B. der großen bundesrepublikanischen Museumsneugründungen der achtziger Jahre – gebaut vor der Wiedervereinigung, die so gern als schuldhafte Ursache neuer nationaler Prachtentfaltung angeführt wird. Hingegen bewirkt die Eröffnung der Nationalgalerie viel mehr, als dieser Vorwurf impliziert: Ein bis dato toter urbaner Raum wird wiederbelebt, wird präsent und besetzt, bis in den Alltag der städtischen Fußgänger/innen hinein: Der Platz vor der Freitreppe gewinnt eine andere Dimension, ebenso die Kolon-



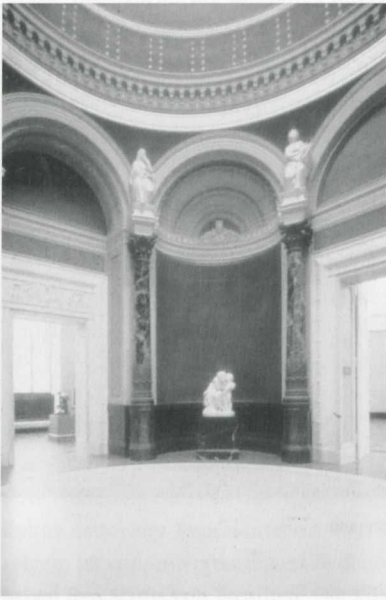
Alte Nationalgalerie, Blick in eines der Menzel-Kabinette

naden, die diesem Platz eine gewisse Intimität vermitteln. Und diese fußgängerische Urbanität, die sich hier sehr viel gelungener realisiert als im Lustgarten oder gar am Potsdamer Platz, prägt in fließendem Übergang auch die Innenräume des Museums. Soll das nun als absolut gestrig abgehakt werden? Und wer fühlte sich berufen, derart apodiktische Urteile darüber, was der Stadt gut tut, abzugeben? Ich zumindest werde die Alte Nationalgalerie in die Topographie meines urbanen Alltags in Mitte einbauen, als Reservat des – jawohl – Genusses und der Langsamkeit.

LOB DER LANGSAMKEIT

Für Heidenreich ist die „Kante“, die er im Styling der Alten Nationalgalerie ebenso dominieren sieht wie in den Ausstellungsaufbauten der Wehrmachtsausstellung, eine Form des „Branding“. Für mich sind die Rahmungen der Wandflächen in der Alten Nationalgalerie gerade keine „Kanten“ im Sinne harter Brüche, dort, wo eine raumbegrenzende Fläche in einem Winkel mit einer anderen zusammenstößt, sondern Inszenierungen optisch-ästhetischer Übergänge und 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 bis schockierend. Architekturhistoriker, die neuerdings die Farben und Materialien von Wandgestaltungen als ein „Narrativ“ betrachten – und dies lässt sich auch bei Architekt/innen der Moderne wie Mies van der Rohe², Charles und Ray Eames oder Eileen Gray aufspüren –, können dies nur vor dem Hintergrund einer neuen Wertschätzung der ästhetischen Tugenden von Farbe und Ornament in der Architektur. Es wäre also zu einfach, mit dem alten Argument des herrschaftslegitimierenden Prunks auf diese Repräsentationsästhetik zu schimpfen und 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 z. B. der siebziger und acht-



Alte Nationalgalerie, Kuppelraum

ziger Jahre des letzten Jahrhunderts ihre Ästhetik des repräsentativen „Prunks“ in einem Exzess von Weiß, Marmor, Stahl, Glas und räumlicher Größe vorgetragen hatten. In dieser Version taugt auch die Ästhetik des White Cube zum Einsatz für staatliche Repräsentation.

