

LUCA GIULIANI

## Antiken-Museen: Vergangenheit und Perspektiven einer Institution

Von Antiken-Museen kann man kaum anders sprechen als im Plural. Das Spektrum reicht vom Großmuseum, das einem breiten Publikum einen repräsentativen Überblick über sämtliche Epochen und Gattungen der antiken Kunstgeschichte vermitteln will, bis zur bescheidenen Studiensammlung eines Universitätsinstituts, die ausschließlich von Studenten und Dozenten genutzt wird; es reicht von der Sammlung, die über einen reichen Erwerbungssetat für gezielte Ankäufe auf dem Kunstmarkt verfügt, bis zum regionalen Grabungsmuseum, dessen Mittel in erster Linie dazu dienen, den permanenten Zuwachs der Magazine zu gewährleisten. Die Vielfalt unterschiedlicher Antiken-Museen läßt sich kaum auf eine einheitliche Typologie reduzieren; dennoch gibt es vielleicht einige Gemeinsamkeiten, die zugleich ein spezifisches Problemfeld markieren.

Zunächst: archäologische Objekte sind immer und unvermeidlicherweise Objekte, die ihren Kontext eingebüßt haben. Erzeugt und verwendet wurden sie innerhalb eines geschichtlichen Horizonts, der verschüttet und verloren ist. Selbst der besterhaltene archäologische Gegenstand ist immer nur ein Fragment – und ein Fremdkörper. Zwischen dem musealisierten Gegenstand und dem Museumsbesucher klafft ein Traditionsbruch, der nicht überspielt werden sollte: denn erst das Wahrnehmen der Fremdheit schafft die Voraussetzung für ein besseres historisches Verständnis. Dem Verständnis zuvor geht allerdings eine sehr viel einfachere Operation: sie besteht im Herstellen einer Ordnung. Denn die Dekontextualisierung der archäologischen Objekte bringt notwendigerweise deren Un-Ordnung mit sich. Die Gegenstände, die im Museum geborgen und gesammelt werden, müssen also erst einmal geordnet werden. Ordnungssysteme aber fallen nicht vom Himmel. Ein kleiner Rückblick auf die neuzeitliche Geschichte des Sammelns von Antiken zeigt deutlich, daß die uns heute geläufigen Ordnungskategorien ihrerseits ein historisches Produkt und das Ergebnis einer langfristigen Entwicklung sind.

### *Geschichtlicher Rückblick*

Als offenkundig dekontextualisierte Objekte treten Antiken in Renaissance-Sammlungen auf.<sup>1</sup> Vom Aussehen solcher Sammlungen, die in Rom im späteren 15. Jahrhundert immer häufiger werden, sind wir durch zeitgenössische Skizzen gut unterrichtet.<sup>2</sup> Überraschend wirkt vor allem die formlose Art der Aufstellung: im Hof des Palazzo Medici etwa stehen die antiken Statuen direkt auf dem Boden

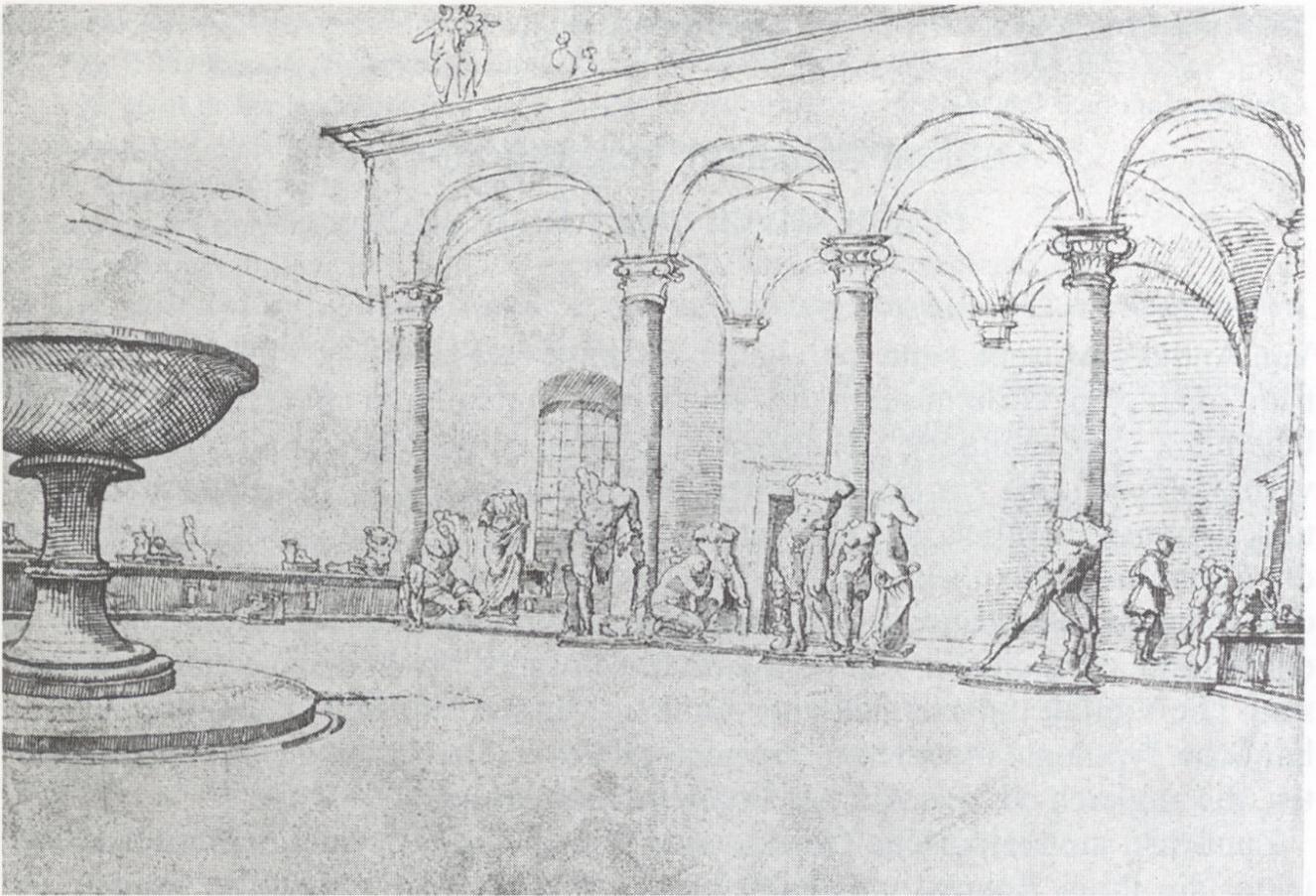


Abb. 1 Rom, Antiken im Hof des Palazzo Medici (heute Palazzo Madama). Zeichnung von Marten van Heemskerck.

