

tation der Restaurierungsarbeiten an den geschädigten Tafeln, zum anderen generell um die Maltechnik Dürers. Beide Aspekte wurden durch zahlreiche Photos (z. B. Infrarotreflektographien, Schnitte durch Grundier- und Malschicht) und durch Begleittexte verdeutlicht; für das Stichwort »Maltechnik« traten greifbare Materialien wie Pigmentproben hinzu. Als Anhang gleichsam zeigte man einige Produkte der Dürer-Renaissance um und nach 1600 (was ich als eine Abschwächung der vorangegangenen starken Eindrücke erlebte). Die Staatl. Graphische Sammlung bot

als schöne Ergänzung in engster Nachbarschaft eine bestechende Auswahl aus Dürers druckgraphischem Werk. Kritisch möchte ich am Rande nur anmerken, daß die in die Räume hineingefahrenen Architekturelemente mit der Schwere ihrer Form- und Farbgebung z. T. ein wenig irritieren konnten, und daß die Erläuterungen für das Publikum, dem sie dienen sollten, hin und wieder Kenntnisse voraussetzten, die nicht vorausgesetzt werden durften. Dem Nutzen des Unternehmens konnte das aber gewiß keinen Abbruch tun.

Karl Arndt

Die neue Germania

Zur Ausstellung »1848. Aufbruch zur Freiheit«, Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, 18. Mai-18. September 1998

Wenn die dem arabischen Zählsystem verdankten Jubiläen historischer Ereignisse überhaupt einen Sinn haben, dann den, daß sie ermöglichen, den Status quo der Geschichtskultur vor Augen zu führen. Die öffentlich zelebrierte Erinnerung an die revolutionären Ereignisse des Jahres 1848 ist ein besonders willkommener Anlaß, über Deutschland zu Ende des zweiten Millenniums nachzudenken, unterscheidet sie sich doch besonders auffällig von den Feierlichkeiten des Jahres 1973. Ort der Handlung ist beide Male Frankfurt. 1973 sorgte eine »Zeitung« von Nikolaus Jungwirth und Gerhard Kromschröder mit dem Titel *Die Revolution in Frankfurt* für Aufregung. Sie erschien am 18. Mai 1973, als Herausgeber zeichnete die »Gruppe Art-Meeting« in Verbindung mit dem Amt für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, *vulgo* »Kulturdezernat«. Die Zeitung versuchte Vergangenes mit Gegenwartigem zu vermengen, das Ereignis von 1848 als aktuelles darzustellen. Der Kampf um die Häuser im Westend, die militante Opposition gegen den Ausverkauf eines bürgerlichen Wohnviertels verglich man mit dem Barrikadenkampf des Septembers 1848.

Die Ermordung des Fürsten Lichnowsky präsentierte »Art-Meeting« als Comic und Moritat. Am Ende heißt es: »Ein Junker ist tot. Die Reaktion lebt weiter.« Die Verlegung eines vergangenen Ereignisses in die Gegenwart ist eine erprobte rhetorische Methode, sie soll geeignet sein, Menschen zu erreichen, die mit historischen Themen nicht vertraut sind. Qualität garantiert diese Methode nicht.

Das zweite Ereignis des Jahres 1973 war die Ausstellung *Kunst der bürgerlichen Revolution*, die, in Westberlin 1972 erarbeitet, in reduzierter Form in der Paulskirche gezeigt wurde. Katalog und Präsentation gingen einen zögerlichen Schritt auf eine Ikonographie der Revolution von 1848/49 zu; es ist die erste Publikation zu diesem Thema, denn der dritte Band von Veit Valentins *Geschichte der deutschen Revolution 1848-1849* (1930/1), der diesem Materialbereich gewidmet sein sollte, ist nie erschienen, weil der Autor Deutschland verlassen mußte.

