



Andrea Meyer, Bénédicte Savoy. *The Museum is Open: Towards a Transnational History of Museums 1750–1940.* Berlin: de Gruyter, 2014. VI, 266 S.; 27 Abb. \$112.00, cloth, ISBN 978-1-306-42987-0.

Reviewed by Elsa van Wezel

Published on H-Soz-u-Kult (August, 2014)

Das Museum war, wie die Herausgeberinnen dieses Bandes in ihrem mit Ausführungen zur Methodik umfassenden Vorwort zu Recht bemerken, schon immer eine Institution grenzübergreifender Verbindungen. War doch die Kunst selbst, ihre Produktion, aber eben auch ihre Präsentation stets ein transnationales Geschäft. So konnten in ihrer Beschreibung die inter- (offiziell zwischenstaatlichen) oder transnationalen Querverbindungen oft gar nicht ignoriert werden. Hier ließ man sich doch immer gern transnational inspirieren. Es wurde nie mit Scheuklappen gearbeitet. Nicht einmal dann, als es im 19. Jahrhundert darum ging, besonders „national“ zu scheitern. Da bekam zum Beispiel die National Gallery in London (1833–38) einen griechischen Tempelgiebel, sah die Nationalgalerie in Berlin (1866–76) wie ein römisch-klassizistischer Tempelbau aus und das National Museum in Stockholm (1848–66) wie ein italienischer Renaissancepalast. Vergleiche auch den evaluierenden Bericht: Debora J. Meijers / Ellinoor Bergvelt / Lieske Tibbe / Elsa van Wezel, National Museums and National Identity, seen from an International and Comparative Perspective, c. 1760–1918, 23. Januar 2012, <<http://www.huizingainstituut.nl/beheer/wp-content/uploads/National-Museums-and-National-Identity.pdf>> (23.07.2014). Künstler, Architekten, Sammler und andere Kunstliebende sind auf Reisen gegangen oder haben sich informiert, um sich von anderen belehren zu lassen oder um sich von den

anderen abzusetzen, aber stets um dadurch selbst „besser“ zu werden. Die Begrifflichkeiten, mit denen diese Geschichten bislang beschrieben wurden, waren jedoch andere wie „Nachahmung“, „Inspiration“, „Einfluss“ und es wurde nicht, wie in diesem Sammelband, von einer explizit transnationalen Perspektive ausgegangen. Im Vergleich zu den 17 Vorträgen auf der internationalen Tagung „Transnationale Museumsgeschichte 1750–1940“ vom 17.–18. Februar 2012, deren sehr leistungswerte Ergebnisse hiermit publiziert werden, sind aus zeitlichen Gründen drei Beiträge entfallen. Es konnten dafür jedoch drei neue gewonnen werden.

Das Buch startet mit einem leider etwas missverständlichen Aufsatz von Mirjam Brusius. Es scheint, dass hier kurz in Vergessenheit geraten ist, worum es überhaupt im universellen Sammelwesen wie in der Wissenschaft des 19. Jahrhunderts im Wesentlichen ging. War man doch vor allem darauf aus, die Welt unter neuen wissenschaftlichen Standards zu vermessen, in der Hoffnung so auch das Rätsel des Ursprungs der Menschheit zu lösen. Dazu sammelte man Hinweise aus aller Welt, aber natürlich besonders gerne auch aus dem „Heiligen Land“. Man wusste ganz genau – auch wenn man vielleicht Objekte oder Schriftzüge nicht sofort zu deuten wusste –, dass alles aus dieser Region letztendlich von größter Bedeutung für die Lösung des Haupträtsels sein konnte. Wenn es also in den zeitgenössischen