Es gibt für mich nur wenige Räume, in denen die Raumfarbe in Widerstreit mit den Bildern tritt: Die unter „Realismus“ laufende französische Malerei von Delacroix über Corot und Daumier bis zu Courbet schlummert in dunkelrot hinterfangenem Dämmerlicht und verweigert jegliches innerbildliche Leuchten. Ob das der notwendige Preis für das Zitat eines viktorianischen Farbklimas sein muss, möchte ich bezweifeln. Aber gerade dieser Zweifel macht deutlich, dass es in der Hauptsache nicht um sture Rekonstruktion einer „ursprünglichen“ musealen Ästhetik gehen konnte. Dieses Museum ist kein Zeugnis eines erbarmungslosen Historismus. Das Abwägen zwischen dem noch Vorhandenen aus verschiedenen Phasen, dem Rekonstruierbaren und dem, was transformiert werden musste, brachte ansonsten Kombinationen von Farbabstufungen, Malerei und Licht hervor, die nichts mit

den ursprünglichen Präsentationsformen zu tun hatten und die vor allem im zweiten Geschoss zu so unaufdringlichen wie genussfreundlichen Lösungen geführt haben. Der zur Eröffnung erschienene Band zu „Geschichte, Bau und Umbau“ des Hauses dokumentiert die historischen Vorlagen, Überlegungen und Entwurfsphasen dazu genau. Der Effekt dieser ums Detail bemühten Anstrengungen ist spürbar und lässt mich auch hier mein Lob der Langsamkeit fortsetzen: Dieser alte Bau zwang die Logik des rationalisierten, schnellen Bauens in vorgefertigten DIN-Maßen und -Materialien offenbar gründlich in die Knie.

EVENTKULTUR ODER HISTORISCHER REVISIONISMUS?

Aber warum gerade jetzt derartige Anstrengungen für ein Museum, das ausschließlich der Malerei (und in geringerem Maß der Skulptur) des 19. Jahrhunderts gewidmet ist? Geht es um Eventkultur mit Kanzler-Segen? Die Eröffnung, die in der Tat als Staatsakt inszeniert war, ließ dies fürchten. Aber dieses Ritual, das vor allem der Werbung öffentlicher Geldgeber aus Bund und Ländern diente, wird bald hoffentlich ebenso vergessen sein wie

die seifige Rhetorik, mit der um die Akzeptanz von Politik und Publikum gebuhlt wurde.

Mit dem gewaltigen Pariser Musée d'Orsay, das als Erstes in den achtziger Jahren die Depotbestände zum 19. Jahrhundert ans Licht holte und die „Schinken“ der Salonmalerei in spektakulären Inszenierungen aufwertete, können weder das Haus noch die Sammlung verglichen werden, denn sie haben als Ensemble einen eher intimen Charakter. Auch für triumphale Inszenierungen nationaler Wiedervereinigung im Zeichen einer Reaktivierung des nationalen Gedächtnisses gibt das Haus weniger her als für ein eher kulturhistorisch distanzierendes Studium von Bildzeugnissen, das die „deutsche Bildungsidee“³ im 19. Jahrhundert hervorgebracht hat. So hängen die Friedrich-Bilder Menzels recht beeengt und wenig triumphal, der Fries mit einem Zyklus deutscher Kulturhelden im Treppenhaus ist bescheiden und nicht wieder komplett rekonstruiert worden und die „Stars“ unter jenen Bildern, die vor 1945 als Inbegriff deutschen Tiefgangs rezipiert wurden, wie C. D. Friedrichs „Mönch am Meer“, erweisen sich im Original als visuell zu unspektakulär, um sie zu Events hochzustilisieren.

