



**Frische Ware lädt ein zum tiefen Blick:**  
Abraham van Beyeren, Fischstilleben, Öl auf Leinwand, 122 × 104,5 cm,  
um 1660, LVR-LandesMuseum Bonn

---

# Slow Exhibition

## Plädoyer für ein neues Ausstellungsformat

---

### 1. Ausgangssituation und leitende Fragestellung

Im internationalen Ausstellungsbetrieb gelten seit Jahren die Gesetze des Wachstums und der Beschleunigung. Insbesondere Kunstausstellungen werden immer größer, folgen einander in immer kürzeren Intervallen und buhlen mit immer höheren Werbeetats um die Aufmerksamkeit des Publikums. Ihre entschiedenste Ausprägung hat der Trend zum musealen Großereignis in der sogenannten Blockbuster-Ausstellung gefunden, die mit international bekannten Künstlern aufwartet, als spektakuläres Event inszeniert wird und auf massenmediale Resonanz abzielt. Nicht selten erweisen sich Blockbuster-Ausstellungen als eindrucksvolle Publikumsmagneten, die ihren enormen Kostenaufwand über hohe Besucher\*innenzahlen und stattliche Ticketerlöse legitimieren.<sup>1</sup> Kritische Feuilleton-Beiträge, die den Sinn solcher Ausstellungen infrage stellen, haben deren Prestige kaum schmälern können, zumal sich die ökonomische Erfolgsbilanz bislang stets fortschreiben ließ. Ob Blockbuster-Ausstellungen auch nach dem Ende der Corona-Pandemie wieder jene Bedeutung gewinnen, die ihnen während der vergangenen zwanzig Jahre zugesprochen wurde, bleibt abzuwarten.

Bereits ein flüchtiger Blick auf die musealen Großereignisse der jüngeren Vergangenheit offenbart, dass Blockbuster-Ausstellungen häufig auf konventionellen kuratorischen Konzepten beruhen und mit inhaltlichen Beschränkungen auf einen Kanon zumeist männlicher Künstler einhergehen. Die Diversität des kulturellen Erbes und die Lust am Experiment bleiben dabei zwangsläufig auf der Strecke, was mit dem Verweis auf immer neue Besucherrekorde einerseits

sowie die Abhängigkeit des Museumsbetriebs von Eintrittsgeldern andererseits billigend in Kauf genommen wird.<sup>2</sup> Den Zwängen einer strikten Aufmerksamkeitsökonomie folgend, scheinen viele Kunstmuseen in einem Kreislauf gefangen, der nur noch die Kategorien ‚größer‘ und ‚schneller‘ kennt und dabei ignoriert, dass angesichts dieser Entwicklung mehr als nur die thematische Bandbreite auf dem Spiel steht. Im Ringen um Aufmerksamkeit geraten vor allem kleinere Häuser schnell an die Grenzen ihrer Kapazitäten und werden zu einem kräftezehrenden Kampf gegen die mediale Unsichtbarkeit gezwungen.

Was man zumeist übersieht: Die ersten Opfer des Blockbuster-Formats sind die Kunstwerke selbst sowie deren Rezipient\*innen. Während die Kunstobjekte als Leihgaben immer häufiger reisen müssen und dadurch einem nicht unerheblichen ‚Stress‘ ausgesetzt sind, ist es den Museumsgästen angesichts aufwendig inszenierter Objektpanoramen und vielfach überfüllter Galerieräume oftmals kaum noch möglich, sich auf ein einzelnes Kunstwerk zu konzentrieren und ungestört dessen ästhetischer Vielbezüglichkeit nachzuspüren. Die eingehende und differenzierte Betrachtung einzelner Objekte ist ohnehin nicht das Anliegen von Blockbuster-Ausstellungen, die aufgrund ihres enormen Mobilisierungspotenzials vielmehr als gesellschaftliche Events wahrgenommen werden wollen. Dass Menschen ins Kunstmuseum streben, weil es dort etwas zu ‚erleben‘ gibt, ist keineswegs kritikwürdig. Im Gegenteil: Gerade die spezifischen Erlebnisqualitäten einer großen Ausstellung können sich als Katalysator eines zunehmend differenzierten Kunstverstehens erweisen, sofern die Prioritäten nicht vollends verrutschen und eine Ausstellung nur noch den äußeren Anlass bildet, aber nicht mehr das Ziel eines Museumsbesuches. Gerade vor diesem Hintergrund müssen sich die Macher\*innen von Blockbuster-Präsentationen weiterhin fragen lassen, inwiefern sie jenseits aller Konzessionen an populäre Event-Formate die ästhetische Sensibilität sowie das historische Urteilsvermögen ihres Publikums zu schulen beabsichtigen.

