

Stefan Krämer

INSZENIERTE WOHLNICHKEIT

ZUR GESTALTUNG EINES SPÄTMITTELALTERLICHEN PERIOD ROOMS

In The Cloisters, der Mittelalter-Dependance des New Yorker Metropolitan Museum of Art, findet sich ein Ausstellungsraum, in dem die Zeit stillzustehen scheint. Der *Campin room*¹ wirkt auf den ersten Blick wie eine Zeitkapsel, in der das 15. Jahrhundert auf eigentümliche Weise präsent ist. Der stubenhafte Museumsraum mit dem knarrenden Holzfußboden und dem schummrigen Tageslicht bricht mit allen Konventionen, die das omnipräsente White Cube Display vorgibt. Betritt man den *Campin room*, so scheint man aus der Zeit gefallen. Das liegt am absolut stimmigen und harmonischen Arrangement der Einrichtungsgegenstände. Der Raum ist durchkomponiert, jedes Objekt hat seine Berechtigung, alles ist am richtigen Platz. Dadurch entsteht eine Atmosphäre, die jenes paradoxe Gedankenspiel plausibel werden lässt, dass man sich nun zwar im Museum, aber gleichzeitig auch in einem städtischen Wohnraum befindet, wie er einst irgendwo im Europa des 15. Jahrhunderts existiert haben mag.

Doch die Illusion ist nicht perfekt. Vitrinen, Sockel und Stellwände gibt es in diesem intimen Wohnraum zwar nicht, trotzdem drängt sich der Eindruck auf, dass man es bei der Einrichtung nicht allein mit Möbeln und anderen Gebrauchsgegenständen zu tun hat, sondern mit Artefakten, mit musealisierten Objekten, die von längst vergangenen Zeiten künden und mittlerweile ihres Nutzwertes entbehren. Zu einem der spannendsten Museumsräume wird der *Campin room* nicht, weil er ein vollkommenes Eintauchen in die spätmittelalterliche Lebenswelt begünstigen würde. Totale Immersion zu erzeugen, ist hier nicht der Anspruch. Die Inszenierung des *Campin rooms*, der sich die folgenden Ausführungen widmen, hält stets die Waage zwischen privatem Interieur und öffentlichem Museumsraum, ohne eine dieser beiden Lesarten zu begünstigen. Eine Zeitkapsel ist der Raum demnach nur vordergründig, denn seine artifizielle ‚Konstruiertheit‘ bleibt stets sichtbar. Diese Ambivalenz ist es, die den Raum hauptsächlich charakterisiert und die ihn zu einem herausragenden Beispiel für den gelungenen Einsatz des Period Room Displays macht, welches sich jüngst wieder gesteigener Beliebtheit bei Kurator*innen und Künstler*innen erfreut. Was wird Museumsbesucher*innen geboten? Welche Erkenntnisse sind möglich,

welche Evidenzen werden erzeugt? Kurzum: Was *zeigt* der New Yorker *Campin room*?



Abb. 1: Campin room, Nordeuropa, 15.-16. Jahrhundert, The Metropolitan Museum of Art, The Met Cloisters, New York. © The Metropolitan Museum of Art.

Die Auflistung der Ausstellungsobjekte liest sich wie das Inventar einer Wunderkammer: Holzdecke aus dem spanischen Illescas, Kerzenständer, hölzerne Sitzbank und Wandteppich aus den englischen Lowlands, rheinische Glasmalerei, altniederländisches Triptychon, italienischer Majolikakrug etc. Immerhin besteht eine zeitliche Verwandtschaft zwischen den Objekten (15.-16. Jahrhundert), topografisch hingegen ist das Ensemble so heterogen zusammengewürfelt, dass der Begriff *period room* mit diesem Raum sehr weit gedehnt wird, wenn man zu Grunde legt, dass jene Museumsräume den Einrichtungsgeschmack einer bestimmten Epoche oder Region vermitteln sollen. Als „extreme“² bezeichnet der ehemalige Museumsdirektor Philippe de Montebello diesen Raum und führt ihn als Prototyp des rein fiktiven Period Rooms an, der zwar als homogenes Interieur auftritt, dessen einzelne Bestandteile aber niemals zuvor als räumliche Einheit existiert haben.