oder an eine Wand gelehnt, ungesockelt, unergänzt und ohne daß irgend ein Ordnungsprinzip ersichtlich wäre (Abb. 1).<sup>3</sup> Dieser Mangel an Ordnung hat seine Gründe: Die römischen Sammler des 15. und frühen 16. Jahrhunderts sammelten bevorzugt Skulpturen und damit paradoxerweise eine Gattung von Gegenständen, die sich dem Zugriff einer wissenschaftlichen Systematik damals noch entzog. Auf anderen Gebieten (man denke etwa an die Münzkunde, aber auch an die Epigraphik oder die Topographie) hatten die antiquarischen Gelehrten bereits sehr brauchbare Ansätze zu einer systematischen Ordnung der antiken Hinterlassenschaft erarbeitet; auf dem Gebiet der antiken Skulptur gab es dergleichen nicht. Der unsystematische Charakter der Präsentation antiker Skulpturen in den frühen römischen Sammlungen findet seine unmittelbare Entsprechung in einem Mangel an Systematik auf der kognitiven Ebene.

Erst im Lauf der Zeit kommt es zu geordneteren Formen der Präsentation. Wegweisend gewirkt hat der in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts eingerichtete Hof des römischen Palazzo della Valle<sup>4</sup> (Abb. 2): In rhythmischem Wechsel boten größere und kleinere Nischen Raum für Statuen und für Büsten; Relief-Fragmente waren zu dekorativen Paneelen angeordnet oder zu Friesen kombiniert; den oberen Abschluß der Wände bildeten Inschrifttafeln mit lateinischen Motti: »zur Wiederherstellung verfallender Statuen und den Gärten zum



Abb. 2 Rom Hof im Palazzo della Valle (Zustand vor der Fertigstellung). Kupferstich von Hieronymus Kock.

Schmuck«, war da zu lesen, oder: »zum Ergötzen der Freunde, zum Vergnügen der Mitbürger und der Reisenden«. Der Inhalt der Inschriften ist vollkommen aspezifisch: er hätte sich auf eine beliebige Sammlung antiker Stücke beziehen können. Ebenso aspezifisch war auch die Ordnung des ganzen Ensembles: sie gehorchte architektonischen Kriterien der Regelmäßigkeit und Symmetrie und war insofern rein formaler Natur. Innerhalb dieser von außen an die Objekte herangetragenen Ordnung fungierten diese als weitgehend neutrale, untereinander austauschbare Ausstattungselemente.

Ansätze zu einer objektgerechteren Ordnung machen sich etwas später bemerkbar: bezeichnenderweise auf einem Sammelgebiet, wo man unmittelbar an die Resultate antiquarischer Forschung anschließen konnte. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beginnen Sammler, antike Herrscherbildnisse systematisch durch Vergleiche mit antiken Münzen zu benennen und sie zu Serien zu ordnen.<sup>5</sup> Durch die Benennung verliert ein Porträt seine Austauschbarkeit, es erhält einen festgelegten Platz innerhalb der Serie. Damit treten erstmals auch Lücken zutage: bei entsprechender Vermögenslage ergab sich daraus die naheliegende Versuchung, auf breiter Basis zu sammeln und nach Vollständigkeit zu streben.

Eine andere, nicht mehr antiquarische Art des Ordnen und des Sammelns gelangt erst im Laufe des 18. Jahrhunderts zum Durchbruch. In dieser Zeit begeg-

nen wir erstmals Betrachten, die von einem Werk zum anderen schreiten, nach Vergleichsmöglichkeiten suchen, auf formale Unterschiede achten und aus den Besonderheiten der Form historische Folgerungen entwickeln. Winckelmann hat diese Art der Betrachtung zwar nicht erfunden, sie aber erstmals zum zentralen methodischen Prinzip erhoben und auf breiterer Basis angewendet als jemals zuvor. Mit seiner »Geschichte der Kunst des Altertums« (1764) setzte sich die Erkenntnis durch, daß antike Kunst in ihrem geschichtlichen Wandel verstanden werden konnte und sollte. Winckelmann begriff diese Geschichte als einen langfristiger Prozeß formaler Veränderungen, die an den Kunstwerken selbst abzulesen waren: jede Stilstufe wies ihre eigene Formensprache auf, die sich in allen Kunstgattungen gleichermaßen bemerkbar machte; aus dem Stil eines Werkes ließ sich auf die Zeit und den Ort seiner Entstehung schließen (vgl. den Beitrag von A. Borbein in diesem Band). Damit war ein System entworfen, das die unabsehbare Vielfalt antiker Kunstwerke in eine klare entwicklungsgeschichtliche Ordnung bringen konnte, und das sich leicht auch auf die Gliederung von Sammlungsbeständen übertragen ließ.