Es wäre einseitig und daher unangemessen, die aktuelle Situation der Kunstmuseen auf die eingangs skizzierten Trends zu verkürzen. Vielmehr gilt es, auch all jene Entwicklungen zu würdigen, in

deren Folge sich alternative, von neuen kuratorischen Konzepten und ethischen Standards geprägte sowie dem Appell zur Nachhaltigkeit verpflichtete Ausstellungsformate etablieren. Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang etwa die Bemühungen des International Council of Museums um eine neue Definition des Museums.<sup>3</sup> Ähnliche Impulse lassen sich in der aktuellen Museologie ausmachen, wobei die Konzepte für ein Museum der Zukunft mal theoretisch-reflexiv, mal pragmatisch-appellativ ausfallen.<sup>4</sup> Mögen sich die Diskussionen in den Gremien des ICOM bisweilen auch im Kreis drehen und die Vorschläge aus der Museologie mitunter wie utopische Gedankenspiele jenseits aller praktischen Umsetzbarkeit anmuten: Die vielstimmigen Debatten über zukunftsfähige Museumskonzepte und Ausstellungsformate zeugen von einer allgemeinen Aufbruchsstimmung – und sie spiegeln dabei, was in verschiedensten Museen, ob groß oder klein, heute modellhaft erprobt und kritisch reflektiert wird.

Ein solcher Ort der kritischen Selbstbefragung und kuratorischen Neuorientierung ist auch das LVR-LandesMuseum Bonn, wo aktuell eine neue Dauerausstellung konzipiert wird, die den sozialen und kulturellen Transformationen des Museums Rechnung tragen soll. Da die Planung und Realisierung einer Dauerausstellung zu den größten Herausforderungen musealer Arbeit gehört und immer auch das institutionelle Selbstverständnis eines sammlungsführenden Hauses berührt, wird der mehrjährige Prozess am Bonner Landesmuseum von innovativen Forschungsprojekten und experimentellen Sonderausstellungen flankiert, die insbesondere neue Präsentations- und Vermittlungskonzepte entwickeln. Bei einem dieser Projekte handelt es sich um ein modular aufgebautes Forschungs- und Ausstellungsvorhaben, das in dezidierter Abgrenzung vom Blockbuster-Format der Devise ‚weniger ist mehr‘ folgt. Das Projekt beruht auf der Prämisse, dass gerade die Beschränkung einer Ausstellung auf wenige Kunstwerke die Voraussetzung für eine entschleunigte Rezeption schafft. Aus dieser Reduktion und Konzentration wiederum erwächst die Möglichkeit, das ganzheitliche ‚Verstehen‘ eines Kunstwerks auf der Grundlage seiner multiperspektivischen Lektüre ins Zentrum zu rücken und mittels neuer kuratorischer Konzepte jenes ästhetisch-epistemische Potenzial von Kunstwerken zu erschließen, das

Blockbuster-Ausstellungen zumeist ignorieren. Was während der vergangenen Jahre für die Trendumkehr vom Fast Food zum Slow Food und von der Fast Fashion zur Slow Fashion ausschlaggebend war, sollte auch im musealen Raum Geltung gewinnen. Mit anderen Worten: Wer am Ende eines zweistündigen Ausstellungsbesuches nicht hundert, sondern lediglich zwanzig Gemälde betrachtet hat, diese aber aus unterschiedlichsten Perspektiven in ihrer überreichen Vielbezüglichkeit erfassen konnte, ist der Kunst vermutlich nähergekommen als in einer Blockbuster-Ausstellung. Auch Museumsbesuche lassen sich am Grad ihrer individuellen Nachhaltigkeit messen.

Der Idee einer Slow Exhibition folgend, hat das LVR-LandesMuseum Bonn ein Modellprojekt aufgesetzt, das sich auf ein überschaubares Ensemble niederländischer Stilleben aus dem 17. Jahrhundert konzentriert und damit einen Sammlungsbestand fokussiert, der über mehrere Jahrzehnte hinweg vernachlässigt wurde. Von zentraler Bedeutung für dieses Forschungs- und Ausstellungsprojekt ist die wechselseitige Verflechtung dreier Arbeitsstränge, deren gemeinsames Ziel darin besteht, die ausgewählten Kunstwerke aus verschiedensten Perspektiven zu beleuchten und dem Publikum möglichst ganzheitliche Zugänge zu eröffnen. In einem ersten Arbeitsstrang rekonstruiert das Projekt die teils komplexen Objektgeschichten der Gemälde, indem es deren wechselnde Eigentümer\*innen und Präsentationskontexte ermittelt sowie jene materialen Veränderungen transparent macht, die sich im Laufe der Zeit ergeben haben. Zweitens erschließt das Projekt mittels eines Close-Reading-Verfahrens die in den Stilleben komponierten Bildwelten: Ikonografische Aspekte werden ebenso analysiert wie formalästhetische Besonderheiten, um eine möglichst tiefenscharfe Lektüre der jeweiligen Gemälde zu ermöglichen. Drittens werden die Bilder aus dem spezifischen Blickwinkel einer Kunstgeschichte betrachtet, die von sozialhistorischen und alltagsgeschichtlichen Fragestellungen ausgeht, um die Entstehungskontexte der Gemälde adäquat nachvollziehen und ihre außerästhetischen Referenzen detailliert vergegenwärtigen zu können. Auch wenn diese drei Arbeitsstränge im Folgenden jeweils für sich betrachtet werden,