Ein Tafelbild, unscheinbar in einer hinteren Ecke aufgestellt, gibt dem Raum eine konzeptuelle Ordnung, die nicht auf den ersten Blick erkennbar ist. Das Mérode-Triptychon (um 1428) des Meisters von Flémalle wurde 1956 vom Museum erworben. Auf der Mitteltafel ist die Verkündigungsszene dargestellt, die der Künstler in einem großbürgerlichen Wohnraum des 15. Jahrhunderts ansiedelt. Mit Blick auf die Mitteltafel wird man der seltsamen Verdopplung gewahr: Man sieht gemalte Möbelstücke und Alltagsgegenstände, deren reale Pendant sich im Ausstellungsraum befinden. Der gemalte Majolikakrug auf dem Tisch zwischen Maria und dem Erzengel beispielsweise ähnelt stark demjenigen, der im Ausstellungsraum zwischen zwei Fenstern aufgestellt ist. Es lassen sich etliche weitere Korrelationen finden. Die Betrachter*innen finden sich gewissermaßen in einem Raum wieder, der den Bildinhalt des in ihm ausgestellten Werkes adaptiert.

Was der *Campin room* zeigt, ist damit ganz offensichtlich nicht auf die Aufzählung der in ihm ausgestellten Objekte zu beschränken. Er ist weit davon entfernt, den einzelnen Artefakten eine neutrale Folie zu bieten. Er wird gewissermaßen selbst zum Ausstellungsobjekt und zeigt – je nach Fokus – Verschiedenes.



Abb. 2: Meister von Flémalle/Werkstatt Robert Campin: Mérode-Triptychon, um 1427-32, Öl auf Eichenholz, 64,1 x 63,2 cm (Mitteltafel), 64,5 x 27,3 cm (Flügel), The Metropolitan Museum of Art (The Cloisters Collection).
© The Metropolitan Museum of Art.

KURATORISCHE STRATEGIE

Als evokative Folie bietet der Raum, so schreibt es de Montebello, den Museumsbesucher*innen die Möglichkeit „to experience a sense of the way our forebears lived.“³ Dass es gar keine Vorfahren gibt, die das Interieur jemals bewohnt hätten und deren Lebensweise man hier nachspüren könnte, erfährt man durch die dezenten Hinweisschilder, die auf die unterschiedliche Provenienz der Objekte hinweisen. Allerdings legen es die Kurator*innen des *Campin rooms* auch nicht darauf an, ein Schauspiel zu veranstalten: Der Raum wirkt zwar bewohnbar, doch ein konkreter Hinweis auf vermeintliche Bewohner*innen wird den Besucher*innen nicht gegeben.

Ein ausladender Kronleuchter hängt von der Decke, er ist sogar mit Kerzen versehen. Die Kerzen sind jedoch nicht entzündet, was auf eine konkrete Handlung von realen Bewohner*innen schließen ließe. Die oberen Fenster des Raumes sind einen Spalt geöffnet, doch es wirkt, als sollte die Funktionsfähigkeit der Scharniere unter Beweis gestellt werden – Lüften sieht anders aus. Objekte wie Krüge oder Kessel stehen auf Schemeln und kleinen Tischchen. Benutzbar wären sie, jedoch sind sie so isoliert präsentiert, dass Schemel und Tischchen die Funktion von Sockeln übernehmen, wie auch das Regalbrett, das das Mérode-Triptychon trägt und damit Einrichtungsgegenstand und kuratorisches Inszenierungsmittel zugleich ist.

Es sind nur kleine inszenatorische Details, die jedoch in ihrer Fülle dafür sorgen, einen Eindruck von Wohnbarkeit zu erzeugen – als reine Möglichkeit – sie zeugen jedoch nicht von konkretem ‚Bewohntsein‘. Dieser Unterschied ist elementar, um die eingangs angesprochene Ambivalenz des Raumes nicht zu zerstören. Damit unterscheidet sich diese Inszenierung von derjenigen vieler anderer Period Rooms, in denen gezielt ‚Spuren‘ wie etwa ein nicht geleerter Aschenbecher, ein aufgeschlagenes Buch, eine gefüllte Obstschale etc. eingesetzt werden, die den Raum beleben und ihn – als Hinweis auf gerade abwesende Bewohner*innen – als Wohnraum identifizieren.