Ihre erste Realisierung fand eine solche Ordnung etwa zwei Generationen nach Winckelmanns Tod in der Münchner Glyptothek.<sup>6</sup> Maßgebend für die Wahl einer stilgeschichtlichen Ordnung dürfte nicht zuletzt eine inhaltliche Besonderheit der Münchner Sammlung gewesen sein. Deren unbestrittene Hauptattraktion waren die Giebelfiguren des Aphaia-Tempels von Aegina. Die stilistische Altertümlichkeit der Aegineten war von den Zeitgenossen sofort erkannt und heftig diskutiert worden. Man verstand die Figuren als einzigartiges Zeugnis für die früheste Phase der griechischen Kunstentwicklung: eine Phase, die in Winckelmanns Geschichtsentwurf zwar als Epoche vorgesehen, aber damals noch eigentümlich leer geblieben war. Diese Leere wurde nun gefüllt. Die stilistische Besonderheit der aeginetischen Skulpturengruppe konnte beim Entwurf eines Besucher-Rundgangs nicht unberücksichtigt bleiben; wenn man sie aber zum Angelpunkt der Ausstellungs-Konzeption machte, so lag es nahe, »eine Anordnung nach den historisch begründeten Entwicklungsperioden der Kunst vorzuschlagen. [...] Der Beschauer folgt dem Wege, welchen die Kunst selbst durchlief.«<sup>7</sup> Die Konsequenz war ein Museum, dessen Raumfolge sich unmittelbar vergleichen läßt mit den betreffenden Kapiteln in Winckelmanns »Geschichte der Kunst«: an den ersten, ägyptischen Saal schloß sich ein »Saal der Inkunabeln« an, dessen Name unmißverständlich auf die Epoche hinweist, als die (griechische) Kunst noch in der Wiege lag; von hier aus gelangte man in den Saal der Aegineten; es folgte ein ganzer Trakt, der Werken der »griechischen Kunstblüte« gewidmet war; den Abschluß bildeten zwei Säle der Römer-Zeit und ein »Saal der Neueren«, worin Skulpturen der jüngsten Vergangenheit gezeigt wurden, »insofern und seitdem diese wieder zum Styl der Antike [...] zurückkehrte«<sup>8</sup>: Winckelmanns berühmtes Gebot von der »Nachahmung der Alten« fand sich unmittelbar in die museale Praxis umgesetzt.

Die Datierungskriterien, wonach man die Münchner Bestände zu ordnen ver-

suchte, wurden damals bereits als unzureichend empfunden. Gerade in bezug auf die Epoche der griechischen Kunstblüte beklagte man, daß zuverlässige Kriterien für eine stilgeschichtliche Untergliederung nicht auszumachen seien.<sup>9</sup> Dennoch lagen die Vorteile der Entwicklungsgeschichte auf der Hand: das von Winckelmann angelegte System ließ sich als erste Grundlage verwenden, die korrigiert und differenziert werden konnte: es war ausbau- und verbesserungsfähig; darüber hinaus war es auf vielfältige Materialgattungen anwendbar, die so untereinander vergleichbar wurden. Sein potentieller Anwendungsbereich war nahezu unbeschränkt.

Ordnungssysteme dieser Art wurden immer wichtiger, je größer die Sammlungen wurden. Deren ungehemmtes Wachstum ist ein typisches Phänomen des späteren 19. Jahrhunderts gewesen. Die Initialzündung zu diesem Prozeß ist von Paris ausgegangen. Hier war der Louvre im Jahre 1793 – wenige Monate nach der Hinrichtung des Königs – zu einem öffentlichen Museum und damit gleichzeitig zu einer Institution von nationalstaatlichem Prestige geworden. Unter Napoleon setzte dann eine explosive Vermehrung der Bestände durch systematischen, staatlich betriebenen Kunstraub ein.<sup>10</sup> Vor allem durch die Kunstbeute aus Italien erhielt die ehemals königliche Sammlung, die bis dahin im wesentlichen eine Gemäldegalerie gewesen war, einen ganz neuen Schwerpunkt im Bereich der antiken Skulptur. Die Sammlung wuchs im selben Maße, wie Frankreich seinen Machtbereich ausdehnte: militärische Expansion und imperialer politischer Anspruch fanden im nationalen Universalmuseum ihre unmißverständliche kulturelle Entsprechung.

Obgleich das Projekt nur von kurzer Dauer gewesen ist (nach dem Sturz Napoleons wurden die geraubten Kunstgüter größtenteils an ihre ursprünglichen Eigentümer zurückerstattet), hat es dennoch wegweisend gewirkt: es konnte kaum ausbleiben, daß andere Hauptstädte darauf reagierten. So hat sich etwa das British Museum, um 1800 noch vorwiegend naturwissenschaftlich ausgerichtet, in unmittelbarem Anschluß an das napoleonische Museumsprojekt zu einer kulturgeschichtlichen Sammlung mit besonderem Schwerpunkt im Bereich der antiken Plastik entwickelt.<sup>11</sup>

Ebenso aufschlußreich ist die Entwicklung in Berlin<sup>12</sup>: Nachdem 1815 die von Napoleon geraubten Kunstwerke im Triumph zurückgeführt worden waren, faßte man den Plan zum Bau eines Museums ins Auge: das Projekt wurde zum Wahrzeichen des Sieges und der wiedererlangten Unabhängigkeit. Entsprechend symbolträchtig waren der gewählte Ort – zwischen Dom und Zeughaus, direkt gegenüber dem königlichen Schloß – sowie die monumentale Gestalt des von Schinkel entworfenen Gebäudes. Der Bau markiert schon allein durch seine Dimensionen einen Anspruch, der weit über die damals vorhandenen Sammlungsbestände hinausging. Der hohe politische Stellenwert des Museums mußte unweigerlich auch den Ausbau der Sammlung zur Folge haben: Schinkels Museum, zur Zeit der Eröffnung noch zu groß, sollte sich bald als zu klein erweisen. Gegen Ende des Jahrhunderts sollte die Berliner Antikensammlung einen Umfang erreichen, der

sich mit den einschlägigen Abteilungen des Louvre oder des British Museum durchaus vergleichen ließ.