Berichten, die Brusius anführt, heißt, die Briten sind in Ninive dabei „to dug up their own past“, dann ist damit nicht gemeint, dass sie Mesopotamien markieren wollten als ein Ort „where the British had at one time been“ (S. 28), sondern, dass sie dabei waren ihre eigene biblische Geschichte auszugraben. Es wurde sozusagen nach dem historischen Beweis (oder Gegenbeweis) des Göttlichen gesucht. Dabei standen sie in ständiger Konkurrenz zu Frankreich. Wurden die spektakulären Fundstücken, die der französische Konsul in Mosul, Paul-Emile Botta 1842–1844 in Khorsabad ausgegraben hatte, schon ab 1847 im Louvre gezeigt. Annie Caubet, *From Mexico to Assyria: the Development of specialized Galleries of Antiquities in the Louvre Museum (1826–1881)*, in: Ellinoor Bergvelt u.a. (Hrsg.), *Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das Neue Museum im internationalen Kontext* (Berliner Schriften zur Museumsforschung 29), Berlin 2011, S. 83–90. So kamen die Funde von Henry Layard aus Nimrud und Ninive direkt ins British Museum. Es wird sicher so gewesen sein, dass die riesigen assyrischen Skulpturen den Menschen, auch die Ausgräber selbst in Erstaunen versetzten und ihnen anfangs rätselhaft vorkamen, das stellte jedoch gleichzeitig ein Teil des Reizes dieser Objekte dar.

Was uns die Autorin am Anfang ihrer Geschichte mit der Anekdote über den Mann aus dem Iran sagen will, der 2009 in der British Library Seiten aus wertvollen, alten persischen Büchern herausgeschnitten hatte und deshalb wegen Vandalismus bestraft wurde, bleibt, sowohl für sich genommen wie im Zusammenhang mit dem weiteren Text, schleierhaft. Sie gibt zwar an, diese Tat nicht gut zu heißen, jedoch will sie zu bedenken geben, ob nicht der Iraner die Seiten bloß zurückholen wollte – „repatriating“ – in den eigenen kulturellen Kontext? Dies trifft jedoch meines Erachtens nicht zu, steckte er sie doch nur in „less valuable copies of the same books in his private collection“ (S. 19); somit holte er sie lediglich zu sich nach Hause. Statt darauf hinzuweisen,

dass kein Museumsobjekt, Archiv- oder Bibliotheksdokument, auch nicht mit den „besten Absichten“ und/oder Argumenten mutwillig zerstört werden darf, meint Brusius, dass hiermit vor allen Dingen die Mehrdeutigkeit eines Objektes angedeutet werde (S. 20).

Hiernach nimmt das Buch Fahrt auf mit zwei interessanten Beiträgen zu den beiden wichtigsten Reproduktionsverfahren des 19. Jahrhunderts: dem Gipsabguss und der Fotografie. Die neue technische Erfindung der Fotografie entwickelte sich, wie sich herausstellte, zusätzlich schon bald zu einem idealen Instrument der Museumsdokumentation sowie der Popularisierung der Museumsbestände.

Im Beitrag von Stefanie Heraeus wird zwar plausibel dargestellt, dass die Beleuchtung in der Kasseler Gemäldegalerie von 1750 auf die der Galerie vom Palais Royal in Paris zurückzuführen ist. Nicht glaubhaft dagegen wirkt die Behauptung, dass diese sich zu einem neuen Galerietypus entwickelte und bestimmend werden sollte für die Museumsarchitektur des 19. Jahrhunderts. Dabei erwähnt sie selbst die in dieser Hinsicht entscheidende Differenz zwischen dieser Galerie des 18. Jahrhunderts, mit ihren hoch in der Seitenwand platzierten „Mezzanine“-Fenstern, bei denen das Licht eben noch nicht direkt von der Decke kam (S. 68) und den danach im 19. Jahrhundert üblichen großen Museumssälen mit Oberlicht. Es war wohl Leo von Klenze mit seinem Entwurf für die Alte Pinakothek in München, der für diesen Museumstyp dann neue Maßstäbe setzten sollte.

