Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 44 (1957)
Heft: 10: Ausstellungen

Artikel: Zum Problematik der grossen Kunstausstellungen
Autor: Keller, Heinz
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-34222

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Heinz Keller

Zur Problematik der großen Kunstausstellungen

Es sind zehn Jahre her, daß in der Schweiz die ersten großen Nachkriegsausstellungen gezeigt und mit Begeisterung begrüßt wurden, die Sammlung der Mailänder Ambrosiana (Luzern 1946), die Meisterwerke aus Österreich (Zürich 1946/47), die Trésors de l'art vénitien (Lausanne 1947), die Meisterwerke altdeutscher Kunst (Schaffhausen 1947), die Werke des 19. Jahrhunderts aus den Münchner Museen (Winterthur 1947), die Liechtenstein-Sammlung (Luzern 1947), die Kunstschätze der Lombardei (Zürich 1948), die Kunst des frühen Mittelalters (Bern, Kunstmuseum, 1949) und manche andere. Angelegentlich wiesen die eben noch kriegführenden Nationen auf die kulturellen Leistungen ihrer Vergangenheit hin, und gerne zeigten sie die Kunstschätze, die in den zerstörten oder beschädigten eigenen Museen nicht zugänglich gemacht werden konnten; freudig nahmen die nach der großen Kunst des Auslandes ausgehungerten Kunstfreunde der Schweiz diese Veranstaltungen entgegen.

Heute ist alles anders. Nicht allein die in Kontribution gesetzten Leihgeber – Museumsleute und Privatsammler – beklagen sich über die ständig sich erneuernden Zumutungen; nicht nur die Bewohner einer Kunststadt wie Florenz beginnen zu revoltieren, wenn wieder etwas von ihrem kostbaren Besitztum auf Reisen geschickt werden soll. Auch die Empfänger stehen dem Angebot an Kunstausstellungen nicht mehr so enthusiastisch gegenüber. Die Fachleute beschweren sich über ein viel zu dichtes Ausstellungsprogramm, das ihnen nicht erlaubt, auch nur die wichtigsten Veranstaltungen im eigenen Lande vollständig zu sehen, und das Publikum bringt seine Müdigkeit dadurch zum Ausdruck, daß es interessante Ausstellungen vernachlässigt.

Es fällt leicht, mit den einleuchtendsten Gründen die Behauptung zu untermauern, für einmal sei die Zeit der großen Ausstellungen vorbei: Die Kunstmuseen Italiens, Deutschlands, Frankreichs sind ausgebessert oder wiederaufgebaut und können ihre Schätze wieder selber zeigen. Die Prestigeausstellungen alter nationaler Kunst genießen nicht mehr die Unterstützung der Politiker wie in den unmittelbaren Nachkriegsjahren. Die Möglichkeit, ins Ausland und nach den großen westeuropäischen Kunstzentren zu reisen, ist so allgemein geworden wie nie zuvor, so daß das Argument, die Kunstwerke müßten reisen, um anderen Menschen zugänglich zu werden, weitgehend entkräftet ist. Vielmehr ist es wieder einleuchtend geworden, daß jeder, der um eines Museums willen eine Reise unternommen hat, auch einen Anspruch darauf besitzt, dessen Hauptwerke an Ort und Stelle vorzufinden. Endlich hat es sich gezeigt, daß bei der Versendung von Gemälden und Plastiken sich Schäden nicht vermeiden lassen. Vor allem reagiert Holz als Bildträger so empfindlich auf die Klimaschwankungen, daß Absplitterungen der Farbe auch bei sorgfältigster Behandlung eintreten können.

Und trotzdem geht das Angebot von Ausstellungen weiter; Galeriedirektoren, die ihre Besitztümer zäh verteidigen, unterstützen oder veranstalten selber Ausstellungen, die kostbare und gefährdete Objekte in Bewegung setzen; die Besucherziffern der erfolgreichsten Veranstaltungen sind nicht im Sinken, sondern eher noch im Steigen. Ja viele kleinere Kunstinstitute, auch wenn sie über eine Gruppe erstrangiger Kunstwerke verfügen, machen die Erfahrung, daß sie nur mit dem Mittel der Wechselausstellung das Interesse des Publikums erregen können (sogar das bedeutende Musée Jacquemart-André in Paris konnte einzig auf diese Art vor dem Absterben bewahrt werden). So zeigt sich weder von seiten der Organisatoren noch der Benützer eine wirksame Tendenz, die großen Kunstausstellungen einzuschränken. Das Bedürfnis der Museumsbesucher nach Ausstellungen großer Kunst kann so wenig bestritten werden wie die Bereitschaft der Fachleute, weiterhin solche zu veranstalten. Im Gegenteil, dort wo ein Museum in seiner Aktivität nachläßt, wird schnell der Vorwurf der Untätigkeit erhoben.