Ob in Paris, in London oder in Berlin: die Geschichte der führenden Antikensammlungen steht im späteren 19. Jahrhundert im Zeichen raschen Wachstums und fortschreitender Verwissenschaftlichung. Beides war unmittelbar miteinander verbunden. Die zunehmende Materialfülle machte eine Ausdifferenzierung der klassifikatorischen Systeme erforderlich; als unmittelbare Reaktion darauf avancierte die Klassifikation im späten 19. Jahrhundert zu einem zentralen Arbeitsgebiet der archäologischen Wissenschaft: die Vorbildfunktion der Naturwissenschaften liegt auf der Hand. Die Erstellung umfassender, immer feinermaschigen Ordnungssysteme veränderte zugleich auch die Qualität des Sammelns, das immer stärker durch das Streben nach Vollständigkeit beherrscht wurde. Selbst die reichste Sammlung wies unter dem Gesichtspunkt einer klassifikatorischen Systematik immer noch Lücken auf: aus der Erkenntnis der Lücken ergab sich naheliegenderweise das Bestreben, diese zu schließen. Zwischen Sammeln und klassifikatorischem Verarbeiten pendelte sich eine Wechselwirkung ein, die auf gegenseitige Steigerung hinauslief.

Dabei drohte allerdings der Bezug zum Besucher verloren zu gehen: für diesen war die Fülle des ausgestellten Materials kaum noch zu bewältigen. Eine vernünftige Reaktion darauf war der Vorschlag einer prinzipiellen Trennung zwischen Schau- und Studiensammlung (oder, wie man damals symptomatischerweise sagte: »Hauptsammlung«)<sup>13</sup>: in der Schausammlung wollte man unter optimalen Sichtbarkeitsverhältnissen nur noch wenige, ausgewählte Objekte ausstellen; die Fülle der Bestände, die für den Fachmann und die Forschung relevant war, konnte dann platzsparend und mit geringem ästhetischem Aufwand in den Studiensammlungen aufbewahrt werden.

### *Erwerbungspolitik: Probleme und Alternativen*

Die dynamische, auf ständige Vermehrung der Sammlung ausgerichtete Ankaufspolitik der großen Museen ist bis weit in das 19. Jahrhundert hinein unproblematisch geblieben. Sie fand ihr unmittelbares Äquivalent in einer entsprechend orientierten Grabungspraxis. Archäologische Grabungen waren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in aller Regel private Unternehmungen, die einen mehr oder weniger expliziten kommerziellen Charakter aufwiesen: das selbstverständliche Ziel bestand im erfolgreichen Verkauf der gefundenen Objekte.<sup>14</sup> Erst im späteren 19. Jahrhundert begann sich das Ausgrabungsinteresse dann von der Ebene des Kommerzes auf die der Erwerbung von Wissen zu verschieben: Grabungen, nunmehr immer häufiger von der öffentlichen Hand finanziert, entwickelten sich zu wissenschaftlichen Unternehmungen, bei denen es weniger auf Funde als auf Befunde ankam. Je mehr man die Ausgrabung als ein Mittel verstand, auf historische Fragen zu antworten (vgl. den Beitrag von S. v. Schnurbein in diesem Band),

desto entscheidender wurde die Einbettung der Funde in geschichtliche Horizonte, Kontexte und Schichten; eine Folge davon war, daß die gefundenen Objekte nun nicht mehr verkauft und zerstreut, sondern möglichst vollständig geborgen wurden, mit dem Ziel, sie nach Möglichkeit ebenso vollständig zu bearbeiten und zu publizieren. Naheliegende Konsequenz davon war die Einrichtung örtlicher Grabungsmuseen; das älteste wurde 1879 in Olympia gegründet.<sup>15</sup> Lokale Grabungsmuseen dieser Art sind heute über das ganze Mittelmeergebiet verstreut: sie hatten und haben einen doppelten Vorteil. Zum einen entlasten sie die (mittlerweile längst überquellenden) Zentralmuseen; zugleich aber gewährleisteten sie eine gewisse Einbindung der Objekte in jenen topographischen und historischen Horizont, in dem diese ihre ursprüngliche Funktion erfüllt haben und aus dem sie auch als Ausstellungstücke noch einen Teil ihrer Lebendigkeit beziehen.

Verwissenschaftlichung und Verstaatlichung des Grabungswesens gingen im 19. Jahrhundert somit Hand in Hand. Im gleichen Zug, wie der Staat in den antikenreichen Ländern die Verantwortung für die Erforschung und den Schutz archäologischer Altertümer übernahm, hat er auch Rechte angemeldet: die archäologischen Bodenfunde wurden (zunächst zum Teil, später in ihrer Gesamtheit) zu staatlichem Eigentum erklärt; private Ausgrabungen wurden immer weiter eingeschränkt, schließlich überhaupt verboten.

Die ankaufenden Museen in den Ländern außerhalb des Mittelmeerbereiches sind durch die Verwissenschaftlichung der Ausgrabungen und die Verstaatlichung des Antikenbesitzes in den antikenreichen Ländern in eine paradoxe Situation geraten: ihr ehemals selbstverständlicher Zuwachs ist problematisch geworden. Um das Problem zu lösen (oder zu umgehen) gab es zwei mögliche Strategien. Zum einen haben vor allem die großen Museen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts immer wieder versucht, sich mit den staatlichen Behörden der Herkunftsländer ins Einvernehmen zu setzen und in eigener Regie Grabungen durchzuführen, deren Funde anschließend ausgeführt und den eigenen Sammlungsbeständen zugeschlagen werden konnten. Musterbeispiel für eine solche Operation ist die von den Berliner Museen in großem Stil betriebene Ausgrabung in Pergamon (1878-1886), deren Funde der Berliner Sammlung den Anschluß an die großen Museen in Paris und London verschafft haben; ein solches Projekt erforderte allerdings eine behutsames diplomatisches Vorgehen, denn auch im osmanischen Staat gab es damals bereits Gesetze, die das Ausgrabungswesen regelten und einen Teil der Funde als staatliches Eigentum reklamierten.<sup>16</sup> Die zweite Strategie war sehr viel einfacher: Museen fuhren einfach fort, Antiken aus dem Kunsthandel zu erwerben. Dabei mußte allerdings immer deutlicher werden, daß viele der Erwerbungen mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit aus illegalen Grabungen stammten.