Über den Vorwurf, diese Sammlung sei der Propagierung der Nation gewidmet, muss man sich, nachdem in einigen Kommentaren ihre 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 worden ist⁴, nicht weiter auslassen. Die Bestände geben das einfach nicht her. Viel eher zeigen sie die Labilität der auf eine deutsche Kulturnation gerichteten Identitätskonstruktionen, die sich meist in Fantasien und Phantasmen des Fernen, Fremden und Arkadischen artikulierten. Die Kunst um 1800 bis in die dreißiger Jahre, jene im Grunde bescheidenen Produkte einer beginnenden bürgerlichen Bildkultur in Preußen (und darüber hinaus) vereint u. a. die elysischen kleinformatigen Fantasien der Schinkel'schen Architekturvisionen, die im Lande seinerzeit wenig geschätzten Landschaften von Blechen und Rottmann,

die bei aller mimetischen Sorgfalt ihren Kunstcharakter herausstellen und die pingelige Abbildmalerei von Krüger. Das fragile Gleichgewicht zwischen den künstlerischen Fantasiewelten, die oft nach Griechenland und Italien flüchteten, und den Wirklichkeiten biedermeierlich-repressiver und deutsch-patriotischer Lebenswelten wird quer durch das Jahrhundert deutlich. Die wenigen Bilder monumentalen Formats – die noch vor wenigen 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. Insofern ist die Alte Nationalgalerie als Ensemble von Bau und Sammlung ein wichtiges kulturhistorisches Zeugnis, das eine weitere Etappe kritischer Auseinandersetzung mit der Geschichte Deutschlands begleiten kann. Und ich bin der festen Überzeugung, dass die ästhetischen Verlockungen des Hauses dies eher befördern denn verhindern werden. Askese ist meines Erachtens keine politische Tugend ...

FENSTERBILDER GESTERN UND HEUTE

Warum also rücken nun die Ex-„Schinken“ und „Kitsch“-Bilder des 19. Jahrhunderts in den Kanon der klassischen, in sich abgeschlossenen musealen Sammelgebiete auf? Wenn man die Antwort in den Polarisierungen des Presseechos zwischen Weihe und Abwehr sucht, nimmt man meines Erachtens die kurzsichtige Perspektive einer Instrumentalisierung der Kunst für die neo-deutsche Konsenskultur ein. Werner Hofmann hat in seiner Eröffnungsrede mit Herders Metapher von der Nation als „ungejätem Garten voll Kraut und Unkraut“⁵ solcher Einsinnigkeit entgegen geredet und damit hoffentlich geholfen, den Blick auf die Kunst freizuhalten.

Suchen wir also 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 ein-

gestellt auf das vom Rahmen begrenzte Bild, nämlich das digitale Bild auf dem Rechnerbildschirm. Seine Faszination erhält es bis jetzt vor allem durch die Perfektion, mit der die Algorithmen das Problem mimetischer Simulation zu lösen vermögen – ein Wiederaufleben der alten Logik des Fensterbildes, die im 19. Jahrhundert sogar zu einer eigenen Gattung geführt hatte; als Berliner Beispiel sei auf Caspar David Friedrichs „Frau am Fenster“ verwiesen. Zum anderen vermute ich, dass diese Wiedernäherung der Sehgewohnheiten an das Bild als gerahmte Darstellung eines „Wirklichkeits“-Ausschnitts den Effekt des Befremdend-Nahen, den „Schinken“ und „Kitsch“ des 19. Jahrhunderts vor der Folie der Moderne zu haben schienen, 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 – Fensterbildes? Dass die heroischen Anstrengungen der Technologie um eine mimetische Perfektion 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 Verkümmernng des Ästhetischen im Mimetischen. Damit gewönne das Ästhetische durchaus auch (wieder) eine politische Dimension.

SUSANNE VON FALKENHAUSEN

Anmerkungen

1 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*, Berliner Seiten, S. BS3, 9.1.2002. Die Argumentation dieses langen Artikels kann hier nicht im Detail beleuchtet werden, aber sie befließigt 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.

2 Die aktuelle Mies-van-der-Rohe-Ausstellung im Alten Museum verweist in einem ihrer Räume auf diesen Aspekt, der bisher aus der Diskussion zur Architektur der Moderne im Wesentlichen ausgeklammert blieb.

3 Aleida Assmann hat in „Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee“ (Frankfurt/M. 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.

4 Dazu u. a. Werner Hofmann in seiner Rede zur Eröffnung des Hauses, abgedruckt in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.12.2001, S. 48.

5 Ebd.