Die Auseinandersetzung mit der Problematik des heutigen Ausstellungsbetriebes hat darum ein andauerndes starkes Interesse an solchen Veranstaltungen vorauszusetzen; sie soll vielmehr untersuchen, welcher Art dieses Interesse ist und wie es unter den veränderten Umständen zu befriedigen ist. Eine solche Betrachtung darf die großen nationalen und internationalen Gesamtausstellungen *zeitgenössischer* Kunst, wie die «Salons» der verschiedenen Länder oder die Biennale von Venedig, übergehen. Zweifellos sind auch hier Probleme verborgen. Auf der einen Seite steht der Wunsch der Künstler, ihr Schaffen zu zeigen, und das Bedürfnis des Publikums, sich zu informieren; auf der anderen Seite droht immer die Gefahr einer unüberblickbaren und zufällig proportionierten Riesenschau. Doch hier das Für und das Wider abzuwägen und Verbesserungsvorschläge zu machen, müßte die Aufgabe einer besonderen Studie sein. Auf alle Fälle wird es immer verdienstlich bleiben, lebender, im Entstehen begriffener Kunst zum Kontakt mit dem Betrachter und Sammler zu verhelfen.

Hier geht es um die Ausstellungen der unersetzlichen älteren Kunstwerke, die bereits in ihrem Werte anerkannt sind. Gerade um diese Objekte, die für eine gerechte Würdigung auf die Vermittlung der Ausstellung scheinbar nicht mehr angewiesen sind, tobt aber heute der Kampf der Organisatoren besonders heftig (wobei die Grenze des Klassierten sehr nahe an die unmittelbare Gegenwart vorgeschoben ist; nicht nur Cézanne, Gauguin, Van Gogh, auch Klee und Picasso sind von ihr bereits eingeschlossen). Wie soll also eine Ausstellung beschaffen sein, damit sie auch vom bedrohten, seinem natürlichen Standort entfremdeten Kunstwerk her zu rechtfertigen ist?

Die einleuchtendste Begründung haben wohl die geschlossenen Ausstellungen bedeutender Privatsammlungen für sich, eines Kunstgutes also, das an seinem Aufbewahrungsort nicht oder nur wenigen zugänglich ist. Hier ist die vorübergehende Sichtbarmachung im Museum das einzige Mittel, einer großen Zahl von Menschen Genuß und Studium der Werke zu erlauben. Auch für die – seltenere – Übernahme der Bestände eines kleineren und abgelegenen Museums durch das Institut einer großen Stadt sprechen die selben guten Gründe. Die Risiken einer Versendung kostbaren nationalen Kunstgutes dürfen ausnahmsweise auch verantwortet werden, wenn es in einem großen Kulturzentrum Zeugnis ablegt vom Schaffen und Besitztum eines entlegenen oder schwer zugänglichen Landes, wie z. B. die Ausstellungen der alten mexikanischen, norwegischen und tschechoslowakischen Kunst in Paris. Doch kommen als Empfänger solcher Manifestationen, die mit der Unterstützung der höchsten politischen Behörden geschaffen werden, nur wenige Kunstinstitute der Welt in Frage.

In den meisten Fällen setzt eine Ausstellung ein kompliziertes Spiel zwischen den Organisatoren und vielen frei entscheidenden, heute meist unwilligen Leihgebern in Bewegung. Aber gerade dieser freie Wettbewerb ist geeignet, die nötigen Korrekturen zu entwickeln. Es liegt in der Hand der Leihgeber, jenen Anfragen zu entsprechen, die die besten Gründe für sich haben, und die anderen abzulehnen. So sind – nicht mangels Zuspruchs, aber mangels Materials – jene Sommerausstellungen im Verschwinden, die ähnlich wie viele «Festspiele» einzig der Hebung des Fremdenverkehrs dienten. Die Leihgeber haben gelernt, die Veranstalter sicherer einzureihen und die Programme strenger zu beurteilen. Das wirksamere Argument als eine offizielle Fürsprache ist heute bei den unabhängigen Besitzern eine fruchtbare Ausstellungsidee. Eine Cézanne-, eine Van-Gogh-Ausstellung zu veranstalten, gelingt nur noch den bekanntesten und organisatorisch leistungsfähigsten Instituten. Ein Programm dagegen, das einen übersehenen Künstler, eine vergessene Epoche in ein neues Licht rückt oder neue wesentliche Aspekte zeigt, wird bei den meisten Leih-