Die Beiträge von Bénédicte Savoy, Sabine Skott und Alessandra Galizzi Kroegel zeigen sehr schön, wie transnationale Inspiration einerseits dazu führen kann, so nahe wie möglich an seinem Vorbild dranzubleiben, so dass in Moskau um 1900 Iwan Zwetajev darauf aus war, das Puschkin Museum ähnlich wie das Albertinum in Dresden zu gestalten. Andererseits leitete Guglielmo Pacchioni in den 1930er-Jahren in Italien daraus eine

ganz eigene Interpretation vom „Modernen Museum“ ab. Ohne großartig international vernetzt zu sein, seine Kenntnisse vor allem aus der relativ jungen Zeitschrift des Internationalen Museums Office (IMO; Vorläufer von ICOM) „Mouseion“ beziehend, schaffte es der Kunsthistoriker Pacchioni, eine Museumsreform in Italien anzuregen, die wiederum inspirierend sein sollte für Nachkriegsmuseumsgestalter wie die Architekten Franco Albini und Carlo Scarpa. Wenn man sich die Abbildung von Pacchionis Einrichtung des Musei Civici in Pesaro von 1936 anschaut (S. 97, Abb. 12), hat man tatsächlich den Eindruck, schon in den 1960er-Jahren zu sein.

Der museale Kulturtransfer verlief oft auch zirkulär, wie Thomas Adams Beitrag zur Entstehungsgeschichte des Metropolitan Museum of Art in New York und der Aufsatz von Roland Cvetkovski zum russischen Maler, Kunstkritiker, Museumsdirektor und Restaurator Igor Grabar wunderbar darlegen. Das bei längerem Aufenthalt von der westeuropäischen Museumswelt Gelernte wurde der Situation zu Hause angepasst, wodurch umgekehrt neue Ideen an Europa zurückgeliefert werden konnten. Adams weist dabei auf den interessanten Unterschied hin, dass für die Amerikaner Ende des 19. Jahrhunderts der Kunst- beziehungsweise Museumsverein als Instrument der sozialen Auszeichnung galt, während ihre deutschen Vorbilder auf bürgerliche Emanzipation abzielten, umgekehrt die amerikanischen Museen später jedoch beispielhaft in ihrem Umgang mit Kindern und mit ihren pädagogischen Programmen wirkten. Igor Grabar, dessen Bewunderung für die westeuropäische Kunst seinen Einsatz für die Anerkennung der eigenen russischen Kunst nicht schmälerte, konnte sich in den 1920er-Jahren mit seiner Expertise zur sowjetischen Restaurierungsproblematik in Westeuropa Gehör verschaffen.

Sowohl der Aufsatz von Arnaud Bertinet als auch der von Lieske Tibbe stellen dar, dass französische Museen (der Louvre, das Luxembourg,

das Versailles Museum, Musée de Cluny) lange Zeit in vielerlei Hinsicht als beispielhaft angesehen und deshalb gern aus dem Ausland um Rat gebeten wurden. Sie wurden jedoch spätestens ab 1870 wegen mangelnder Reformen von Museen in London, Berlin und Wien aus dieser Rolle verdrängt.

Anhand der beratenden Rolle von Gustav Waagen 1853 für die Reorganisation der National Gallery in London und der praktischen Tätigkeit von Wilhelm Valentiner plus der Beratung von Wilhelm Bode 1908–1914 im Metropolitan Museum in New York zeigen Susanna Avery-Quash und Alan Crookham beziehungsweise Xavier-Pol Tilliette konkret auf, wie damalige Berliner Museumskonzeptionen ihren Weg ins Ausland fanden. Dabei bleibt die Darstellung der Position der vehementen Gegner von Charles Eastlake recht vage. Abgesehen davon, dass es heißt, der Künstler John Morris Moore und der Sammler William Coningham verteidigten den „Status Quo“, kann man nicht genau herauslesen, wie dieser denn damals ausgesehen hat. Auf jeden Fall hatten es Valentiner und Bode in New York leichter, da sie dort als Kunst- und Museumsexperten angesehen und respektiert wurden. Beide gerieten dabei in die etwas doppeldeutige Situation einerseits die Amerikaner in ihrer Sammeltätigkeit zu unterstützen und in ihrer „hinterherhinkenden“ ästhetischen Bildung zu unterrichten, andererseits sie als Konkurrenten auf dem Kunstmarkt als Bedrohung zu empfinden und vor ihnen zu warnen.