Immer wieder sind Museumsarchäologen in die Situation geraten, beim Ankauf von Objekten mit illegaler Provenienz Spuren von Zerstörung festzustellen: Um den Transport und das Passieren von Grenzkontrollen zu erleichtern, können großformatige Objekte unbedenklich zerschlagen oder in Teile zersägt werden.

Selbst wenn die Zerstörung das Objekt selbst nicht direkt tangiert, so betraf und betrifft sie doch ausnahmslos dessen Fundzusammenhang. Jeder illegale Ausgräber tendiert mit ökonomischer Notwendigkeit dazu, all das zu zerstören, was – aus welchen Gründen auch immer – nicht zum Gegenstand eines Handels gemacht werden kann. Und ebenso folgerichtig wird er auch die Spuren seiner eigenen Tätigkeit vernichten, weil diese zu einem strafbaren Tatbestand zurückführen. Damit gehen alle Informationen über den Fundzusammenhang unwiderbringlich verloren: die Objekte, die schließlich im Handel angeboten werden, scheinen aus dem Nichts aufzutauchen.<sup>17</sup>

Der Interessenkonflikt zwischen der Pflege der Altertümer in den Herkunftsländern und der Ankaufspolitik der Museen in den Marktländern geht also mindestens auf das mittlere 19. Jahrhundert zurück. Explizit zur Sprache gebracht wurde er allerdings erst in jüngerer Zeit: die Diskussion darüber ist nach wie vor im Gang.<sup>18</sup> Dabei ist es notwendig, vor allem zwei Aspekte des Problems zu unterscheiden.

Auf der einen Seite geht es schlicht um die Mobilität archäologischer Gegenstände: diese hat in der europäischen Kultur seit der Renaissance viel zu fruchtbar gewirkt, als daß man ihre positiven Seiten verleugnen sollte. Ohne die Präsenz antiker Kunstwerke nördlich der Alpen hätte es keinen Neoklassizismus als europäischen Gesamtstil gegeben, hätte sich auch die Klassische Archäologie als wissenschaftliche Disziplin kaum etablieren können. Es gibt keinen Grund, weshalb antike Kunst nur in den Ursprungsländern zu sehen sein sollte: Auch in diesen Ländern ist der heutige Zeitgenosse durch unabsehbare, irreversible Traditionsbrüche von der Antike getrennt. Römische Ehrenstatuen stehen auch in Rom nicht auf öffentlichen Plätzen, sondern im Museum und sind dort Gegenstand ästhetischer Neugierde. Diese aber ist an keinen geographischen Raum gebunden; sie besitzt in Rom nicht mehr und nicht weniger Legitimität als in Kopenhagen oder in New York.

Auf der anderen Seite besteht das eigentliche Problem aber auch gar nicht in der Mobilität der Objekte, sondern in der Verwüstung der Fundorte. Aus wissenschaftlicher Perspektive ist es vollkommen gleichgültig, ob eine apulische Vase in Tarent oder in Malibu ausgestellt wird; wissenschaftlich nicht zu rechtfertigen ist einzig und allein der Umstand, daß ihr Fundkontext auseinandergerissen und sämtliche Informationen darüber zerstört wurden.

Allerdings wird dieses Ärgernis nicht mehr lange virulent bleiben: im geographischen Bereich der klassischen Antike geht das Material, dessen Ausgrabung unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten interessant wäre, rasch zur Neige. Wir haben es mit einer begrenzten Ressource zu tun, deren Erschöpfung durch den illegalen Grabungsraubbau stark beschleunigt wird: bereits die nächste Archäologengeneration dürfte mehr oder weniger vor vollendeten Tatsachen stehen. Die Epoche der großen Funde geht ihrem Ende entgegen. Das Auslaufen der Raubgrabungen wird auf dem Antikenmarkt unweigerlich ein Versiegen des Angebots bei gleichzeitigem Ansteigen der Preise zur Folge haben. Spätestens zu diesem Zeit-

punkt werden auch die ankaufenden Museen ihre Neuerwerbungspolitik zu überdenken haben.

Die Alternative zum Markt liegt für die Museen heute schon auf der Hand, zumindest auf der theoretischen Ebene: sie müßte in einem internationalen Austausch von Leihgaben bestehen, nicht nur für kurzfristige Ausstellungen (was längst Usus ist), sondern für längere Zeiträume. Ein solcher Leihgabenverkehr könnte zur Lösung erheblicher Probleme beitragen, sowohl in den Markt- als auch in den Herkunftsländern. Die Museen der Marktländer stehen unter einem gewissen Druck, ihren Besuchern und Sponsoren von Zeit zu Zeit etwas Neues vorzuführen; dadurch versuchen sie dem geflügelten Wort vorzubeugen, wonach ein Museum, dessen Bestände sich nicht mehr verändern, nur noch ein erstarrtes, ein totes Museum sei; dieser Gemeinplatz ist nicht ganz ohne Berechtigung – aber es wäre naiv, anzunehmen, daß der potentiellen Erstarrung nicht anders als durch ständige Neuerwerbungen begegnet werden könne. Auf der anderen Seite stehen auch die Grabungsmuseen der Herkunftsländer vor Problemen, die allerdings diametral entgegengesetzter Natur sind: Bekanntlich können sich diese kaum noch retten vor dem Zufluß an Material, das rein mengenmäßig alle verfügbaren Kapazitäten sprengt und daher in den meisten Fällen unrestauriert, unbearbeitet und unausgestellt bleiben muß. Eben dieses Material könnte als Leihgabe den Museen der Marktländer zur Verfügung gestellt werden. Ein Bruchteil der finanziellen Mittel, die heute in Neuerwerbungen investiert werden (und die zur Zeit immer noch die Spirale von Handel und illegaler Grabungstätigkeit ankurbeln), dürfte genügen, um Restaurierung, wissenschaftliche Bearbeitung und Publikation der Leihgaben zu sichern, die nach angemessener Frist dann wieder in ihr Ursprungsmuseum zurückkehren könnten, im Austausch gegen neue Leihgaben.