Das Jahr 1973 prägte noch jene nervöse Unruhe, die die Studentenrevolte übrig gelassen hatte. 1972 war das Historische Museum Frankfurt eröffnet worden. 1973 beschäftigte

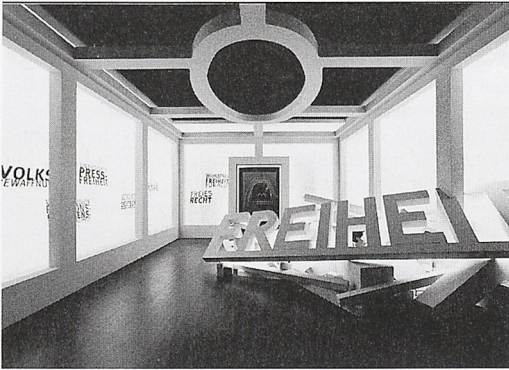


Abb. 1 1848 Aufbruch zur Freiheit: Eingangsbereich (Schirn Kunsthalle)

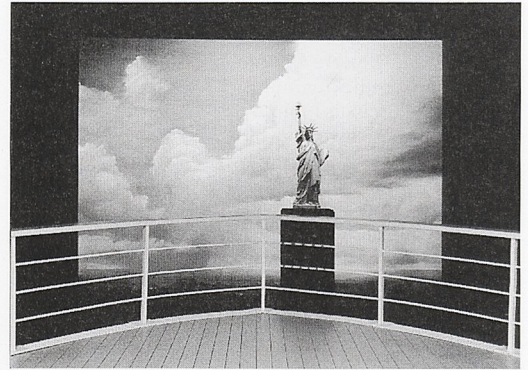


Abb. 2 1848 Aufbruch zur Freiheit: Schiffsbug und Colmarer Modell der Freiheitsstatue (Schirn Kunsthalle)

dann die Debatte um die hessischen Rahmenrichtlinien für den Geschichtsunterricht Lehrer, Eltern und Öffentlichkeit. Neu war, daß die öffentliche Hand sowohl für das Museum als auch für die Schule Konzepte ermöglicht hatte, die mit traditionellen Positionen brachen und Forderungen der Reformbewegung nachkamen. Das hatte die Bundesrepublik Deutschland noch nicht erlebt, daher die große Aufregung.

25 Jahre später sieht das Szenario völlig anders aus. In Karlsruhe wird am 27. Februar 1998 die Ausstellung 1848/49 - Revolution der deutschen Demokraten in Baden eröffnet. Die sozialen Bewegungen stehen im Vordergrund der Schau; Revolutionäre wie Friedrich Hecker und Gustav Struve werden – auch in den Gimmicks des Museumsshop – positiv konnotiert. Die Ausstellung ist nur das sichtbare und dauerhafte Zentrum vieler Volksfeste, kleiner Ausstellungen und Kulturveranstaltungen, die badischen Lokalpatriotismus mit radikaldemokratischen Optionen verbinden. Eröffnet wurde die Ausstellung von dem Ministerpräsidenten Erwin Teufel, der auch in seinem Katalogvorwort die Popularität (im wörtlichen Sinne) der badischen Revolution hervorhebt. 1973 waren Hecker und Struve in Frankfurt noch unerwünschte Namen gewesen.

Der Grund für die völlig veränderte öffentliche Erinnerungskultur ist nicht nur in der einstweiligen Niederlage des Kommunismus zu finden, die das Denken aus dem Entweder-Oder befreit hat. Alles ist möglich, weil nichts mehr gefährlich scheint. Zudem hat die Öffentlichkeit in der Debatte um die politische Position von Ausstellungen, Museen und Denkmalämtern dazugelernt. Jetzt ist die Frage nicht mehr, ob etwas richtig oder falsch sei, sondern wofür plädiert wird. Fakten und Themen werden nicht mehr links oder rechts zugeordnet, in einer differenzierten Mediengesellschaft können sie ihre eigenen symbolischen Kraftfelder entwickeln.

In dieser Situation der neuen intellektuellen Freiheit wird in Frankfurt a. M. die zentrale Ausstellung der Bundesrepublik Deutschland zur Revolution von 1848 ausgerichtet: 1848. Aufbruch zur Freiheit. Zur Finanzierung legten die BRD, das Land Hessen und die Stadt Frankfurt ihre Mittel zusammen, je zwei Millionen DM. Über sieben Millionen Mark standen mit den Sponsorengeldern zur Verfügung. Um es klar und deutlich vorweg zu sagen: Die Berge kreißten und gebaren eine Maus. Die Ausstellung ist in der Konzeption ärmlich, in der Ausführung mangelhaft. Es ist schon schwierig, überhaupt eine zugrundeliegende

Konzeption auszumachen. Man erahnt sie allenfalls in einer symbolischen Präsentation im Eingangsraum.

