

4. Raum

Museum-Rahmen

Nicht die Menge der Objekte definiert ein Museum, sondern die Kriterien der Auswahl. Der subjektive Blick eines Sammlers entspricht dem neuzeitlichen Selbstbewußtsein. In der Malerei tritt der Blickpunkt des Künstlers (mit eigener Signatur) an die Stelle des mittelalterlichen Goldes. Daraus folgt die Wahl der Rahmen. Norbert Fleischmann reflektiert diese Bedingungen des Museum-Rahmens. Das Ich in Gold ist historisch so inkommensurabel wie das Kollektiv der Signaturen in einem Bildfeld. Das Museum entsteht in der versammelten Überwindung solcher Gegensätze.

Exkurs: Der museale Rahmen

Die ideale von den Künstlern angestrebte „Heimat“ ihrer Werke ist das Museum und beschänkt sich nicht auf den jeweiligen Rahmen. Ein Museum ist für Kunsthistoriker das, was ein Zoo für Tiere ist. Beide, Museum und Zoo, sind Sammlungsorte, die gleichermaßen ohne ersichtliche Ordnung auskommen, wie sie andererseits auch einem zwanghaften System gehorchen können. Aus einem Zoo kann ein Museum werden, wenn immer mehr Tiere gestorben und präpariert sind. Aber woraus entsteht ein Museum – und was ist da gestorben? Im Naturhistorischen Museum mag es auch lebende Tiere geben, allerdings aus didaktischen Gründen, um den Besuchern etwas anzubieten.

Alle Arten von Kunstmuseen sind denkbar: Museen für die italienische Malerei des 14. Jahrhunderts, für französische Skulptur des 18. Jahrhunderts, für Stillleben, für Schreibmaschinen, für Schuhe, für Architekturmodelle, für Triptychen, für Porsche oder BMW usw. Das Ordnungssystem kann am Anfang stehen, z.B.: „Bierdeckeln nach 1945“, es kann aber auch a posteriori gefunden werden, z.B. Engagierte Kunst aus Lateinamerika. Beim Begriff „Museum“ muss man auf alles Mögliche gefasst sein. Vorsicht ist angebracht, wenn die Ergänzung „für“ fehlt. Auch ein unvoreingenommener Besucher möchte wissen, auf welche Exponate er hoffen darf.

Nicht immer sind die Ordnungsprinzipien eines Museums evident. In den Kunst- und Wunderkammern der Klöster und Höfe ging es um das Wertvolle, das Seltene, das Sonderbare. Alles fügte sich zu einer Ordnung der Schöpfung. Die raumzeitlichen Kategorien der Museen selektieren aus der Fülle einzelne Segmente. In der Spezialisierung liegt ihre Aufgabe und ihre Grenze. Im Unterschied zu Kunsthallen und Galerien sind sie beständig. Ihr Bestand wächst, aber wechselt nicht. Die zentralen Orte eines Museums sind das Depot und die Präsentation. Das Lager folgt praktischen Erwägungen wie Sicherheit, Schutz vor klimatischen Schwankungen, Auffindbarkeit in Regalen, Vitrinen usw. Die Ausstellung zeigt eine Auswahl der Bestände nach ästhetischen und didaktischen Erwägungen. Auf dem Weg ins Museum verliert ein Objekt seinen ursprünglichen Zusammenhang, seine Mobilität (vergleichbar dem Lebensraum der Tiere), es wird dem Handel entzogen und gewinnt Sicherheit und Geborgenheit. Danach sehnen sich viele Künstler für ihr eigenes Lebenswerk. Sie haben grundsätzlich einen Hang zum Solipsismus, zur Spiegelschau, zur Übersteigerung ihrer eigenen Leistung.

Exkurs: ICH

Weder Klimt noch Malewitsch haben das Ich groß geschrieben. Das künstlerische oder religiöse Kollektiv und die suprematistische Negation brachen aus der in der Neuzeit ewig variierten Umkreisung des Subjekts aus. Insofern berührt sich der Goldgrund um 1900 mit dem mittelalterlichen Vorbild. Die Perspektive der Renaissance entdeckte nicht nur die Wirklichkeit, sondern auch das schauende, individuelle Auge. Heute scheint das Insistieren auf dem Ich bei Künstlerfürsten, das Sich-ins-Zentrum-der-Welt-Stellen, die hypertrophe Selbstübersteigerung kreativer, politischer, insgesamt „wichtiger“ Persönlichkeiten generell als kindisch. Man nimmt die Lektüre des in goldenen Lettern im Zentrum eines überbreiten Horizonts befindlichen Ich zurückhaltend auf. Muss man sich so in die Mitte stellen, muss das Ich in Gold erscheinen, sozusagen das Dunkel der Welt überstrahlend? Ist dieses Ich die einzige Botschaft eines Künstlers, dem die Welt zu unwichtig, zu nichtig erscheint? Hat in dieser Breite jeder Sinn für Proportionen gefehlt?

