

Goerd Peschken

Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914.

Eine Ausstellung der Skulpturengalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz vom 19. Mai bis 29. Juni 1990 im Hamburger Bahnhof (in Berlin).

Konzept und Leitung der Ausstellung (und Herausgeberschaft von Katalog u. Beiträgen): Peter Bloch, Sibylle Einholz, Jutta von Simson.

Ausstellungsgestaltung: Roman Weyl.

(Ausstellungskatalog Berlin 1990, 419 S.; Beiträge mit Kurzbiographien Berliner Bildhauer, Jahressgabe des Deutschen Vereins f. Kunstwissenschaft 1990, 598 S.)

Mit dieser Ausstellung, das wußte man, würde Peter Bloch sein Direktorat an der Skulpturengalerie der Berliner Museen beenden. Es hatte sich auch herumgesprochen, daß er sich für die Berliner Bildhauerei des lange verachteten vorigen Jahrhunderts eingesetzt, manches Stück von öffentlichen Plätzen, Friedhöfen, aus Verfall und Vernachlässigung, ja viele vor Vernichtung gerettet hat. Und Peter Bloch war als kluger und weltläufiger Mann bekannt, postpreußisches Kaiser-und-Reich-Brambarbasieren, auch der aufdringliche Berliner Lokalpatriotismus waren nicht zu befürchten. Also nichts wie hin.

Umso größer die Enttäuschung, nie ist mir eine Ausstellung ärgerlicher gewesen. Jemand hatte die Ausstellung szenisch verlebendigt: Da waren Prinzessinnen im Halbkreis einem Paris gegenübergestellt (Weiber-Gefallsucht in höchsten Kreisen!), ein Bogenschütze zielte auf eine Büste Wilhelms II. (welch revolutionärer Mut!), um ein Krupp-Denkmal war Rasen gebreitet, dieser mit kleinen schwarzeisernen Soldatenfriedhofs-Kreuzen besteckt (Kriegsverbrecher!), vor einer Kugelspielerin eine Kegelbahn aus Sand geschüttet, an deren Ende eine Gruppe Kleinplastik aufgebaut, ein König, ein Kanzler, ein Militär, ein Industrieller (alle Neune mit der Prominenz!). Man hätte sich auf den Bauch legen müssen, um diese Sachen, für die Aufstellung auf der Spiegelkommode oder auf dem Bibliotheks-Schreibtisch gemacht, zu sehen. Eine Besucherin neben mir sagte »dafür hätte ich meinen Schiller nicht hergeliehen«. Der infantile Schwachsinn zog sich bis in die Beschriftungen: der »berüchtigte« Stratege Graf Schlieffen (wußten wir doch schon immer, wer an den beiden Weltkriegen schuld war!). Und jeder weibliche Akt und jede Figur, für die ein solcher studiert worden war, wurde als »üppige junge Frau« charakterisiert (wie emanzipiert!). Übrigens fand ich auch die optische Aufmachung der Ausstellung jämmerlich: gelber Sand/rote Ziegel/grünes Gras über die Halle hingekleckert und dann noch ein paar farbig angestrichene Papp-Paravents.

Das Gedruckte habe ich dann natürlich daraufhin angesehen, wie so etwas passieren konnte. Vor allem die Texte von Bloch selbst, die Einleitung zum Ausstellungskatalog, im Aufsatzband die Artikel über den Denkmalkult und über auftragsfreie Kunst. Ich muß wohl nicht hervorheben, daß die beiden Bände für Jahrzehnte, wenn nicht Generationen eine Art Handbuch bedeuten werden. In der einigema-

ßen grandiosen Einleitung zum Katalog überblickt Bloch die Ausgangslage und seine Tätigkeit in der Sache, es wird sichtbar, daß er nicht nur alle erreichbaren Kollegen, auch ausländische, herangezogen, sondern eine ganze Schule von Kunsthistorikern über diesem seinem Hauptthema ausgebildet hat. In den andern Artikeln ist es ihm hauptsächlich um Kategorisierung, Periodisierung, Einordnung zu tun, und man findet da viel Erhellendes. Wo aber liegt der schwache Punkt? Ich glaube, ich kann ihn angeben. Bloch spricht davon, daß man heute soweit gekommen sei, diese lange verachtete Kunstperiode aus ihren eigenen Voraussetzungen zu verstehen. Er, er zuerst ist soweit gekommen, das bleibt sein Verdienst (die alberne Ausstellung wird vergessen werden). Das objektivistische Verstehen aus den eigenen Voraussetzungen strukturiert, soviel ich sehe, ganz überwiegend den Aufsatzband und die Interpretationen im Katalog (ist aber doch nicht ganz durchgehalten, mehrere Autoren konstatieren am Ende des Jahrhunderts Denkmalsinflation und Sinnentleerung). Was diesem objektivistischen Herangehen fehlt, ist die andere Hälfte der Aufgabe, nämlich sich selber den Gegenständen zu stellen. Nicht weil irgendeine hehre Pflicht das gebieten würde, nur weil es unvermeidlich ist.