sind sie im Bonner Forschungs- und Ausstellungsprojekt untrennbar miteinander verwoben, denn gerade die reziproke Verknüpfung dieser Arbeitsfelder schafft die Voraussetzungen für neue, ganzheitlich orientierte Zugänge im Sinne einer Slow Exhibition.<sup>5</sup>

## **2. Niederländische Stilleben in Bonn – Modell für eine entschleunigte und ganzheitliche Kunstrezeption**

Das LVR-LandesMuseum Bonn beherbergt einen umfangreichen Bestand niederländischer und flämischer Gemälde, die überwiegend aus dem 17. Jahrhundert stammen und einen Schwerpunkt der Kunstsammlung bilden. Neben einigen prominenten Einzelstücken sind es vor allem qualitativ hochwertige Werke von weniger bekannten Künstlern, die einen repräsentativen Querschnitt durch die regional aufgefächerte Kunstproduktion der nördlichen und südlichen Niederlande im Kontext der Frühen Neuzeit bieten. Prägend für diese Epoche waren zahlreiche sehr gut ausgebildete Maler\*innen, die sich auf bestimmte Sujets spezialisierten und auf ihrem jeweiligen Arbeitsgebiet eine bemerkenswerte Meisterschaft entwickelten. Dieses Spezifikum der niederländischen Kunstszene lässt sich in der reichen Gemäldesammlung des Bonner Landesmuseums exemplarisch nachvollziehen. Hier bietet sich also die Möglichkeit, die niederländische Kunsttopografie des 17. Jahrhunderts in ihren regionalen Ausprägungen und Differenzierungen zu erfassen, die entstehungsgeschichtliche Zusammengehörigkeit der überlieferten Werke zu reflektieren sowie ihre diskursive Verwobenheit in den Blick zu nehmen.

Das Potenzial der Bonner Niederländer-Sammlung harrt bislang seiner Hebung. Abgesehen von einigen gut erforschten Gemälden wurde der Bestand bis heute weder wissenschaftlich untersucht noch hinsichtlich seiner sozialhistorischen und kulturgeschichtlichen Kontexte detailliert erschlossen. Nur wenige Bilder der Niederländer-Sammlung waren während der vergangenen Jahrzehnte in den Ausstellungsräumen des Landesmuseums zu sehen. Mit der Neugestaltung der Dauerausstellung während der kommenden Jahre soll nun jedoch die Chance ergriffen werden, den einzigartigen Bestand

niederländischer Gemälde wieder sichtbar zu machen und mittels innovativer kuratorischer Konzepte der Öffentlichkeit in all seinen Facetten nahezubringen. Diesem Ziel dient unter anderem auch das hier skizzierte Forschungs- und Ausstellungsprojekt. Dem Gedanken einer Slow Exhibition folgend, verbindet es anhand exemplarisch ausgewählter Stücke provenienzhistorische Fragestellungen mit materialtechnologischen beziehungsweise restaurierungswissenschaftlichen sowie kunsthistorischen Analysen und zielt auf eine museale Präsentation, in deren Rahmen die Objektbiografien der Gemälde erschlossen, ihre materiale Historizität vergegenwärtigt, ihre detaillierten Bildwelten beleuchtet und ihre sozial- wie alltagsgeschichtlichen Referenzen ganzheitlich reflektiert werden.