Der *Campin room* ist sozusagen weniger theatral als die meisten anderen Period Rooms.⁴ Ohne Figuren, Spuren, Skript und Dramaturgie ist er eher eine leere Bühne als ein historischer Schauplatz. Geschichte wird hier nicht aufgeführt und es entsteht kein performatives Zusammenspiel. Einzige Akteur*innen sind die Besucher*innen, die sich auf dieser vermeintlich zeitunabhängigen Bühne bewegen. Das Narrativ, das der Raum bietet (Was ist hier geschehen? Welche Beziehung haben die Objekte zu-

einander? Wer hat hier gelebt? Hat hier jemand gelebt?) ist in erster Linie ein individuelles; es entwickelt sich in den Köpfen der Besucher*innen.

FOKUSWECHSEL

Die Ausstellungshistorie des Raumes zeigt, dass der *Campin room* keineswegs immer einen spätmittelalterlichen Wohnraum darstellte. Protagonist des Raumes, der damals noch *Spanish room* hieß, war seit Eröffnung von The Cloisters als Außenstelle des Metropolitan im Jahr 1938 die aus roter Pinie gefertigte, polychrome spanische Holzdecke, die sich auch heute noch im Raum befindet. Sie war einst das unangefochtene Hauptstück des Raumes, der nach ihren Maßen errichtet wurde und ansonsten nur wenige weitere Einrichtungsgegenstände beherbergte. Alles war auf die Holzdecke ausgerichtet und die weiteren Objekte dienten in erster Linie dazu, die Decke nicht isoliert, sondern, ihrem ehemaligen architektonischen Kontext entsprechend, in einer häuslichen Umgebung zu präsentieren.⁵

Abb. 3: *Spanish room*,
Ansicht um 1950,
The Metropolitan Museum
of Art, The Met Cloisters,
New York.
© The Metropolitan
Museum of Art.



Kurze Zeit danach ändert sich das Thema des Raumes zum ersten Mal. Ein Ausstellungsführer aus den 1950er Jahren zeigt, dass der Raum nicht mit weiteren

spanischen Werken aus derselben Zeit ausgestattet wurde, sondern mit Objekten unterschiedlichster Provenienz. Das verschiebt den Fokus: „The resulting character of the room was not specifically Spanish in nature but rather suggested the surroundings one might encounter in a prosperous urban home in northern Europe [...]“⁶ Der Fokus der Präsentation weitet sich; er löst sich von der ehemals prominenten Holzdecke und nimmt den Gesamteindruck des Raumes in den Blick. Übergeordnetes Thema ist jetzt nicht mehr die Präsentation der anspruchsvollen künstlerischen Ausgestaltung der Holzdecke, sondern die Evokation eines Eindrucks von einem Wohnraum, wie er im 15. Jahrhundert existiert haben könnte.

Auch heute noch wäre dies das übergeordnete Thema des Raumes, würde nicht das später installierte Mérode-Triptychon den Fokus ein weiteres Mal verschieben und dem Raum einen neuen Kontext überstülpen. Wie eingangs beschrieben, orientiert sich die Ausstattung des *Campin rooms* an der Ausstattung des in der Mitteltafel des Triptychons dargestellten Wohnraums, in dem Maria gerade die frohe Botschaft übermittelt wird. Die Adaption findet dabei sehr behutsam statt. Der Bildraum wird keineswegs eins zu eins kopiert. Man findet nicht viel mehr vor als Andeutungen: Der Majolikakrug im Raum ist eindeutig nicht derjenige, der auf dem Bild dargestellt ist, obwohl er ihm recht ähnlich sieht. Auch die Holzbank im Raum erinnert an die gemalte, vor der sich die Gottesmutter niedergelassen hat, doch identisch sind die Bänke nicht. Ein Wandteppich, im *Campin room* auf der dem Triptychon gegenüberliegenden Seite angebracht, taucht im Bild erst gar nicht auf. Obgleich sakrale Orte mit vergleichbaren Strategien der Präsentifikation⁷ arbeiten, geht es hier nicht darum, das biblische Geschehen in den Realraum zu holen. Wie weiter oben schon angesprochen, wird mit der Inszenierung des *Campin rooms* nicht das Ziel verfolgt, ein Schauspiel aufzuführen und vermeintliche Bewohner (oder gar biblische Figuren) auftreten zu lassen.