Dieser erste Raum, die Overture, irritiert. Er erinnert an etwas, das in Kunstausstellungen eine Installation genannt würde. Auf einem Berg stilisierten Gerümpels liegen die Buchstaben des Wortes »Freiheit« (Abb. 1). Wer nicht wie die meisten Besucher schnell weiter läuft, mag sich des Titels *Aufbruch zur Freiheit* erinnern, doch das bringt ihn der Botschaft des Introitus nicht näher. Die Installation changiert zwischen Allegorie und Rebus, das auch dann nicht leichter zu knacken ist, wenn man auf der Rückseite des Trümmerhaufens einen Monitor entdeckt, der die Außenhaut der Paulskirche abtastet (die einige hundert Meter weiter besichtigt werden kann). Auch das Heftchen, das man mit der Eintrittskarte erwirbt, hilft nicht weiter. Bleibt der Katalog. Hier stellt der Ausstellungsarchitekt Hans Dieter Schaal das Konzept vor. Es werde die »Entfaltung einer politischen Idee« ausgestellt. »Es ist die Idee der Gleichheit, der Selbstbestimmung und der daraus resultierenden freiheitlichen Entwicklung individueller Lebensentwürfe.«... »Die Ausstellungsarchitektur nimmt die beschriebenen Vorgänge auf: Ordnung wird ins Wanken gebracht, teilweise zerstört und umgestürzt und dann wieder neu errichtet. Am Anfang bricht eine Barrikade herein, mit ihrer Forderung nach Freiheit und Gleichheit...«. Zusammenfassend: »Zeiträume, Architektur als Fragestellung und Expression.«

Auf unsere Frage, was der Introitus thematisiere, haben wir in diesem Text immerhin eine Antwort bekommen: Die Freiheit auf der Barrikade, also ein Rebus (vielleicht angeregt durch Delacroix: Die Freiheit führt das Volk an, Vorstudie, Kat. Nr. 41). Damit scheint der Monitor mit dem Paulskirchenfilm ebenfalls gelöst: Die Installation behandelt die Spannung von Straße und Parlament, ein eher altbackenes Konzept, das neuerer, mentalitätsgeschichtliche Aspekte einbeziehender Forschung nicht mehr standhält. Immerhin kann mit diesem Gegensatzpaar vermutet werden, das den Eingangsraum ausfüllende Gerüst bedeute die Paulskirche. Die Ellipse an der Decke (wenn auch um 90° gedreht) scheint dies zu bestätigen. Die Parolen an den Wänden signalisieren die Forderungen der Zeit.

Während Barrikade und Parlament der Eingangsinstitution denkbar schwierig zu dechiffrieren sind, fällt dies bei weiteren bedeutungsvollen Arrangements in der Mitte und am Ende des langen Schirnganges leichter. Das Ende der Strecke ist als Schiffsbug gestaltet, der auf das Modell der Freiheitsstatue von Frédéric Auguste Bartholdi (Kat. Nr. 679) vor grauem Gewitterhimmel zuhält (Abb. 2). »Freiheit« am Anfang und am Ende, einmal auf den Barrikaden, dann transatlantisch. Es braucht viel künstlerische Freiheit, um die New Yorker Statue mit der deutschen Revolution von 1848 in Zusammenhang zu bringen. Der prominenteste Emigrant, Hecker, war schon fünf Jahre tot, als die Statue