gebern nicht auf Widerstand, sondern auf freudige Unterstützung stoßen. Eine Ausstellung, die das Schaffen Lorenzo Lottos erhellt, ist verdienstvoller als eine – zweifellos erfolgreichere – Tizian-Schau; sie findet darum auch die bereitwilligeren Helfer. Eine Pissarro-Ausstellung läßt sich leichter realisieren als eine Manet-Schau. Das Gleiche gilt für die Darstellung ganzer Epochen: Eine Ausstellung griechischer Plastik des 6. und 5. Jahrhunderts würde zwar in Westeuropa mit Begeisterung aufgenommen, sie ist aber in absehbarer Zeit kaum je zu verwirklichen. Dafür war die Etrusker-Ausstellung des Zürcher Kunsthauses ein Gedanke, der sofort auf fruchtbaren Boden fiel. Die großzügige Hilfe Italiens und aller übrigen Leihgeber konnte nur darum gewonnen werden, weil vor Augen stand, daß hier ein Thema vorgeschlagen wurde, das zugleich vernachlässigt und aktuell war. Es entsprach einem latenten Interesse, appellierte an den Fachmann wie an ein weiteres Publikum und war trotzdem noch durch keine außeritalienische Veranstaltung behandelt worden. Der Erfolg dieser Ausstellung auf ihrem Weg durch die Welt brachte den Initianten wie den Förderern die Bestätigung. In kleinerem Maßstab zeitigte die Zürcher Präsentation der Sardinischen Bronzen und in stärkerer Beschränkung auf die Fachwelt die Amsterdamer Ausstellung des Manierismus die gleiche Erfahrung.

Dieser Wettbewerb nicht allein um den Besucher, sondern auch um den Leihgeber ergibt noch andere fruchtbare Ausstellungsideen, thematische Programme, die über die beliebten alten Formeln («Das Stilleben», «Das Kinderbildnis», «Das Pferd in der Kunst» usw.) hinausgehen und eine innere Problematik aufweisen. «Das verkannte Kunstwerk», «Früh- und Spätwerke» sind Fragestellungen, die kürzlich abgehandelt wurden. Hier hängt alles von der Durchführung ab, und selbst vermeintlich verlockende Formulierungen («Unbekannte Schönheit») enttäuschen oft hinsichtlich ihrer Überzeugungskraft für die Leihgeber wie ihrer Anziehungskraft für das Publikum; allzuoft mußten ähnliche Titel schon als Deckmantel für händlerisches Zufallsmaterial herhalten.

Entscheidender als das Programm ist noch der Ruf des veranstaltenden Museums. Mit Recht werden die Leihgeber in dieser Hinsicht immer anspruchsvoller. Größte Sorgfalt in der Behandlung der Leihgaben sollte selbstverständlich sein (leider ist sie es nicht überall). Zu ihr tritt aber als entscheidendes Kriterium und als Verpflichtung, die den Organisatoren auferlegt ist, die künstlerisch-geistige Auswertung des Leihgutes. Denn mit der aktuellen und verdienstvollen Themenstellung ist es noch nicht getan. Erst in der Wahl der auszustellenden Werke beginnt sich die Konzeption abzuzeichnen. Jeder Künstler, auch der größte, kann durch eine unglückliche Auswahl herabgemindert werden. Hier gilt es nun, jene Qualitäten, jene Eigenschaften eines Meisters oder einer Epoche hervorzuheben, die für die Gegenwart fruchtbar sind und die den echten Ruhm rechtfertigen. Bei wandernden Ausstellungen kann man oft beobachten, wie schon ein geringer Abtausch von Werken, ein Verlust oder ein Zuwachs das Bild einer Künstlerpersönlichkeit steigert oder schwächt.