SICHTBARKEIT EINES KULTURHISTORISCHEN THEMAS

Das Triptychon ist eines der herausragenden altniederländischen Werke in der Sammlung des Metropolitan. Seine kunsthistorische Bedeutung kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, was nicht zuletzt daran liegt, dass der Meister von Flémalle die Verkündigungsszene, ganz ungewöhnlich für diese Zeit, in einem privaten Wohnraum stattfinden lässt. Über den Bildinhalt und das handliche Format lässt sich auf die Funktion des Werkes schließen: Das Tafelbild war für den privaten, alltäglichen

Gebrauch konzipiert. Als persönliches Andachtsbild war es im Wohnraum der Auftraggeber stets gegenwärtig. Etwas von dieser ursprünglichen Funktion wird in New York über das häusliche Ambiente des *Campin rooms* sichtbar: „Was die Kuratoren für den heutigen Museumsgänger inszenieren, entspricht annähernd auch dem Rahmen, in dem die ursprünglichen Besitzer das Gemälde wahrgenommen haben: ein gut ausgestatteter bürgerlicher Haushalt nördlich der Alpen zu Beginn des 15. Jahrhunderts“⁸, schreibt Felix Thürlemann.

Nur ein einziges Mal wurde das New Yorker Triptychon bisher ausgeliehen. Die Ausstellung *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden* im Frankfurter Städel (2008-09) richtet den Blick auf bildimmanente Aspekte des Œuvres. Das deckt sich mit dem Interesse der Forschung zum Mérode-Triptychon, die sich zum Großteil mit ikonologischen Problemen und Fragen der Zuschreibung auseinandersetzt.⁹ Die Präsentation des Triptychons in Frankfurt weicht derart stark von derjenigen in New York ab, dass man zweimal hinschauen muss, um zu überprüfen, ob man es überhaupt mit demselben Werk zu tun hat. Vor blauer Wand, mit Spotlights ausgeleuchtet



Abb. 4: Ansicht des Mérode-Triptychons in der Ausstellung „Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden“, Frankfurt, Städel, 21.11.2008-22.02.2009; Fotograf: Norbert Miguletz, Städel Museum, Frankfurt a. M., Pressedienst.

und in direkter Nachbarschaft zu weiteren Werken der flämischen Werkstatt wird das Mérode-Triptychon unter rein bildimmanenten Gesichtspunkten behandelt. Als ‚kühl‘ bezeichnet Thürlemann die Ausstellung, die „für das kennerschaftliche Exerzitium“ geeignet sei, die Werke dabei jedoch entkontextualisiere.¹⁰

Auf den Kontext des mittelalterlichen Wohnraums – auch wenn er fiktiv zusammengestellt ist – wird in Frankfurt komplett verzichtet. Im Vergleich mit der Präsentation in New York wird deutlich, dass damit ein wesentlicher Aspekt des Triptychons nicht mehr sichtbar ist: seine Funktion als privates Andachtsbild. Was in Frankfurt über Begleittext oder andere Vermittlungsangebote erläutert werden muss, ist in New York evident und bleibt bei jeder Betrachtung des Werkes präsent.

Was im *Campin room* gezeigt wird, ist vielschichtig, denn der Raum hat einen dreifachen Fokuswechsel hinter sich: Während anfangs die Materialität der wertvollen Arbeiten mittelalterlicher (Handwerks)Kunst im Zentrum stand, war es anschließend der (fiktive und doch plausible) Eindruck der Wohnverhältnisse im europäischen Spätmittelalter, auf dem das Hauptaugenmerk lag. Mit der Installation des Mérode-Triptychons geht die Präsentation nun auch darüber hinaus. Durch die geschickte Inszenierung wird die Funktion des Werkes als Andachtsbild betont und damit Sichtbarkeit und museale Evidenz für das kulturhistorische Thema der privaten Andacht entwickelt.