Abb. 3 Philipp Veit, *Germania*, 1848. Öl/Baumwolle, 482x320 cm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Museum)

am 28. Oktober 1886 eingeweiht wurde. Jungen Besucherinnen und Besuchern ist der Schiffsbug viel vertrauter als die Statue, fungiert er doch seit James Camerons *Titanic*-Film als »Kraftwerk der Gefühle«. Mit der Inszenierung des Schiffsbuchs dockt die Ausstellung an den Millenarismus des Erfolgsfilms an, der die ganz große Liebe und die Katastrophe aufs engste verbindet. Der Titel dieser Einheit, »Das Scheitern«, verstärkt die Assoziation, die der Katalogleser durch das Vorwort der Veranstalter legitimiert sieht: »Vieles von dem, was vieler Worte bedürfte, um in einem Essay entwickelt zu werden, verdichtet sich in der Kunst zu einem treffenden Bild.«

Die dritte Installation füllt die Rotunde in der Mitte aus. Hier ist schwarz-weiß die Paulskirche vorgestellt, in deren Mitte von himmlischem Licht erleuchtet die Germania des Nazareners Philipp Veit herniederschwebt (Abb. 3; Kat. Nr. 261). Dieses Gemälde scheint die Herzen der Veranstalter erobert zu haben. Tatsächlich handelt es sich um eine wichtige Neuent-

deckung. Wenn man sich das Gemälde Mitte der 60er Jahre im Germanischen Nationalmuseum anschauen wollte, konnte man aus Platzgründen immer nur einen 80 cm breiten Streifen betrachten, der gerade freigerollt wurde. Nun hat die Veitsche Schnellmalerei ihren Weg auf den ersten Platz gemacht. War der Kunsthistoriker Mitte der 60er Jahre noch allein mit seinem Unverständnis, daß ausschließlich künstlerische Qualität als Kriterium zur Beurteilung einer historischen Reliquie dient, so erscheint es ihm heute umgekehrt unverständlich, wenn dieser Aspekt völlig vernachlässigt wird. Jetzt zielt die Germania zwiefach den Katalogeinband. Unschärf rot-gold und scharf bunt. Die Veranstalter empfehlen das national-konservative Germaniabild Veits der »Berliner« Republik als aktuelle Personifikation. Das zeigt sich mehr als deutlich, wenn man in die Tiefe geht, konkret: mit einer Treppe unter die im virtuellen Raum nachgebauete Kirche hinabsteigt. Hier kann man mit einem »Joystick« die Paulskirche innen und außen umkreisen, dann auf den alten und schließlich ins Jahr 1999 auf den neuen Reichstag umschalten. Die Translation ist perfekt. Strukturell stellen diese Allegorien Gegenwartsbezug her – nicht anders als die Römerzeitung des Jahres 1973. Um ihre Botschaft stringent an die Besucher zu bringen, scheuen die Veranstalter nicht vor Täuschung zurück. Eine Vorzeichnung für die »Germania« Veits, die als Gegenstück der »Italia« das Städel fresko »Einführung der Künste durch das Christentum« einrahmt (Kat. Nr. 68), wird unter der Überschrift »Früher Parlamentarismus« ausgestellt.

Auch zwischen den drei Gelenk-Installationen generiert die Ausstellungsarchitektur Bedeutung. Die Raumfolge zwischen dem ersten Kapitel (»1789. Vorbild und Mythos«) und der Märzrevolution ist leicht gotisiert, sie erinnert an Bauten der 20er Jahre, etwa an Kirchen von Michael Kurz (Auerbach bei Passau, St. Anton in Augsburg, St. Heinrich in Bamberg). Die expressionistischen Architekten, die diese Formen bevorzugten, haben sie als visuelle Signale des Aufbruchs und der Vergeistigung genutzt. Architektur ist immer auf einen Kontext bezogen, spricht niemals aus sich. Insofern signalisieren die schrägen Wände der Abteilung Märzrevolution und folgende Unruhe. Aber geht diese Information über den Pleonasmus hinaus, daß Revolutionen unruhig sind, daß die Verhältnisse ins Wanken kommen?