Über die deutsche Zeitschrift *Museumskunde* (1905–1924) und die hier oben schon erwähnte Zeitschrift *Mouseion* (1927–1946) des International Museums Office gelang es am Anfang des 20. Jahrhunderts, die Museen auf praktischer wie theoretischer Ebene stärker transnational miteinander zu vernetzen. So schaffte es der (seit 1931) Leiter der IMO, Euripide Foundoukidis, sogar in der Zeit, in der eine direkte internationale Zusammenarbeit von offizieller deutscher Seite aus politischen Gründen schon unerwünscht war, den

Kontakt zu den deutschen Museumskollegen nicht abreißen zu lassen. Stellt sich die Frage, inwiefern die indirekte Teilnahme im Vorfeld der internationalen Konferenz in Madrid (1934) zum Thema ‚Muséographie‘ „apolitisch“ genannt werden kann (S. 215). War sie nicht gerade ein stiller Protest gegen das offizielle Teilnahmeverbot?

Gerade mit den drei letzten Aufsätzen ist man als Leser froh, dass überhaupt Informationen über Museen aus solchen Gegenden wie Portugal, Türkei und Afrika zu uns dringen. Die zwei Museumsprojekte in Afrika, die Bärbel Küster vorstellt, illustrieren, wie wenig beide eigentlich mit den früheren Kolonien zu tun hatten. Das Museum auf La Réunion war eher ein Protestmuseum gegen die damalige offizielle französische Museumspolitik. Es wurden dort ab 1913 hauptsächlich zeitgenössische französische Künstler ausgestellt, unter anderem von Post-Impressionisten und Fauvisten, die in Frankreich selber zu der Zeit wenig Möglichkeiten bekamen an die Öffentlichkeit zu gelangen. Hauptziel war es, den Einwohnern der Insel westliche(!) Kultur beizubringen. Das nationale Museum der schönen Künste in Algier wurde 1908 sogar direkt als französisches Museum in der Provinz nach dem Vorbild des Musée du Luxembourg in Paris behandelt, was man heutzutage eine *Dependance* nennen würde. Um Afrika oder afrikanische Kunst und Kultur ging es in keinem dieser beiden Fälle.

Zum Schluss noch ein Wort zu den Abbildungen in diesem Band. Bedauerlicherweise haben sie etwas zu wenig Aufmerksamkeit bekommen und/oder hat dafür das Budget nicht gereicht. Sehr schade ist es, wenn sogar drei Autoren bei ihrem Thema ganz auf Abbildungen verzichten. An der Stelle, wo zum Beispiel Ayse Koksal zum archäologischen Museum in Istanbul erklärt, dass das Gebäude „reminiscent of Karl Friedrich Schinkel’s Altes Museum“ (S. 238–239) ist, wäre dazu eine Abbildung sehr willkommen gewesen, hätte sie uns doch das Transnationale auf einen Blick verständlich machen können. Alles in allem liegt

die besondere Qualität dieses abwechslungsreichen Bandes voller unterschiedlichster Informationen darin, dass er als Ansporn gelten kann, weiterhin aus dieser besonders fruchtbaren, transnationalen Perspektive heraus bislang wenig oder noch gar nicht beleuchtete Stellen der Museumslandschaft ins Licht zu rücken.

If there is additional discussion of this review, you may access it through the network, at <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/>

Citation: Elsa van Wezel. Review of Meyer, Andrea; Savoy, Bénédicte. *The Museum is Open: Towards a Transnational History of Museums 1750–1940*. H-Soz-u-Kult, H-Net Reviews. August, 2014.

URL: <https://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=45605>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 United States License.