Der erste Arbeitsstrang des Vorhabens geht von der Prämisse aus, dass man Kunstwerke nicht nur als ästhetische Bedeutungsträger oder als Zeugen einer konkreten Vergangenheit begreifen darf, sondern immer auch als Reisende durch die Zeit mit eigenem Itinerar wahrnehmen muss. Gemalte Bilder haben ihre individuellen Geschichten, die es zu erzählen gilt. Wer versteht, wie Kunstwerke gesammelt, gehandelt und genutzt wurden, begreift auch unseren heutigen Umgang mit ihnen besser. Um die Objektbiografien der Bonner Niederländer-Gemälde zu rekonstruieren, bedarf es sowohl der Provenienzforschung als auch materialtechnologischer beziehungsweise restaurierungswissenschaftlicher Analysen. Die Provenienzforschung gibt nicht nur Auskunft über das Zustandekommen der Bonner Sammlung und die Geschichte der verschiedenen Kunstwerke, sondern hilft auch, unrechtmäßige Besitzverhältnisse aufzuklären. Das ist gerade in Bonn von zentraler Bedeutung, da die hiesige Niederländer-Sammlung zu großen Teilen in der Zeit zwischen 1935 und 1944 zusammengetragen wurde.<sup>6</sup> Dementsprechend stehen heute mehrere Bilder im Verdacht, unrechtmäßig erworben worden zu sein. Es gilt, ihre Erwerbungs geschichten zu erforschen, konkrete Eigentumsverhältnisse offenzulegen und im Fall eines NS-verfolgungsbedingten Entzugs faire Restitutions anstreben.<sup>7</sup> Doch auch jenseits dieser moralischen Verpflichtung verspricht die Untersuchung der Objektgeschichten ein besseres Verständnis der Gemälde sowie der gesamten Bonner

Sammlung. Erklärungsbedürftig ist beispielsweise, warum gerade Niederländer-Gemälde so zahlreich in die Sammlung eingegangen sind, obwohl sich das Bonner Landesmuseum seit jeher auf die Kulturgeschichte des Rheinlands konzentriert hat. Auflösen lässt sich dieser vermeintliche Widerspruch durch die Erkenntnis, dass während der NS-Zeit niederländische Gemälde vor allem deshalb erworben wurden, weil man sie als der deutschen Malerei ‚artverwandt‘ betrachtete. Angesichts der konkreten Umstände und weltanschaulichen Motive ihrer Erwerbung haben die Niederländer-Gemälde im Bonner Landesmuseum ihre ‚Unschuld‘ verloren. Eine künftige Präsentation dieser Gemälde darf die Zusammenhänge ihres Erwerbs nicht verschleiern, sondern muss sie vielmehr auch dem Publikum gegenüber transparent halten.

Eng verknüpft mit der Aufgabe der Provenienzforschung ist die materialtechnologische Analyse sowie die Restaurierung der Niederländer-Gemälde. Das ist sowohl für die museale Präsentation wünschenswert als auch kunsthistorisch relevant, erweist sich doch die Lesbarkeit der materiellen Faktur und erzählerischer Details oft als entscheidend für Zuschreibung und Deutung eines Bildes. Spuren älterer Restaurierungen liefern nicht zuletzt der Provenienzforschung wichtige sammlungshistorische Hinweise. Der Blick unter die Oberfläche der Niederländer-Gemälde, auf ihre Rückseiten und ihre Rahmen, macht die Geschichte der Kunstwerke sichtbar und gibt Aufschluss über ihre materialen Veränderungen. Nicht selten werden Ergänzungen oder Übermalungen sichtbar, die eine ursprüngliche Bildaussage verändert haben und damit über Geschmack und Benutzung in späteren Zeiten berichten.

Während der provenienzgeschichtliche und kunsttechnologische Arbeitsstrang des Bonner Modellprojekts auf die Rekonstruktion der Objektgeschichten abzielt, ist ein zweiter Arbeitsstrang dem Close Reading gewidmet, mithin der detaillierten Analyse all dessen, was auf den Niederländer-Gemälden konkret zu sehen ist. Die geduldige und konzentrierte Betrachtung fokussiert darauf, was die Bilder der Sammlung zu erzählen haben und wie sie dies tun. Im Rahmen des Modellprojekts ist das Close Reading freilich nicht nur ein wichtiger Arbeitsstrang im Rahmen der wissenschaftlichen



Auseinandersetzung, sondern auch ein programmatischer Anspruch der sich anschließenden Ausstellung: Die Besucher\*innen der Ausstellung sollen, metaphorisch gesprochen, dazu eingeladen werden, so nah wie eben möglich an die ausgestellten Bilder heranzutreten, sich auf die vielfältigen Details der Kompositionen einzulassen und die motivische Tiefenstruktur der Bildräume auszuloten. Durch das dezidierte Bekenntnis zu einem Close-Reading-Verfahren soll die Möglichkeit eröffnet werden, marginalisierte Bildgeschichten erneut ins Bewusstsein zu rufen und tradierte Sichtweisen zu erweitern, gegebenenfalls sogar zu revidieren. So banal die Feststellung letztlich auch erscheinen mag, dass das geduldige und konzentrierte Betrachten von Kunstwerken grundlegend für ihr Verständnis ist, so liegt doch gerade hier der Schlüssel für die Konzeption zeitgemäßer Ausstellungen. Erst wer den spezifischen Zeichenkosmos und die charakteristischen Formgesetze eines Gemäldes zu erschließen vermag, kann es sich zu eigen machen und mit der eigenen Erfahrungswelt kommunizieren lassen.