Mit der Inszenierung des *Campin rooms* wird deutlich, dass sich Kurator*innen über das Period Room Display weitreichende Möglichkeiten eröffnen, Objekte zu kontextualisieren. Das Potenzial dieses Displayformats wird in New York beispielhaft genutzt, was vor allem daran liegt, dass die Kurator*innen einen Erfahrungsraum¹¹ entwerfen, der sein ‚Gemachtsein‘ nie leugnet. Dass Period Rooms bzw. Period Room Sammlungen (kunst)historische Zusammenhänge teils eindimensional und unangemessen vereinfachend darstellen, ist in jüngerer Zeit Anlass für Künstler*innen und Kurator*innen, jene Narrative mit Interventionen und Neuordnungen zu hinterfragen und aufzubrechen.¹² Der *Campin room* liefert nun ein herausragendes Beispiel für eine behutsame und wissenschaftlich fundierte Inszenierung eines Period Rooms, die das enorme Potenzial jenes Displayformats aufzeigt, im Museum neue Narrative zu generieren und Evidenz für Aspekte zu schaffen, für die es sonst der Vermittlung bedarf.

Jenes Potenzial ist nicht auf Inszenierungen von Räumen des Spätmittelalters oder auf eine bestimmte Auswahl an Objekttypen limitiert. Die Möglichkeiten der Narration, die sich ohne Weiteres auch abseits des Kanons bewegen und damit bisher kaum beachtete Aspekte betonen kann, sind beinahe grenzenlos. Wenn die Inszenierungen unter bestimmten Voraussetzungen geschehen, für dessen Beachtung der *Campin room* beispielhaft stehen kann, so steht dem als verstaubt und überholt geltenden Displayformat *Period Room* nicht nur als künstlerisches Objekt, sondern auch als Museumsraum eine Renaissance bevor.

¹ Alternative Bezeichnung: *Merode room*.

² De Montebello, Philippe: Introduction, in: *The Metropolitan Museum of Art: Period Rooms in The Metropolitan Museum of Art*, New York 1996, S. 9f.

³ Ebd., S. 9.

⁴ Mangelnde Authentizität und Theatralität sind zwei Hauptkritikpunkte, die seit jeher gegen das Displayformat *period room* angeführt werden. Siehe dazu: Aynsley, Jeremy: *The modern period room – a contradiction in terms?*, in: *The Modern Period room. The construction of the exhibited interior 1870 to 1950*, hg. v. Penny Sparke/Brenda Martin/Trevor Keeble, London u.a. 2006, S. 8-30.

⁵ Vgl. Shepard, Mary B.: *The Campin Room*, in: *The Metropolitan Museum of Art: Period Rooms in The Metropolitan Museum of Art*, New York 1996, S. 33-38, hier: S. 34ff.

⁶ Ebd., S. 36.

⁷ Zum Begriff der Präsentifikation siehe: Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a. M. 2004, S. 115.

⁸ Thürlemann, Felix: *Robert Campin. Das Mérode-Triptychon. Ein Hochzeitsbild für Peter Engelbrecht und Gretchen Schrinmechers aus Köln*, Frankfurt a. M. 1997, S. 5.

⁹ Vgl. Sander, Jochen: *Mérode-Triptychon*, in: *Ausst. Kat.: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, hg. v. Stephan Kemperdick/Jochen Sander, Städel Museum Frankfurt, Ostfildern 2008, S. 192-201, hier: S. 192.

¹⁰ Thürlemann, Felix: *Die Kennerschaft zelebriert ihre Krise. Beobachtungen und Überlegungen zur Ausstellung „Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden“ (Frankfurt, Städel, 21.11.2008 - 22.2.2009, Berlin, Gemäldegalerie, 20.3. - 21.6.2009)*, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2/2009, unter: http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/110/2/Th%C3%BCrlemann_Felix.pdf (Stand 10.06.18).

¹¹ Jannelli, Angela: *Warning: Perception Requires Involvement. Plädoyer für eine Neudefinition des Museums als sozialer Raum*, in: *Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert*, hg. v. Kai-Uwe Hemken, Bielefeld 2015, S. 245-251, hier S. 247f.

¹² Siehe dazu: Söll, Anne: *Wilde Muster. Yinka Shonibare und der period room*, in: *Wilde Dinge in Kunst und Design. Aspekte der Alterität seit 1800*, hg. v. Gerald Schröder/Christina Threuter, Bielefeld 2017, S. 118-135. Und: Marchand, Marie-Ève: *Le Passé Recomposé: Repenser la Period room À travers l'Art Actuel*, in: *The Period rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*, hg. v. Sandra Costa/Dominique Poulot/Mercedes Volait, Bologna 2016, S. 231-238.