

Was heißt und zu welchem Ende exportiert man die Kunst der Aufklärung?

Die Kunst der Aufklärung. National Museum of China, Peking, 2. April 2011–31. März 2012. Katalog:

Die Kunst der Aufklärung. Eine Ausstellung der Staatlichen Museen zu Berlin, der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München und des National Museum of China. Beijing 2011, 412 S., zahlr. Abb. (ohne Verlags- und ISBN-Angabe)

Ausstellungseröffnung weltweit Aufsehen erregte, hatten die chinesischen Behörden Tilman Spengler die Einreise zur Eröffnung verweigert – und damit dem Spiritus Rector einer Diskussionsreihe, die die Ausstellung begleiten sollte. Deutlicher konnte nicht werden, dass ein Hauptpunkt der Aufklärung, die sich entwickelnde Öffentlichkeit, Glaubens-, Meinungs- und Redefreiheit in China nicht durchweg Respekt genießt.

Auch die Ausrichter von deutscher Seite – die Museumsdirektoren Michael Eissenhauer (Berlin), Martin Roth (Dresden) und Klaus Schrenk (München) – machten keine besonders überzeugende Figur in diesem politischen Ränkespiel: Als sie in Peking öffentlich auf das verweigerte Visum für Spengler angesprochen wurden, vermieden sie es tunlichst, eindeutig Position zu beziehen. Man versteht die Schwierigkeiten: Ihre Häuser sind vom Staat unterhalten, sie waren in diesem Moment Teil der Außenpolitik, Stellungnahmen im deutsch-chinesischen Verhältnis fallen nicht in ihr Fach. Aber eben in diesem Moment des Schweigens trat das Problem der Ausstellung zutage. Die Aufklärung wollte und will ins Leben wirken, mehr sein als bloße Spekulation. Die Einschränkung der Meinungsfreiheit durch den Gastgeber, ein offener Verstoß gegen aufklärerische Prinzipien, hätte eine Reaktion erfordert, es war der Moment, den Ansprüchen des Gegenstandes, seinem praktischen Imperativ zu entsprechen. Das geschah nicht, es stellt sich die Frage: Was soll dann eine solche Ausstellung?

Und es stellen sich noch eine ganze Reihe von weiteren Fragen. Schon die erste und grundlegende wurde bis jetzt nicht schlüssig geklärt: Warum wünschte sich die chinesische Seite gerade eine Ausstellung zur Kunst der Aufklärung? Und dann: Hat man sich nun einmal für dieses Thema entschieden, sind dann deutsche Museen die richtige

Die Ausstellung *Kunst der Aufklärung* in Peking, ausgerichtet von den Staatlichen Museen Berlin, den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, versprach *das* repräsentative Ereignis der auswärtigen Kulturpolitik 2011 zu werden. Alles sah denkbar großartig aus, vor allem natürlich der Anlass: Mit dieser Ausstellung sollte das Nationalmuseum Peking, nach Plänen des Hamburger Büros von Gerkan, Marg und Partner (GMP) umgebaut zum größten Museum der Welt, wiedereröffnet werden. Dass es eine Ausstellung aus Deutschland war, der diese Ehre zukam, das wird man wohl eher auf das Konto der wirtschaftlichen Beziehungen setzen als auf den Ruf der deutschen Sammlungen und ihrer Kustoden. Glänzend war die Einladung dennoch.

POLITISCHES RÄNKESPIEL

Mittlerweile wissen wir, dass die kulturpolitischen Hoffnungen sich nicht erfüllt haben. Noch bevor die Verhaftung von Ai Weiwei einen Tag nach der

Adresse? Hätten Paris oder London hier nicht mehr bieten können als Berlin/Dresden/München? Um ein Beispiel zu nennen: *An Experiment on a Bird in the Air Pump* von Joseph Wright of Derby ist ein interessanter Fall, handelt es sich doch hierbei zweifellos schon nach seinem Sujet um ein Bild der Aufklärung – naturwissenschaftliches Experiment vor bildungswilligem Publikum. Aber die Pekinger Ausstellung kann nur einen Reproduktionsstich aus dem Berliner Kupferstichkabinett zeigen, das Original hängt in der National Gallery London. Auch mit der Reproduktion lässt sich manches machen. Werner Busch hat im Essayteil des Katalogs über „Die Kunst der Aufklärung in europäischer Perspektive“ geschrieben und mit Rückgriff auf sein 1986 bei Fischer erschienenenes „Kunststück“ *Joseph Wright of Derby: Das Experiment mit der Luftpumpe. Eine Heilige Allianz zwischen Wissenschaft und Religion* die fortlebenden christlichen Motive (von Gottvater, Sohn und Heiligem Geist) in diesem Bild beschrieben. Aber die besonderen ästhetischen Qualitäten dieses Gemäldes (und anderer des Wright of Derby), die Behandlung des Lichts, sein Caravaggismus sind auf einem Mezzotintodruck nur halb zu erkennen.