Im Bonner Forschungs- und Ausstellungsprojekt korrespondieren die durch das Close-Reading-Verfahren erzielten Einsichten konsequent mit jenen Erkenntnissen, die eine von sozialhistorischen Fragestellungen ausgehende Kunstgeschichte formuliert. Bilder werden somit immer auch als Fenster in eine historische Lebenswelt begriffen, deren soziale Prägungen für das heutige Publikum von großem Interesse sind und mit aktuellen gesellschaftlichen Fragen kurzgeschlossen werden können. Diese Wendung zu einem offeneren Verständnis von Kunstgeschichte ebnet einer neuen Würdigung der Objekte den Weg: Aufgelöst wird vor allem die Dichotomie zwischen einer kleinen Gruppe exklusiver Werke von Meisterhand, denen die uneingeschränkte Bewunderung des Publikums zu gelten hat, und der großen Menge vermeintlich zweitklassiger Arbeiten, die eher als Kunsthandwerk denn als Kunst wahrgenommen werden. Gleichzeitig öffnet sich der Blick mit dem weiteren Horizont von Sozial- und Alltagsgeschichte auf ein breites Spektrum interessanter Objekte, die ihre eigenen Geschichten zu erzählen haben. Das ohnehin problematische Kriterium der Meisterschaft entfällt als ‚Gatekeeper‘, ohne dass sich der Kunstbegriff dadurch in Beliebigkeit auflöst.

Das Modellprojekt zur Bonner Niederländer-Sammlung gewährt anhand ausgewählter Stillleben vielfältige Einblicke in die Alltags- und Sozialgeschichte des 17. Jahrhunderts. Es vergegenwärtigt historische Lebenswelten, die auch heute noch interessant sind. Um die Gemälde gleichsam zum Sprechen zu bringen, zielt das Vorhaben auf eine möglichst breite und ganzheitliche Annäherung: Das Publikum soll mit den Objektbiografien vertraut gemacht werden, den Detailreichtum der Stillleben erfassen und nicht zuletzt die sozialgeschichtlichen Hintergründe der Kunstproduktion in den Niederlanden während der Frühen Neuzeit kennenlernen. Das Stillleben des 17. Jahrhunderts wird in der Ausstellung immer auch als Zeuge seiner Entstehungszeit angerufen, und was es zeigt, wird zum Indiz für die damaligen gesellschaftlichen Bedingungen. Das Alltagsleben ist in den Dingen anwesend, denn alles, was die Stillleben zeigen, musste erst hergestellt, erwirtschaftet, importiert werden.<sup>8</sup> So verweisen die Gemälde darauf, wie stark bereits die Gesellschaft des 17. Jahrhunderts von vermeintlich modernen Phänomenen wie Globalisierung, Migration und Kolonialismus, von ungerechter Ressourcenverteilung und Standesunterschieden oder Exklusion aufgrund von ‚Rasse‘, religiöser Zugehörigkeit und Geschlecht geprägt war.

### 3. Ein exemplarischer Anwendungsfall

Das Bonner Modellprojekt beschränkt sich im Sinne einer Slow Exhibition auf zwanzig Stillleben, denen jeweils ein eigenes thematisches Kabinett gewidmet ist.<sup>9</sup> Ergänzt werden die ausgestellten Bilder durch unterschiedliche Objekte der Kulturgeschichte, die auf bestimmte Probleme, Fähigkeiten und Bedingungen der damaligen Zeit hinweisen und so den erzählerischen Kosmos der Stillleben nicht nur entfalten helfen, sondern auch thematische Bögen bis in die Gegenwart schlagen. Das Vorhaben sei beispielhaft an Abraham van Beyerens *Fischstillleben* aus der Sammlung des Landesmuseums skizziert.<sup>10</sup>

Der Maler präsentiert auf einer Steinbank den ganzen Reichtum des Meeres. Er breitet Krabben, Dorsche, Schollen und Muscheln, Rochen und ein gutes Stück Fischfilet vor den Augen seiner Betrachter\*innen aus. Ein einzelner Korb genügt nicht, um diese