Der Grundriß der Kunsthalle legt es nahe, die Räume gegenüber der Rotunde für den Weg aus der Ausstellung hinaus zu nutzen, so daß der Weg zum Schiffsbug eine Sackgasse ist. Die Veranstalter haben die Ausgangsräume für die Fortentwicklung der Ideen von '48 verwandt, der Veitschen Germania die von Lorenz Clasen (Kat. Nr. 682) und Friedrich August von Kaulbach (Kat. Nr. 683) gegenübergestellt. Im

Grundriß bilden sie die Eckpunkte eines gleichschenkligen Dreiecks, in dessen Mitte der Entwurf für ein Gagern-Denkmal von Hubertus von Pilgrim (Kat. Nr. 445) seinen Platz gefunden hat. Aus dem Katalog erfahren wir, daß der »Frankfurter Magistrat« das »Denkmalsprojekt im Herbst 1997 ohne weitere Diskussion« abgelehnt habe. Wer das Denkmal wollte, sagt der Text nicht. Die Figur des Dreiecks mit ihrem eigenwilligen Mittelpunkt erfährt im Aufgehenden keine besondere Gestaltung. Während im März 1848 die Wände wanken, bleiben sie hinter der aggressiven Germania Clasens und der wütenden Walküre Kaulbachs – ausgestellt unter der Kapitelüberschrift »Nation und Europa« – ruhig stehen.

Im Katalog präsentiert sich das Konzept nicht anders. Eingangs verweisen die Veranstalter Christoph Stözl und Hellmut Seemann darauf, daß die Schau sich nicht auf das Frankfurter Thema, die Paulskirche, allein beziehe, vielmehr auf die Vorgeschichte seit 1789 und auf die europäische Dimension des Ereignisses. In diesem Schwerpunkt leistet die Ausstellung ihr Bestes. Neben Frankreich sind Italien, die Tschechen und die Polen sowie die Ungarn vertreten, ein vielsprachiges Arrangement von Wandanschlägen symbolisiert den europäischen Chor, während wenig bekannte Ereignisbilder (wenn wir den Begriff Werner Hagers beibehalten wollen) zusammengebracht werden konnten – um jedoch in der Schau nur an den Wänden aufgereiht zu werden.

Auch die Erhebung von 1830 wurde als europäisches Ereignis erfaßt. Polen und Griechenland, Italien und natürlich Frankreich sind thematisiert, Belgien fehlt. Allerdings wird die europäische Breite nicht für den Anfang aufrechterhalten: hier findet sich allein die Französische Revolution unter der Überschrift »1789. Vorbild und Mythos«. Dabei hätte von Polen mit seiner Konstitution von 1791 die Rede sein können, von dem Aufstand Kosciuszkos 1794, der preußische Truppen im Osten band. Auch England mit dem take off

der Industriellen Revolution wäre ein Thema, dann hätte die Dampfmaschine (Kat. Nr. 21) einen besseren Platz als unter der Überschrift »Wetterleuchten der Revolution« gefunden. Schließlich nahm die öffentliche Auseinandersetzung mit Bildern in England ihren Anfang. Karikaturen jedoch, die sich an eine neue Öffentlichkeit richten, spielen in der Frankfurter Ausstellung bestenfalls eine marginale Rolle.

Damit wären wir bei der zweiten »Säule« - so die Veranstalter im Vorwort - der Konzeption. Sie schreiben: »Es mag zunächst überraschen, aber es gehört zum Anspruch von 1848. *Aufbruch zur Freiheit*, als historische Schau zugleich eine Kunstausstellung zu sein.« Der Kunsthistoriker nimmt dies verwirrt zur Kenntnis. Anders als viele Theoretiker des 19. Jh.s sind wir heute bereit, mit einem breiten Kunstbegriff zu arbeiten. Aber selbst damit tut man sich schwer, eine Kokarde (Kat. Nr. 5), eine Jakobinermütze (Kat. Nr. 6), eine Guillotine (Kat. Nr. 12) oder die »Böhmische Mütze der Bediensteten der Leipzig-Dresdener Eisenbahn« (Kat. Nr. 20) in die Geschichte der Kunst aufzunehmen. Zur Kunst erklärt, werden Zeugnisse der Alltagskultur wie Flugblätter und Bilderbogen, Medaillen und Dampfmaschinen, Pfeifenköpfe und Schnupftabakdosen ihres Kontextes, ihrer Funktion beraubt und dem *l'art pour l'art* zugeführt. »So werden Bilder in dieser Ausstellung nicht als Zeitzeugnisse historisch instrumentalisiert, sondern immer wieder vertraut 1848. *Aufbruch zur Freiheit* darauf, daß in den Werken der Kunst, die auf uns gekommen sind, dem Betrachter mehr gesagt wird, als man ihm (vor)schreibend in einer Ausstellung zumuten könnte.« Diese Zurückhaltung, scheinbar legitimiert durch den versteckten Appell an den mündigen Betrachter, beraubt ihn tatsächlich um das, was Historiker und Kunsthistoriker hätten leisten müssen. Sie entspricht weder dem Stand der theoretischen Diskussion zum musealen Objekt, wie sie etwa Walter Hochreiter 1994 (*Vom Musentempel zum Lernort*)