Das Ich erscheint in dem Breitformat von Norbert Fleischmann in Kleinbuchstaben als ich. Es ist kursiv in Gold gesetzt, womit sich ein Widerspruch ausdrückt. Einerseits das Gold, das seit Alberti in Bildern verpönt ist, andererseits die Kursivschrift, die ebenfalls im Quattrocento entstanden ist. Die Gestaltung der Kursiv-Schrift wird Aldus Pius Manutius (1449-1515) zugeschrieben. Etymologisch leitet sich kursiv von lateinisch *correre* (= laufen) ab. Dieses kleingeschriebene ich ist in dem Dunkel der weiten Welt unterwegs. Auch wenn es im Zentrum steht, ist es deshalb nicht statisch aufgefasst. Es entwickelt sich, und der Goldgrund ist zugleich ein letzter Anteil am „Sakralraster“, aber auch die Umkehrung des Figur-Grund-Verhältnisses. Das Ich hat die Verantwortung dafür übernommen, was früher das religiöse Umfeld war. Der Goldgrund war ja die unbestimmte Fläche, auf der die Dinge erschienen. Wird ein Objekt der Darstellung selbst zu Gold, dann wird es oberflächlich gesehen, erhöht und kostbar, aber eben auch vage. Der Widerspruch zwischen dem Material Gold und der Kursivschrift bezeichnet ein Spannungsverhältnis eines unsicheren Ichs. Die Weite des gerahmten Schwarz bietet keinen Schutz, sondern ist Kennzeichen aller Negation und des Unwissens. Aus dem selbstbewußten cartesianischen Ich, dem „*cogito ergo sum*“ wird ein stammelndes kleines ich. Gleichwohl ist die Polarität von Gold-Schwarz lapidar hingenommen und damit überraschend konfliktlos geworden. Wir haben Anteil an der Unwissenheit, an der schwindenden Sakralität, am Unterwegssein, am unvermeidbaren Bewußtsein, für sich selbst im Zentrum zu sein. Nicht zuletzt erscheint es merkwürdig, dass wir beim Lesen von ich reflexartig an das Ich des Künstlers denken, der sich ins Zentrum stellt und nicht an uns selbst oder andere Ichs als Gegenstände der Darstellung, also an das allgemeine Problem des Ich-Seins.

Das Museum ist die reflektierte Tradition, es handelt sich nicht um Fleischmanns Œuvre, das in einem Museum am Ziel angelangt ist, sondern stellt das Thema der Auswahl dar, so wie „Landschaften“, „Stilleben“, „Die Farbe Rot“. Die Schau zeigt die Beschäftigung mit der Tradition des Museums, und sie ist (wie das ich) „klein geschrieben“. Die Bilder haben sogar auf einem Leporello Platz.

„Hätte man alles so gelassen wie damals [in der Ausstellung] könnte man es heute komplett in ein Museum stellen, vielleicht in ein Museum der Museen.“ „Denn, so will es die Logik dieser wahrhaft ‚modernen‘ Kunstform: Was als Reflexion oder Kritik auftritt, darf nicht mit den Mitteln der Verführung arbeiten; Konzept oder Augenlust, Wahrheit oder Schein, *tertium non datur*.“

Wie ratlos wir gegenüber diesen Rahmen-Variationen sind, erkennt man, wenn man sie voneinander unterscheiden will, sie datieren soll. Es sind potentiell alle Rahmen möglich. Fleischmann benennt sie auch: „á la Renversé moderne vergoldet; á la Florentin, goldbronze; Rahmen á la Renaissance, teilvergoldet; Rahmen á la Louis XVI; Art deco, patiniert; Jonc vergoldet, u.a.“ Im Museum von 1998 tragen die Bilderrahmen Titel: Topas, Jaspis, Saphir, Azurit, Achat, Opal, Karneol, Smaragd. Die Edel- und Halbedelsteine-Titel beziehen sich offensichtlich nicht auf die Inhalte der Bilder, so heißt das Porträt eines alten Mannes Karneol. Die Gemälde präsentieren sich wie in den Kunst- und Wunderkammern kostbaren Steinen gleich. Das Arrangement bündelt sehr unterschiedliche Museums-Vorstellungen. Die Bilderrahmen wurden vor einer ziegelroten Wand präsentiert, die man als „pompejanisches Zimmer“ (eine Mode des 18. und 19. Jahrhunderts) bezeichnet. Bilderrahmen, Gemälde, Titel und Raumwand sind Mosaiksteine eines reflektierten Museums.

Anmerkungen:

THOMAS ZAUNSCHIRM: *Im Zoo der Kunst I, II*. In: KUNSTFORUM International Bd.174, Januar-März 2005, S.36-103; Bd.175, April-Mai 2005, S.36-125

Museum. Ein Text von RAINER FUCHS und Photographien von Thomas Freiler zur Arbeit von Norbert Fleischmann. Leporello, Galerie Schütte, Essen 2002

ALAN BENNET: *Der Verrat der Bücher*. In: Die Lady im Lieferwagen. 1994. Verlag Klaus Wagenbach Berlin 2 009, S.72

HEINZ KNOBELOCH: *Das Pompejanische Zimmer*. In: Norbert Fleischmann. *Museum*. Katalog, Galerie Schütte, Essen 1998, S.7