Menge an Fisch zu fassen. Ein großes Holzfass dient genauso als Ablagefläche wie die steinerne Tischplatte, unter der ein weiterer Korb mit Meeresfrüchten steht. Mit einzigartiger Souveränität hat van Beyeren die Materialität der glänzenden Fischhaut, des rosigen Fleisches und der schon leicht verbeulten Kessel eingefangen. Seine malerische Meisterschaft fesselt das Auge der Betrachtenden. Doch das Bild offeriert auch ganz andere Rezeptionsmöglichkeiten, die, einmal in den Fokus gerückt, auf eindrückliche Weise von seiner Entstehungszeit erzählen: Der Maler demonstriert, dass das Meer Nahrung im Überfluss bereithält und dass es Menschen gibt, die sich diesen Überfluss zu sichern wissen. Im 17. Jahrhundert bildete der Fischfang eine zentrale Säule der niederländischen Wirtschaft und trug wesentlich zum allgemeinen Wohlstand des kleinen Landes bei. Van Beyerens Bild lässt sich vor diesem Hintergrund als stolzes Bekenntnis zur eigenen Heimat und als Loblied auf das Geschick ihrer Bewohner\*innen lesen. Nicht zufällig öffnet der Maler sein Bild links mit einem Fensterblick auf den Strand, an dem sich eine Gruppe von Fischern aufhält. Ein Close Reading, wie es die Ausstellung vorsieht, ebnet freilich noch weitere Wege in die Geschichte des 17. Jahrhunderts und lässt daher auch ganz andere Aspekte sichtbar werden als nur den Stolz auf die Errungenschaften der Niederlande. Es ermöglicht sogar einen Bogenschlag zurück in die Gegenwart.

Bislang stand einer solch intensiven Bildbetrachtung der schlechte Erhaltungszustand des Gemäldes im Wege – weder seine malerische Qualität noch die Fülle seiner erzählenden Details waren ohne weiteres ablesbar. Vor allem eine braungelb nachgedunkelte und stark glänzende Firnissschicht verschluckte viele Bilddetails, sodass etwa der Blick auf die Seelandschaft mit Fischern im Hintergrund nur bei genauem Hinsehen erkennbar war. Erst jetzt, nach der weitestgehend abgeschlossenen Restaurierung des Gemäldes, ist seine Faktur wieder nachvollziehbar, ist die Brillanz der schimmernden Fischkörper wieder sichtbar und sind Details wie die Personen im Hintergrund erneut einem eingehenden Studium zugänglich. Indessen dient die Restaurierung des Gemäldes nicht nur der Wiedergewinnung ehemaliger Bildqualitäten, sondern bringt auch Licht ins Dunkel der individuellen Objektgeschichte. Offenbar wurde das Bild, unmittelbar

nachdem es ins Museum gelangte, restauriert und mit der später so störenden Firnissschicht versehen. Darauf weist ein jüngst entdeckter historischer Restaurierungsbericht des Malers und Restaurators Axel Sponholz von 1937 hin. Das Datum dieses Berichts irritiert, denn das Gemälde wurde erst im folgenden Jahr inventarisiert. Hier öffnet sich auch eine Tür zur Provenienzzgeschichte des Bildes.

Das Gemälde stammt aus der bürgerlichen Privatsammlung des Nürnberger Kunstverlegers Theodor Stroeyer, die zehn Jahre nach dessen Tod, also 1937, bei der Kunsthandlung Julius Böhler in München versteigert wurde. Da das Bonner Landesmuseum zu diesem Zeitpunkt nicht über entsprechende Finanzmittel verfügte, erwarb zunächst der Kunsthändler Walter Bornheim im Auftrag des Museums neben zwei weiteren Bildern das Gemälde von van Beyeren, das direkt nach Bonn gelangte, aber offiziell erst im Folgejahr angekauft werden konnte. Der trotz finanzieller Hindernisse getätigte Ankauf zeigt, mit welchem Einsatz in der NS-Zeit der Aufbau einer niederländischen Gemäldesammlung betrieben wurde. Die ermittelten Vorbesitzer hingegen erzählen etwas über den Geschmack bürgerlicher Sammler im frühen 20. Jahrhundert. Ein Stempel auf der Rückseite des Gemäldes führt noch weiter in die Zeit zurück und verrät, dass sich das Stillleben während des 19. Jahrhunderts in der Sammlung des ungarischen Barons Pál Luzsénky befand, dem damaligen Bürgermeister von Košice. Ihm galt das Fischstück als Werk von der Hand Joachim Beuckelaers. Diese Identifizierung ist ein interessanter Beleg für Zuschreibungspraktiken im 19. Jahrhundert, die Werke mit bekannten Namen assoziierten – wie hier mit einem der prominentesten Inventoren des Stilllebens im ausgehenden 16. Jahrhundert.