zusammenfaßt, noch den Kenntnissen, die uns aus der Geschichte der Kunst zur Verfügung stehen.

In jeder Ausstellung wird das aus dem historischen Kontext gelöste Objekt neu kontextualisiert. Nicht *ob* dies der Fall ist, sondern wie es durchgeführt wird, steht zur Debatte. Eine Kontextualisierung der Frankfurter Ausstellung hat, wie berichtet, der Architekt vorgenommen. Die Auswahl und das Arrangement der Objekte ist die zweite – wichtigere – Maßnahme. Mit ihr wird die Wahrnehmung der Besucher organisiert, in den Worten des Konzepts »(vor-)geschrieben«. Und natürlich sind die unterstellten Assoziationen anderer als nur künstlerischer Art: Wenn das größte Objekt des Kapitels »1789. Vorbild und Mythos« die 3,60 m hohe Guillotine (Kat. Nr. 12) ist, werden die Akzente anders gesetzt, als wenn die kleine Zeichnung, die die Hinrichtung Ludwigs XVI. vorstellt (Kat. Nr. 11), allein gezeigt worden wäre. Der Gegensatz der Eingangsinstallation Parlament-Straße wird in der folgenden Abteilung zur Französischen Revolution mit der Konfrontation des Ballhausschwures (Kat. Nr. 1) und der Erstürmung der Bastille (Kat. Nr. 2) wieder aufgenommen. Am Ende der Bildabfolge steht die Guillotine. So wird »dem Betrachter mehr gesagt, als man ihm (vor-)schreibend... zumuten könnte.« Beispiele solcher Arrangements gibt es viele, auf die Positionierung des abgelehnten Gagern-Denkmal (Kat. Nr. 445) wurde schon verwiesen. Es gehört zu den grundlegenden und faszinierenden Möglichkeiten eines Ausstellers, durch Arrangements dem Publikum (vielleicht neue) Interpretationen anzubieten. Allerdings wird auf diese Weise genauso Genuß und Lernen vorstrukturiert wie durch einen Text, der wahrscheinlich deswegen durchschaubarer ist, weil Menschen unseres Kulturkreises der kritische Umgang mit Texten vertrauter ist als der mit Bildern. Dennoch sollen die Bilder in dem hergestellten Kontext für sich selbst sprechen. Die Minimierung von Texten bleibt ein wichtiges Ziel. Bedeutung konstituierende Arran-

gements und Installationen in historischen Ausstellungen sind notwendig. Es geht darum, daß sich das Konzept als offenes darstellt und dadurch diskutierfähig bleibt, ja zur Diskussion anregt. Die Ausstellung 1848/49 - *Revolution der deutschen Demokraten in Baden* hat dies auf mannigfaltige Weise versucht. Dabei geht sie (wie in britischen und amerikanischen Heritage Centers üblich) bis zum Einsatz von Schauspielern. Sie sprechen (anders als in den USA) überlieferte Texte.