An dieser Interpretation ist ferner die ausstellungstechnische Darbietung beteiligt. Es geht nicht allein um das bessere oder schlechtere Licht oder um die Aufmachung. Ein gewisses Maß von betonter Präsentation kann zwar das Kunstwerk nachdrücklicher sichtbar machen. Italien vor allem hat eine einfallsreiche Ausstellungstechnik entwickelt, die die Schaulust anregt, ohne das einzig Wesentliche, das ausgestellte Werk, zu übertönen. Von hier gingen auf andere Länder Anregungen aus, die oft fruchtbar waren, oft auch zu verderblichen Übertreibungen führten. Es geht um die geistige Verarbeitung in der Anordnung, die eines äußeren Aufwandes nicht bedarf.

Eine selbstverständlich-unauffällige Einrichtung ist einer selbstherrlichen Inszenierung vorzuziehen, denn die Darbietung darf niemals auffälliger werden als das Schaugut. Die sachliche Museumshängung hat ihre Möglichkeiten wie ihre Klippen. Auch mit ihrer Hilfe kann betont und untergeordnet werden, kann man Verwandtschaften und Kontraste, Entwicklungslinien und Stilwechsel hervorheben. Hier besteht die Möglichkeit, den Betrachter zu führen, ihm ohne jede verbale Belehrung einen Gedankengang einleuchtend sichtbar zu machen. Es ist eine besondere Kunst des Hängens, nicht nur durch glückliche Annäherungen die einzelnen Werke im künstlerischen Ausdruck zu steigern, sondern den Besucher bei aller scheinbaren Bewegungsfreiheit einen logischen oder emotionalen Ablauf des Ausstellungsgutes miterleben zu lassen. Man kann leider nur zu oft beobachten, wie der Betrachter in einer Ausstellung umherirrt, ohne des Ariadnefadens habhaft zu werden. Noch ärgerlicher aber ist es, wenn das Material einer wissenschaftlich gründlich geplanten historischen Ausstellung, wie etwa der großen Stillebenausstellung in der Pariser Orangerie, durch ein dekoratives Hängungsprinzip – in diesem Falle das der Symmetrie – wieder völlig in Unordnung gebracht wird.

Ein wesentliches Attribut einer Ausstellung ist schließlich der Katalog. Im Katalog verrät sich der Geist einer Veranstaltung. Schon manche groß aufgezogene Kunstschau hat durch ein liederliches Verzeichnis zugegeben, daß es ihr einzig auf den oberflächlichen Massenerfolg ankam. Es geht hier nicht darum, Partei zu nehmen in der Streitfrage, ob hohe Besucherziffern oder interessante Resultate für den Spezialisten die bessere Rechtfertigung einer Ausstellung seien. Zweifellos sollten, wenn kostbare Kunstwerke den Gefahren eines Transportes ausgesetzt werden, möglichst viele Interessenten erreicht werden. Zugleich besteht aber die Pflicht, die Wissenschaft zu fördern und mit ihrer Hilfe wiederum dem Betrachter an die Hand zu gehen.

Ausstellungskataloge haben darum eine Doppelfunktion. Sie dienen einerseits dem Besucher als Orientierung und als Gedächtnisstütze für die empfangenen Eindrücke. Gleichzeitig haben sie die Resultate früherer Forschung zu resümieren und – als das bleibende Dokument der Veranstaltung – die Unterlagen für die künftige wissenschaftliche Arbeit zu bewahren. Der wechselnde Anteil von populärer Breiten- oder wissenschaftlicher Tiefenwirkung an einer Ausstellung wird die Art ihres Katalogs bestimmen; zu einem Mindestmaß exakter Angaben ist er aber immer verpflichtet. Er sollte über Titel und Material hinaus auch die Dimensionen, Signatur und Datierung aufführen. Wesentlich ist alles, was eine spätere Identifikation des einzelnen Werks ermöglicht. Mit den steigenden wissenschaftlichen Ansprüchen einer Veranstaltung vermehren sich darum diese Angaben. Es folgen Literaturangaben und Verzeichnis der früheren Ausstellung, an denen ein Werk gezeigt wurde (Nummern aus Œuvrekatalogen sollten immer angegeben werden). Bei Ausstellungen aus Spezialgebieten sind ferner Texte, die das einzelne Objekt historisch und künstlerisch lokalisieren, sehr wertvoll. Muster solcher Kataloge, die für den Laien wie für den Fachmann gleich wertvolle Erläuterungen gaben, waren zum Beispiel Charles Sterlings Katalog der Ausstellung «La Nature morte de l'Antiquité à nos jours» (Orangerie, Paris 1952) und Hans J. Juckers Katalog der Etruskerausstellung im Zürcher Kunsthaus (1955). Besonders wichtig und zu spezieller Gründlichkeit verpflichtet sind die Verzeichnisse bei Werkausstellungen großer Künstler. Oft müssen sie Monographien und Œuvrekataloge ersetzen. Da solche Kataloge schon zur Eröffnung vorliegen sollen, der Sinn der Gedenkausstellungen aber darin besteht, wissenschaftliche Fragen vor den Originalen und im Vergleich abzuklären, werden die Angaben vielfach im Verlaufe der Ausstellung überholt. Die Veranstalter der großen historischen Ausstellungen in Venedig haben darum die Lösung gefunden, die Ausstellungsdauer so lang und die erste Auflage des Katalogs