Solche Perspektiven mögen heute noch utopisch anmuten: aber es gibt wenig Zweifel daran, daß die illegale Ausgrabungstätigkeit und mit ihr der Markt auf einen Umbruch zusteuert, der auch für die Museen weitreichende Folgen haben wird. Das wird sich vor allem auf der Ebene der Erwerbungen bemerkbar machen. Neuerwerbungen aber sind (einem verbreiteten Vorurteil zum Trotz) keineswegs die einzige und nicht einmal die entscheidende Position im Aufgabenprofil eines Museums. Man wird also auch in Zukunft nicht nach neuen Aufgaben suchen müssen: es genügt vollauf, sich weiterhin auf die alten zu besinnen.

### *Aufgaben des Museums*

Die erste und elementare Aufgabe eines Museums wird immer darin bestehen, die Objekte zu schützen und instandzuhalten. Gerade in großen Sammlungen haben Restauratoren und Wissenschaftler über Generationen hinweg an der fortschreitenden Verbesserung der Konservations- und Sicherheitsbedingungen gearbeitet. Der Standard an Sorgfalt und technischem *Know-how*, der in einem Museum erreicht werden kann (und muß!), geht weit über das hinaus, was in Privatbesitz

möglich wäre: und nur dieser hohe Standard gewährleistet eine langfristige, sich im Idealfall der Ewigkeit annähernde Konservierung der musealisierten Objekte.

Zur Konservierung der Bestände kommt als zweite Aufgabe die Herstellung und Aufrechterhaltung einer Ordnung. Das gilt sowohl für die Schausammlung wie für die Magazine: aber in unterschiedlicher Weise. Die Ordnung von Abertausenden von Objekten in einem Museumsmagazin hat klassifikatorischen Charakter; jede Klassifikation zeigt einen bestimmten Stand der Wissenschaft an; solange die Wissenschaft nicht zum Stillstand kommt, wird auch die Taxonomie einem dauernden Ausdifferenzierungsprozeß unterworfen bleiben. Daher ist die Ordnung von Magazinbeständen ein Projekt, an dem kontinuierlich gearbeitet wird, und das gleichwohl nie zu einem endgültigen Abschluß gelangt.

Etwas anders verhält es sich bei der Schausammlung: diese ist zwar in dem Moment, wo sie eröffnet und dem Publikum zugänglich gemacht wird, zunächst einmal fertig und (zumindest theoretisch) abgeschlossen: aber sie beginnt im selben Augenblick auch zu altern. Jede Art der musealen Präsentation zielt auf eine Rekontextualisierung der ausgestellten Objekte: aber der neue, museale Kontext kann niemals denjenigen geschichtlichen Horizont rekonstruieren, in dem die ausgestellten Objekte verwurzelt gewesen sind; dieser ursprüngliche Horizont bleibt unwiderbringlich verloren. Somit ist jede museale Präsentation immer ein Produkt ihrer Zeit: der museale Kontext kann gar nichts anderes darstellen als ein Sinnangebot an zeitgenössische Besucher. Es ist ganz unvermeidlich, daß dieses Angebot mit der Zeit (im ungünstigen Fall schon sehr bald) an Aktualität verliert. Eine Sammlung, die sich nicht mehr veränderte, würde selber irgendwann der Musealisierung verfallen: sie würde (was gelegentlich tatsächlich begegnet) zum Museum eines Museums.

Wenn man die gegenwärtigen Ausstellungskonzepte zu überschauen versucht<sup>19</sup>, stellt man zunächst einen gewissen Grundkonsens fest: weitgehend durchgesetzt hat sich das Prinzip einer stilgeschichtlichen Ordnung der Sammlungsbestände. Das gilt vor allem für den Bereich der griechischen Kunst: im Louvre ebenso wie im British Museum, in München ebenso wie in Berlin findet die Epochenfolge der griechischen Kunstgeschichte eine mehr oder weniger strenge Analogie in der Reihenfolge der Ausstellungsräume. Etwas anders verhält es sich bei Museen mit römischem Schwerpunkt: hier wäre es kaum sinnvoll, die Präsentation der Bestände in erster Linie auf eine Veranschaulichung der Stilentwicklung auszurichten. Zentrales Charakteristikum der römischen Kunst ist ein auffälliger Stilpluralismus: die unterschiedlichen Ausdrucksformen der griechischen Epochenstile haben sich hier in Modi verwandelt, die nunmehr als verfügbare Gestaltungsweisen nebeneinander existieren und von denen jedes seinen eigenen thematischen Schwerpunkt hat. Nicht zufällig hat man sich bei der Neugestaltung des Archäologischen Nationalmuseums in Rom dazu entschlossen, auf eine entwicklungsgeschichtliche Gliederung weitgehend zu verzichten; im neueröffneten Palazzo Massimo alle Terme wird keine kontinuierliche Stilentwicklung veranschaulicht, sondern nach thematischen Gesichtspunkten gegliedert.<sup>20</sup> Dabei wird auch grie-

chische Kunst konsequent in den römischen Horizont mit einbezogen; so werden etwa in Rom gefundene griechische Kunstwerke des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. nicht als Zeugnisse einer bestimmten Entwicklungsstufe der griechischen Kunstgeschichte ausgestellt: sie veranschaulichen vielmehr den Import und die Verbreitung älterer griechischer Kunstwerke im Rom der späten Republik. Dies impliziert eine Öffnung zur politischen und sozialen Geschichte, wie sie bei einer traditionellen, vornehmlich an der stilistischen Entwicklung orientierten Ausstellung nicht notwendigerweise gegeben ist. Ein Besucher der Münchner Glyptothek, der von einer Skulptur zur anderen schreitend die Anzeichen einer stilistischen Veränderung beobachtet, wird leicht dazu kommen, diese Veränderung als selbstläufigen, teleologischen Prozeß und die ausgestellten Stücke als autonome Kunstwerke zu interpretieren. Im Palazzo Massimo hingegen wird derselbe Besucher die Zusammenstellung der Objekte kaum verstehen, wenn er nicht zugleich versucht, sich eine gewisse Vorstellung vom geschichtlichen Horizont zu machen: dabei wird er etwa griechische Kunstwerke als Gegenstände einer bestimmten Rezeption erfahren und sehr schnell nach Käufern, Händlern und Publikum fragen: Das wiederum impliziert ein ganz anderes Verhältnis von Kunst und Geschichte.