So scheint der »Schlenker« der Veranstalter gegen Texte doch ein Tribut an den Genius loci (denn das Deutsche Historische Museum arbeitet durchaus mit Texten, zuletzt in der Ausstellung *Mythen der Nationen*). 1972 war dem Historischen Museum Frankfurt vorgeworfen worden, mit historischen Texten die Kunst rationalisiert zu haben. Die Frage, ob eine historische Ausstellung mit oder ohne Texte zu machen sei, werfen die Veranstalter der Schau von 1998 wieder auf, obwohl sie weder national noch international von Belang ist. Das Bemühen, Texte im Hintergrund zu halten, rechtfertigt in keiner Weise, eine historische Ausstellung als Kunstaussstellung zu präsentieren. In 1848. *Aufbruch zur Freiheit* wird mit Kunst die Geschichte sentimentalisiert.

Das zusammengetragene Material dient nicht dazu, das, »was vieler Worte bedürfte, um in einem Essay entwickelt zu werden«, in einem treffenden Bild zu verdichten. Die gezeigten Bilder erzählen bis zur Geschwätzigkeit. Die sozialkritischen Gemälde der Düsseldorfer Schule (Kat. Nr. 75-77) sind mit propagandistischer Absicht gemalt, sie wollen durch Geschichten erschüttern. Und auch die Germaniabilder – zu den drei genannten tritt die von Christian Köhler (Kat. Nr. 79), eine glückliche Trouvaille – sind vor allem durch ihren narrativen Charakter geprägt. Die Aussteller erzählen Geschichte mit den Stimmen der Maler, das Ereignis ist durch das Bild anwesend. Die Art der Präsentation unterdrückt den medialen Charakter, sie suggeriert, das Bild gebe die Sache selbst wieder.

Das unter dem Bild angebrachte Etikett nennt das Ereignis, etwa »Die Herzogin von Orléans in der Deputiertenkammer zu Paris in dem Augenblick der Republikserklärung am 24. Februar 1848« (Kat. Nr. 81). Statt einer medialen Brechung, die einer Kunstaussstellung zükäme, greift 1848. *Aufbruch zur Freiheit* auf bilderzählerische Strategien des vorigen Jahrhunderts zurück. Dabei geht das Spektrum von der bravourösen Präsentation des Volksheeres durch Josef Anton Koch (»Der Schwur der 1500 Republikaner in Montenesimo«, Kat. Nr. 13) bis zum Bilderbogen (Kat. Nr. 49, 208-216) und der *Leipziger Illustrierten Zeitung* (Kat. Nr. 249, nicht als Vorzeichnung für die Zeitung erkannt; Kat. Nr. 147). Daß sich nach 1848 die Bildpublizistik, zumal die politische, ausdifferenziert, daß hier die 48er Revolution einen besonderen Schub bedeutet, daß zunehmend die neuen Medien (Diorama, Panorama, vor allem die Fotografie) Aufgaben übernehmen, die zuvor die Kunst wahrzunehmen hatte, lassen die Veranstalter außer acht. Statt eines Garibaldi-Porträts von nicht allzu aufregender Qualität (Kat. Nr. 91) hätten viele Fotos auf den Volkshelden verweisen können; der Mann ging bekanntlich an keinem Fotatelier vorbei, ohne sich aufnehmen zu lassen. Fotos gibt es auch von Lajos Kossuth, sie wurden in Wiener Ateliers gefertigt. Das ausgestellte Bild (Kat. Nr. 92) »verdichtet« kaum etwas, weswegen es eines kleinen Essays im Katalog bedurfte.

Während die Frankfurter Ausstellung mehr als 7 Millionen DM gekostet hat, konnten 3,4 Millionen für die badische Landesausstellung in Karlsruhe ausgegeben werden. Während 1848. *Aufbruch zur Freiheit* eine eher reservierte Aufnahme fand, wurde 1848/49 - *Revolution der deutschen Demokraten* zu einem nationalen Highlight. Das stellt aufs dringlichste die Frage nach Qualität und Kosten der Event-Kultur. *Ad hoc* zusammengestellten Teams fehlt die Professionalität. Sie müssen sich unter Zeitdruck eine große Materialkenntnis erarbeiten, an den Diskussionen um Ausstellungspräsentationen können sie nicht teilnehmen. Vor dem Hintergrund großer Häuser und immer neuer Erfahrungen bei der Herstellung von Ausstellungen läßt sich eine bessere Qualität erbringen, was vor allem – wie in Karlsruhe geschehen – ein größeres Wagnis bedeutet. Die in das professionelle Vakuum der Event-Unternehmungen drängenden Designer und Architekten können die Defizite nicht wettmachen.