Während seiner Reise durch die Zeit haben sich die Perspektiven auf das Gemälde von van Beyeren immer wieder verändert. Welche Aspekte lassen sich heute in der als Slow Exhibition geplanten Ausstellung hervorheben? Hier ist ein nochmaliger Blick auf das Stillleben hilfreich: Die Fische sind, was heute vielleicht irritieren mag, nicht zum Mahl vorbereitet, weder gepökelt noch geräuchert, sondern werden als unmittelbar aus dem Meer gefangene Tiere dargeboten. Dass sie noch ganz frisch sind, zeigen ihre großen klaren Augen und die glänzenden Schuppen. Diese Details verweisen auf

die Umstände ihrer Gewinnung, die auch durch die Fischer im Hintergrund angedeutet werden.

Mit Hilfe ergänzender Objekte im Kabinett für van Beyeren lassen sich zwei Schneisen in die Vergangenheit schlagen: Zum einen kann demonstriert werden, wie hochtechnisiert der Fischfang im 17. Jahrhundert bereits war, als Niederländer mit riesigen Fischfangflotten aus speziellen Booten (*haringbuis*) für viele Tage auf hoher See segelten und auch in küstenfernen Regionen fischen konnten, weil sie in der Lage waren, die Fische noch an Bord haltbar zu machen. So bestritten sie gut die Hälfte des gesamteuropäischen Fischfangs – und lösten damit schon damals Streitigkeiten über Fanggründe und Fangmengen aus.<sup>11</sup> Zum anderen fordert das Kabinett dazu auf, einen Blick auf die Fischer selbst zu werfen, die van Beyeren im Hintergrund seines Bildes darstellt. Anders als zu erwarten, zogen die niederländischen Fischer im 17. Jahrhundert aus den hohen Fangraten keinen persönlichen Nutzen. Die riesigen Flotten wurden von reichen Städtern finanziert, die folglich auch die satten Gewinne einstrichen, während die Fischer mit niedrigsten Löhnen vorliebnehmen mussten. Zudem war ihr Beruf äußerst gefährlich, sodass viele auf See ihr Leben ließen, was die Not der Hinterbliebenen oftmals dramatisch zuspitzte.<sup>12</sup> Abraham van Beyerens opulentes Stillleben erzählt nicht nur vom Reichtum des Meeres und vom Stolz einer kleinen Nation auf ihre technischen Errungenschaften, sondern schildert auch die Schattenseiten dieses Erfolgs. Reichtum blendet in alle Richtungen und lässt schnell übersehen, dass er immer auch auf Kosten anderer errungen wird. Wie entsteht und wie verteilt sich Reichtum? Diese Frage ist heute genauso dringlich wie im 17. Jahrhundert.

Die theoretische Annäherung an das Konzept einer Slow Exhibition kann ebenso wenig wie deren modellhafte Realisierung der Frage ausweichen, ob die multiperspektivische Präsentation eines kleinen Ensembles ausgewählter Werke beim Publikum auf positive Zustimmung stoßen wird und Betrachter\*innen tatsächlich für eine entschleunigte Rezeption zu gewinnen vermag. Wird ein hochgradig vernetztes Betrachten, das auf differenzierte Bildlektüren zielt, den menschlichen Alltag einer vergangenen Epoche vergegenwärtigt und überdies Objektbiografien und Präsentationskontexte reflektiert,

letztlich über Schwellen tragen und Perspektiven verändern können? Werden Besucher\*innen eine solche Ausstellung anders verlassen als eine, die allein den Kunstsinn adressiert oder auf ästhetische Überwältigung setzt? Wird, um es provokant zu formulieren, ‚slow‘ am Ende auch ‚good‘ sein?

Neue Ausstellungsformate lassen sich nur bedingt postulieren, eine Relation zwischen ihrer Eigenlogik und einem möglichen Publikumserfolg ist schwerlich vorauszusagen. Neue Ausstellungsformate wollen nicht nur ersonnen, sondern vor allem erprobt werden. Und so wird auch die Idee der Slow Exhibition auf den Prüfstand der Publikumsresonanz zu stellen sein – und zwar aufmerksam sowie ergebnisoffen, über das Abzählen verkaufter Tickets hinaus als eingehendes und nachhaltiges Hinterfragen von Reaktionen. Wer im Sinne eines augustinischen *ecclesia semper reformanda est* auch das Museum als eine stets neu zu denkende, veränderliche Institution begreift, die ihrer Zeitgenossenschaft nicht hinterhereilen, sondern sie mitprägen will, wird immer aufs Neue den Versuch wagen müssen, kontinuierlich das Risiko zwischen Scheitern oder Erfolg eines Projekts oder Konzepts einzugehen. So – und wohl nur so – lässt sich Neues, lassen sich veränderte Haltungen und gegen den Strom entwickelte Ideen in den Fluss des Ausstellungsgeschehens einspeisen, in dem sie sich sodann als Möglichkeiten erweisen können, vielleicht aber auch modifiziert oder gar verworfen werden müssen. Im Idealfall, und das ist die Hoffnung aller am Bonner Modellprojekt Beteiligten, werden sie sich als wirksame Formate etablieren.