Spätestens hier wird ein weiteres Charakteristikum von Antikenmuseen deutlich: Im Vergleich mit historischen Museen und mit Kunstmuseen nehmen sie eine eigentümlich ambivalente Zwitterstellung ein. Historische Museen sind selbstverständlich auf die Veranschaulichung geschichtlicher Konstellationen ausgerichtet<sup>21</sup>: die ausgestellten Gegenstände dienen als Dokumente oder als Symptome, woran der Betrachter – durch assoziative Verknüpfung und im Wechselspiel von Vertrautheit und Fremdheit – die historische Physiognomie einer vergangenen Epoche entziffern kann. In einem Kunstmuseum hingegen ist das einzelne Objekt nicht Vermittler, sondern primäres Ziel der Betrachtung: es dient nicht der Veranschaulichung eines historischen Zusammenhanges, sondern präsentiert sich als Kunstwerk, das heißt als Gegenstand eines ästhetischen Interesses. Es liegt auf der Hand, daß Antikenmuseen auf keine dieser beiden Zugangsweisen ohne weiteres verzichten können. So wird etwa eine Sammlung griechischer Keramik kaum anders können, als die Vasen in ihrer Funktion und in ihrer Bilderwelt als Zeugnisse einer bestimmten Lebensform und damit einer historischen Konstellation vorzuführen. Aber damit ist es natürlich noch nicht getan: vielmehr wird eine gelungene Präsentation immer auch versuchen, an die ästhetische Neugierde des Betrachters zu appellieren, dessen Aufmerksamkeit zu wecken und zu fokussieren, ihr gleichzeitig Freiräume und Wege anzubieten.

Der Blick des Betrachters spürt nach Kombinations- und Vergleichsmöglichkeiten: zwar nicht immer schon, aber immerhin seit mindestens zweihundert Jahren. Damit steht jede Ausstellung vor der Aufgabe, den Betrachter mit sinnvollen Konstellationen einander ergänzender oder untereinander vergleichbarer Gegenstände zu konfrontieren. Fruchtbar sind solche Konstellationen vor allem dann, wenn sie einiges sinnfällig werden lassen, was der Betrachter nicht vorher schon

wußte, wenn sie also (auf welchem Niveau des Vorwissens auch immer) zu Neu-entdeckungen und damit zur Überraschung führen: gelungenes Betrachten vermittelt Lust- und gleichzeitig Erkenntnisgewinn.

Es gibt kein endgültiges Rezept für eine gelungene Präsentation: es bedarf immer wieder neuer Lösungen und neuer Experimente. Als Feld für Experimente besonders geeignet sind Sonderausstellungen: hier liegt eine ihrer wichtigsten Funktionen, die sie eigentlich unverzichtbar macht. Hier können wissenschaftliche, didaktische und ästhetische Ansprüche miteinander konfrontiert, gemeinsame Lösungen gesucht und Inszenierungsmöglichkeiten erprobt werden, deren Wirkung sich anhand der Reaktionen von Fachleuten, Publikum und Presse anschließend auch testen läßt; selbst mißlungene Tests bleiben lehrreich: sie können verhindern, daß dieselben Fehler wiederholt werden.

Aber Sonderausstellungen sind mehr als bloße Experimente: sie erfüllen eine Vermittlungsfunktion, auf die kaum noch verzichtet werden kann. Man braucht nur einen Blick auf die Besucherzahlen zu werfen: selbst eine mäßig erfolgreiche Ausstellung (mag sie nun den Kaiser Augustus oder die Gruppen aus Sperlonga betreffen) erreicht ein Publikum, das den Leserkreis einer wissenschaftlichen Monographie über Augustus oder Sperlonga mindestens um das zehnfache übertrifft. Das ist kaum erstaunlich; es gibt eine Öffentlichkeit, die zwar Ausstellungen und Museen besucht, aber Fachpublikationen schon lange nicht mehr zur Kenntnis nimmt. Wenn das Fach sich gegenüber dieser Öffentlichkeit nicht abkapseln will, muß es versuchen, sie auf der Ebene zu erreichen, wo es ihrer überhaupt habhaft werden kann. Ausstellungen und Museen haben also die zentrale Aufgabe, einer breiteren Öffentlichkeit bestimmte Aspekte des aktuellen Forschungsstandes zu vermitteln: An keinem universitären Lehrstuhl kann diese Vermittlungsarbeit auch nur mit annähernd vergleichbarer Wirksamkeit geleistet werden. Natürlich können aber Forschungsergebnisse nur dort glaubwürdig vermittelt werden, wo Forschung auch geleistet wird. Aus diesem sehr einfachen Grund bleibt wissenschaftliche Forschung im Museum unverzichtbar: die Qualität eines Museums steht und fällt nicht zuletzt mit der wissenschaftlichen Arbeit, die in ihm geleistet wird.

Seit es Museen gibt, wurden hier Gegenstände gesammelt, konserviert, verwaltet, bearbeitet und dem Publikum präsentiert. Gerade wenn in Zukunft die Sammlungen an die Grenzen ihres Wachstums stoßen, die Zeit des Erweiterns und Vervollständigens der Bestände zur Neige geht: dann wird die Forschungsarbeit zwangsläufig wieder stärker in der Vordergrund treten. Ohne sie gibt es keine Klassifikation, keine sinnvolle Präsentation musealer Gegenstände. Und es fehlt nicht an Forschungsaufgaben, die nicht *auch*, sondern *nur* innerhalb eines Museums geleistet werden können. Das ist immer dann der Fall, wenn bei einem bestimmten Objekt Fragen gestellt werden, die nur durch eine Untersuchung aus allernächster Nähe zu beantworten sind. Eine der einfachsten dieser Fragen lautet: wie ist dieser Gegenstand hergestellt worden, wie ist der antike Handwerker vorgegangen, welches waren seine Arbeitsschritte? Sobald man eine solche Frage