so niedrig anzusetzen, daß in die folgenden Auflagen die neuesten Resultate der Forschung aufgenommen werden können. Veranstaltungen dieses Ranges erfahren denn auch die entschiedenste Förderung durch die Fachwelt, und nur die striktesten Ausleihverbote setzen ihnen Grenzen.

Umstritten ist immer noch die Frage der Reproduktionen. Je entschiedener der Dokumentarcharakter einer Ausstellung ist, umso dringender ist es auch, daß möglichst alle Objekte, wenn auch nur klein, im Katalog abgebildet sind. Die Ausstellung chinesischer Kunst in London 1935/36 führte dies für den größten Teil der 3080 Gegenstände durch und schuf damit ein unersetzliches Werkzeug der Forschung. Aus finanziellen Gründen ist dies aber nur selten möglich, und eine Veranstaltung, die sich mehr an den unbeschwerten Genießer wendet, wird sich mit einer beschränkten Anzahl groß reproduzierter Hauptwerke begnügen. Auch hier spiegelt sich der Charakter einer Ausstellung im Katalog. Verfehlt ist die Tendenz, den Katalog zu einer Sammlung großer, farbiger Reproduktionen im Zeitschriftenformat sich auswachsen zu lassen. Ein Katalog soll handlich sein; man sollte ihn in einer Tasche unterbringen und in einer Bibliothek bei seinesgleichen einstellen können; auch dürfte er nicht wegen einer luxuriösen Ausstattung unerschwinglich werden.

So bildet der Wettbewerb um das Kunstwerk von selbst einen Teil der Kriterien heraus, die den modernen Ausstellungsbetrieb regulieren. Einen anderen Weg zur Gesundung als die kritische Einstellung des Leihgebers und das Verantwortungsbewußtsein der einzelnen Veranstalter gibt es kaum. Es wurde in der Schweiz vor einigen Jahren versucht, über eine Zentralstelle die Verständigung zwischen den Museen zu erreichen. Eine solche Kontrolle der Vorhaben wäre umso wünschenswerter, als zum Beispiel Italien pro Jahr und Land nur *eine* große Ausstellung offiziell fördert; sie läßt sich aber bei dem herrschenden Individualismus und bei der föderalistischen, kommunalen und privaten Struktur unserer Kunstpflege nicht erreichen. Der freie Wettbewerb ist auch fruchtbarer, ideenbildender als eine offizielle Planung. Wichtig ist, daß sich zu jeder Fehlentwicklung wieder ein Korrektiv einstelle. Darum drängt sich eine Besinnung auf die Pflichten und Eigenschaften der fördernswerten Ausstellungen auf, so daß sich die notwendige Selektion ergibt. Dies soll durchaus nicht heißen, daß nur die großen Museen würdig sein sollten, bedeutende Kunst zu zeigen. Es ist vielmehr ein Vergnügen zu beobachten, wie manche Institute, und gar nicht immer die reichstdotierten, dank der besonderen Begabung ihrer leitenden Köpfe ihre Spezialität entwickelt haben, wegen der sie weit herum geachtet sind.

1
Picasso-Ausstellung im Palazzo Reale in Mailand, 1953.
Einrichtung: Giancarlo Menichetti, Architekt, Mailand
L'exposition Picasso au Palazzo Reale de Milan.
Disposition: Giancarlo Menichetti, architecte, Milan
Picasso exhibition in the Palazzo Reale in Milan.
Arrangement: Giancarlo Menichetti, architect, Milan

Photo: Ancillotti & Co., Mailand

1