## Anmerkungen

- 1 Zu diesem Phänomen vgl. Stefan Lüddemann: *Blockbuster. Besichtigung eines Ausstellungsformats*, Ostfildern 2011.
- 2 Eine aktuelle Studie zum britischen Kunstmarkt zeigt diese durch finanzielle Ungleichheiten begünstigten thematischen Verengungen auf, vgl. Kristina Kolbe/Chris Upton-Hansen/Mike Savage/Nicola Lacey/Sarah Cant: *The Art World's Response to the Challenge of Inequality*, in: *LSE III – Working Paper 40*, London 2020, <http://eprints.lse.ac.uk/103146/> (besucht 02.06.2021).
- 3 So die Beiträge zum Internationalen Bodensee-Symposium von ICOM Deutschland, Österreich und Schweiz im Sammelband ICOM Deutschland/Markus Walz (Hg.): *Museum: aus-reichend. Die „untere“ Grenze der Museumsdefinition* (Beiträge zur Museologie 9), Berlin 2020.

- 4 Zuletzt der Sammelband schnittpunkt/Joachim Baur (Hg.): *Das Museum der Zukunft. 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums* (Edition Museum 48), Bielefeld 2020.
- 5 Das Forschungs- und Ausstellungsprojekt ist aus einer Kooperation zwischen dem LVR-LandesMuseum Bonn und dem Kunsthistorischen Institut der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn hervorgegangen. Der Arbeitsgruppe gehören seitens des Landesmuseums Lothar Altringer, Alexandra Käss, Jan-David Mentzel und Thorsten Valk an, das Kunsthistorische Institut der Universität Bonn wird durch Birgit Ulrike Münch vertreten, die seit 2016 eine Professur für allgemeine Kunstgeschichte mit einem Schwerpunkt auf der Kunst der Niederlande innehat.
- 6 Lange Zeit wurde dieses problematische Erbe verschleiert und beschönigt, wenn etwa der Bestandskatalog von 1982 die „Chancen“ betont, „die der Vorkriegskunstmarkt bot“, vgl. Fritz Goldkuhle: *Bemerkungen zur Gemäldesammlung und zum Katalog*, in: Ders./Ingeborg Krueger/Hans M. Schmidt: *Rheinisches Landesmuseum Bonn. Gemälde bis 1900*, Köln 1982, ohne Paginierung. Inzwischen haben wegweisende Arbeiten zur nationalsozialistischen Sammlungspolitik die Grundlage zur weiteren Erforschung des Bestandes gelegt, vgl. Bettina Bouresh: *Die Neuordnung des Rheinischen Landesmuseums Bonn 1930–1939*, Köln 1996, zu den Niederländern vor allem S. 107–111; Kim Burès-Kremser: *Gemäldeerwerbungen des Rheinischen Landesmuseums Bonn 1933 bis 1945*, in: Dräger, Olaf/ dies. (Hg.): *Kulturpolitik der Rheinischen Provinzialverwaltung 1920 bis 1945. Tagung am 18. und 19. Juni 2018* (Beihefte der Bonner Jahrbücher 59), Darmstadt 2019, S. 119–128.
- 7 So wie 2018 die *Lautenspielerin (Maria Magdalena)* eines Nachahmers des Meisters der weiblichen Halbfiguren, vgl. Goldkuhle/Krueger/Schmidt: *Gemälde bis 1900*, 1982, S. 339–341.
- 8 Das Konzept der Ausstellung verdankt wichtige Impulse der Studie von Julie Berger Hochstrasser: *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*, New Haven 2007.
- 9 Einen ähnlichen Versuch unternahm 2018 die thematisch allerdings stark stilgeschichtlich ausgerichtete und auf Essensstillleben konzentrierte Ausstellung *Slow Food* im Mauritshuis in Den Haag.
- 10 Vgl. Goldkuhle/Krueger/Schmidt: *Gemälde bis 1900*, 1982, S. 64–65; John Bernström/Bengt Rapp: *Abraham van Beyeren*, in: *Iconographica*, Stockholm 1957, S. 7–36, hier S. 16, Nr. 8.
- 11 Vgl. Michael North: *Das Goldene Zeitalter: Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 2001, S. 25–27.
- 12 Julie Berger Hochstrasser: *Feasting the Eye. Painting and Reality in the Seventeenth-Century ‚Bancketje‘*, in: Alan Chong/Wouter Kloek (Hg.): *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550–1720*, Ausst.-Kat. Amsterdam, Rijksmuseum/Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Zwolle 1999, S. 73–85, hier S. 78–79.