stellt, helfen in aller Regel selbst die besten Fotografien nicht weiter, und es reicht auch der Blick durch das Vitrinenglas nicht mehr aus: die Annäherung an den Gegenstand muß weiter getrieben werden. Dies erfordert oft den Einsatz technischer Hilfsmittel, angefangen beim Mikroskop bis hin zum Computertomographen (vgl. den Beitrag von W.-D. Heilmeyer in diesem Band); als entscheidend erweist sich ferner meistens die Kooperation zwischen Wissenschaftler und Restaurator: eine Zusammenarbeit, die in dieser Form natürlich nur unter dem Dach einer musealen Institution möglich ist. Es ist daher kein Zufall, wenn Projekte zur Erforschung antiker handwerklicher Produktionstechniken in den letzten Jahren immer wieder an Museen durchgeführt wurden<sup>22</sup>: Sie wären woanders kaum möglich gewesen.

Antikemuseen haben als Institution eine wechselvolle Geschichte hinter sich. Ein weiterer Umbruch steht vielleicht unmittelbar bevor; er könnte dazu führen, daß archäologische Sammlungen außerhalb der Herkunftsländer die Grenzen ihres Wachstums anerkennen und daraus Konsequenzen ziehen. Die Institution des Museums als solche muß durch einen solchen Umbruch jedoch keineswegs in Krise geraten. Wir brauchen Museen auch (und vielleicht gerade?) dann, wenn sie aufhören zu expandieren; wir brauchen sie als Archive, als Orte der Vermittlung und – last but not least – als Forschungsinstitute.

### *Anmerkungen*

- 1 R. Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity* (1969) 180-202; C. Franzoni, »Rimembranze d'infinite cose«. *Le collezioni rinascimentali di antichità*, in: S. Settis (Hrsg.) *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 1: *L'uso dei classici* (1984) 299-360.
- 2 A. Michaelis, *Römische Skizzenbücher Marten van Heemskercks und anderer nordischer Künstler des 16. Jahrhunderts*. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 6, 1891, 125-172; Ch. Hülsen – H. Egger (Hrsg.), *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck* (1913-16).
- 3 Michaelis (oben, Anm. 2) 161 f.
- 4 Michaelis (oben, Anm. 2) 218-238; Franzoni (oben, Anm. 1) 324 ff.
- 5 F. Haskell, *Die Geschichte und ihre Bilder* (1995) 48-53.
- 6 *Glyptothek München 1830-1980* (Ausstellungskatalog München 1980).
- 7 So der Architekt Leo von Klenze: *Glyptothek München* (oben, Anm. 6) 502 Kat. Nr. 149; vgl. auch 261 ff.
- 8 *Glyptothek München* (oben, Anm. 6) 197 ff.; das Zitat von Klenze ebenda 208 Anm. 130 bzw. 502 Kat. Nr. 149.
- 9 So Klenze: *Glyptothek München* (oben, Anm. 6) 266 mit Anm. 24.
- 10 F. Haskell – N. Penny, *Taste and the Antique* (1981) 108 ff.; P. Wescher, *Kunstraub unter Napoleon* (1976).
- 11 E. Miller, *That Noble Cabinet: a History of the British Museum* (1974), besonders 96 ff.; I. Jenkins, *Archaeologists & Aesthetes in the Sculpture Galleries of the British Museum 1800-1939* (1992).

- 12 Vgl. Th. Ziolkowski, Das Amt des Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen (1992) 391-478.
- 13 K. Möbius, Die zweckmäßige Einrichtung großer Museen. Deutsche Rundschau 68, Juli-September 1891, 352-360. Möbius war Direktor der Berliner Museums für Naturkunde; seine Bemerkungen beziehen sich ausdrücklich (a.a.O. 353) auch auf archäologische Sammlungen.
- 14 Musterbeispiel ist die Ausgrabung der Nekropole von Vulci: F. Buranelli, Gli scavi a Vulci della Società Vincenzo Campanari – Governo Pontificio, 1835-1837 (1991) 3-54.
- 15 100 Jahre deutsche Ausgrabungen in Olympia (Ausstellungskatalog München 1972) 42-44.
- 16 S. L. Marchand, Down from Olympus (1996) 94-102.
- 17 Vgl. dazu D. Graepler u. a., Fundort unbekannt. Raubgrabungen zerstören das archäologische Erbe (1993) sowie P. Pelagatti – M. Bell III (Hrsg.), Antichità senza provenienza: i siti distrutti, il recupero, il nodo dei prestiti. Bollettino d'arte 80, 1995, allegato al N.89-90.
- 18 Vgl. etwa H. G. Niemeyer (Hrsg.), Archäologie, Raubgrabungen und Kunsthandel. Podiumsdiskussionen auf der 23. Mitgliederversammlung des Deutschen Archäologen-Verbandes in Münster, 26. 6. 1993 (1995).
- 19 Vgl. etwa: Antikenpräsentation in der heutigen Zeit – zwischen Tradition und Zukunft. Internationales Kolloquium 22. 10. 1994 in Leipzig (1995).
- 20 Vgl. einstweilen A. La Regina (Hrsg.), Museo Nazionale Romano. Palazzo Massimo alle Terme (1998).
- 21 Vgl. S. Godau, Inszenierung oder Rekonstruktion? Zur Darstellung von Geschichte im Museum, in: M. Fehr – St. Grohé (Hrsg.), Geschichte · Bild · Museum (Köln 1989) 199-211.
- 22 Vgl. W.-D. Heilmeyer, Werkstattforschung am Museum, in: G. Zimmer – N. Hackländer (Hrsg.), Der Betende Knabe. Original und Experiment (1997) 99-104.

### *Abbildungsnachweise*

Abb. 1: Nach Ch. Hülsen – H. Egger (Hrsg.), Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck (Berlin 1913-16) 2 Taf. 61.

Abb. 2: Nach Hülsen – Egger, a.a.O. 2 Taf. 128.