So bleibt das Urteil über die Frankfurter Ausstellung zwiespältig. Es sollte allen Beteiligten zu denken geben, ob mit dem Event-Rummel und den *ad-hoc*-Teams so weiter zu verfahren ist. Nun wäre auch aus Fehlern zu lernen, wenn nicht ein Erfolgsdruck jede produktive Manöverkritik verhindern würde. Will man

auf jeden Fall das Positive sehen, dann ist immerhin festzustellen: Was 1973 nicht sein durfte, ist 1998 selbstverständlich. Die gescheiterte Revolution von 1848 ist Teil nicht nur der deutschen, sondern auch der europäischen Geschichte und prägt auch die Geschichtskultur der neuen Bundesrepublik.

Detlef Hoffmann

Bildquellen zur süddeutschen Kunst des 18./19. Jahrhunderts und zur Geschichte der Münchner Kunstakademie

An einem für Kunsthistoriker entlegenen Ort – Weiler, Kr. Lindau (Bodensee) – verwahrt das Westallgäuer Heimatmuseum ein beachtliches Konvolut an Druckgraphik, zeitgenössischen Werkfotos und vor allem Handzeichnungen von Graphikern, Malern und Zeichnern, aber auch von Architekten und Bildhauern vorwiegend des süddeutschen Raumes des 18./19., vereinzelt aber auch des 17. Jh.s.

Es handelt sich um die Sammlung von Ignaz Dornach (1868-1945), Tabakfabrikant aus Weiler und Mitbegründer des »Westallgäuer Heimatmuseums«, die dieser testamentarisch dem Haus vermachte. 1921 wurde das Museum gegründet, welches 1924 in Räumen des Rathauses eröffnet werden konnte. Heute ist es in dem 1954 angekauften ehem. Gasthaus »Zum Löwen« untergebracht. Auf vier Stockwerke verteilt, zeigt es überwiegend Objekte zur Kunst- und Kulturgeschichte des Westallgäus.

Über den regionalgeschichtlichen Sammlungsschwerpunkt hinaus weist die Stiftung von Ignaz Dornach. Seine Sammelleidenschaft galt der Kunst Süddeutschlands und der angrenzenden Alpenländer. Da dem Heimatmuseum bisher Mittel zur Bearbeitung fehlen, besteht sowohl konservatorischer wie wissenschaftlicher Nachholbedarf. Aus ihrem Dornröschenschlaf geweckt wurde der nur gelegentlich

gesichtete Bestand vor einigen Jahren von Erwin, Eugen und Hans Keller aus Pfronten. Bis zu einer wissenschaftlichen Inventarisierung bieten die von ihnen zusammengestellten Mappen erste Anhaltspunkte.

Anlässlich der Ausstellung *Herbst des Barock – Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904)* im Museum der Stadt Füssen (ehem. Kloster St. Mang) bis 15. 10. 1998, das Begleitbuch zur Ausstellung erscheint im Deutschen Kunstverlag (München), wurde die wissenschaftliche Bearbeitung des umfangreichen Zeichnungsbestandes von Josef Keller (1740 – 1823), Alois Keller (1788 – 1866) und Karl Keller (1823 – 1904) vom Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Universität Augsburg in Angriff genommen (*Abb. 1*). Zusammen mit dem Keller-Zeichnungskonvolut des Museums der Stadt Füssen selbst bilden sie die Grundlage zu einer umfassenden Werkübersicht der in drei Generationen arbeitenden Allgäuer Malerfamilie. Ihre Tätigkeit reichte bis nach Österreich und der Schweiz.

Das Problem der familiären Kontinuität in der Kunstpraxis eingegrenzter Regionen läßt sich neben den Kellers auch an der über mehrere Generationen arbeitenden Rettener Malerfamilie Weiß studieren, von denen mehrere Dutzend Blätter in Weiler liegen. Für die Verbreitung und Wirkung von Sandrarts (1606-1688) *Teutscher Academie* liefert die Teilabschrift