Ausstellung und Katalog sind Werke von heute, nicht voriges Jahrhundert, und Bloch will ja uns richtiger sehen machen, nicht das Publikum von damals. Aus unserem Abstand sieht man nicht nur anders, vielleicht sieht man auch manches besser, und wenn es nur deswegen wäre, weil wir wissen, was danach gekommen ist. Einigen Presserezensionen entnehme ich, daß das Publikum sich mit den faulen Witzen einerseits, Karteikartenausügen andererseits alleingelassen gefühlt hat. Was hätte man ihm nicht alles leicht erklären können von den Schwierigkeiten bürgerlicher Kunst und bürgerlicher Künstler. Christian Rauch konnte nicht voll bewußt sein, daß z.B. seine offiziellen Reiterdenkmäler ästhetisch nicht funktionierten, weil die Aufklärung das Gottesgnadentum ungläubwürdig gemacht hatte: da reitet keiner mehr, den Gott geschickt hat uns zu regieren, da reitet ein zufällig als König geborener Mensch wie Du und ich, von dem und dem Charakter. Peter Bloch weiß es selbstverständlich, verrät es aber dem Publikum nicht, sondern nennt das Reiterdenkmal Friedrichs II. (des Großen) Unter den Linden kommentarlos Rauchs Hauptwerk, das Reiterdenkmal Kaiser Wilhelms I. (des Großen, um mit den Zeitgenossen zu reden) vor dem Schloß ebenso kommentarlos Begas' Hauptwerk, zieht eine Linie vom Marc Aurel über den Großen Kurfürsten bis dahin; das Heilige Römische Reich war nur inzwischen erloschen. Zeitgenössischer (?) Kommentar der Bürger: »Wilhelm in der Löwengrube«. Die Unglaubwürdigkeit der bürgerlichen Reiterdenkmäler sieht man an dem, was man so Qualität nennt. Ich kenne grandiose Porträts von Rauch, und der Schloßbrunnen von Begas (jetzt vor dem Roten Rathaus) macht mir größte Freude. Vor der Qualität sollte man nicht objektivistisch ausweichen, sondern man sollte die Kunstwerke als Kunst sehen – sprechen sie zu mir und was sagen sie? Und weil sie immer so auch zum Publikum sprechen sollten und noch sprechen können, sollte man dem Publikum für die Qualität die Augen öffnen, sonst bleibt das ganze archivarisch-bürokratische Bemühen sinnlos. Auf der Höhe der Theorie: ohne Selbstreflexion keine Wissenschaft. Selbstverständlich haben die Werke zu den Ausstellern gesprochen, aber das erfuhr das Publikum eben nicht, dafür bekam es geboten: Schnodder.

Der Schnodder ermöglicht, unsere bürgerliche Geschichte – deren Elend ja nicht erst 1933 anfängt – auszublenden, ermöglicht, niemandem weh zu tun außer

den Kunstwerken, ermöglicht sich bürokratisch bedeckt zu halten. In der Provinz, die Westberlin ist, haben die Schnodder-Ausstellungen schon Tradition. Angefangen hat Marie-Louise Plessen mit der Preußen-Ausstellung 1981 »Musée sentimental de Prusse«, die nach dem Alphabet geordnet war, A-Z. Da sah ich ein Nachthemd Kaiser Wilhelms II. und war zunächst amüsiert. Nachher stieß ich auf eine Bank aus der Wandelhalle des Reichstags, daran stand: Eiche. Deutsche Eiche, klar, was sonst? Die Bank war aber Nußbaum, und mir der Spaß an dieser Sorte Ausstellung vergangen. Jetzt hat diese Provinz Peter Bloch eingeholt.