Was Kunst am Kunstwerk ist, tritt zurück hinter den geistesgeschichtlich gut fassbaren Anteil. Vielleicht ist dieser für das chinesische Publikum auch von größerem Interesse. Im Übrigen muss jeder Einwand, es fehle an den ganz großen Werken der Epoche, zumindest fehle es an der wünschenswerten Dichte, bedenken, dass die Ausstellung über ein Jahr läuft; unter solchen Umständen ist es schwer, die Spitzenwerke loszueisen, die in ihren jeweiligen Häusern die Hauptanziehungspunkte sind. So fehlt in Peking das von den Dresdnern heißgeliebte *Schokoladenmädchen* des Jean-Étienne Liotard. Das ist schade, gerade an diesem Fall hätte man gern diskutiert, was Aufklärung für die Malerei heißen kann.

Denn das ist ja eine der entscheidenden Fragen: Ist Aufklärung ein sinnvoller Epochenbegriff in der Kunst? Für die Geschichte der Philoso-

phie und der Literatur ist das relativ unproblematisch, immerhin haben wir es mit einem Epochenbegriff zu tun, den bereits die Zeitgenossen in ganz Europa verwandten. Aber wie steht es mit den anderen Künsten? Für die Musik hat Carl Dahlhaus das im einschlägigen Band des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* auf wenigen Seiten umsichtigerörtert. Musik wird da, um nur einige Stichworte zu nennen, zum Reservat der Gefühle, eine „irrationale Musikästhetik bildet das Korrelat einer rationalen Lebenspraxis“. Die Aufklärung gab die Lehre von den rhetorischen Figuren auf, suchte eher Ethos als Pathos. Dem barocken Sturm der Affekte, die den Menschen hin- und herreißen, setzt sie die Einheit des Charakters entgegen. Aufklärerisch ist das Misstrauen gegen Instrumentalmusik und der Vorrang der Vokalmusik, vor allem das Ideal der *noble simplicité*, der Deutlichkeit und Klarheit. Es herrscht eine „Ästhetik der Verständlichkeit“, die die gelehrte Kontrapunktik als pedantisch ablehnte, das erklärt das schwindende Ansehen Bachs.

ÜBERTRAGBARER EPOCHENBEGRIFF?

Bedauerlich ist die mangelnde Reflexion der Frage, ob man so auch über die bildenden Künste sprechen kann, im Katalog zur Ausstellung. Doch dieser ist ohnehin eine Art Phantom: In China dreisprachig gedruckt (chinesisch, englisch, deutsch), ist er in Deutschland nicht einfach zu bekommen. Woran das liegt, ist nicht klar und war auch mittels mehrfacher Nachfragen bei den zuständigen Pressestellen nicht zu eruieren. Irgendwo gibt es einzelne Exemplare, aber im Handel oder auch nur den Büchläden der beteiligten Museen ist er nicht ohne weiteres erhältlich. Der vormalige Direktor der Bayerischen Staatsgemaldesammlungen, Reinhold Baumstark, jedenfalls hat davon Abstand genommen, seine (laut mündlicher Äußerung am Rande des Ereignisses) grundlegenden Einsichten in das Verhältnis von Bildender Kunst und Aufklärung dort zu veröffentlichen, stattdessen über „Lesen im Zeitalter der Aufklärung“ gehandelt. Er deutet einzelne Bilder von Lesenden, ohne über die Buchkultur Neues zu sagen, und endet mit dem Sinnspruch „Bücher wiesen

dem pulsierenden Strom aufgeklärten Denkens die Richtung, sie tun es auch heute noch.“

Substantiell ist der Beitrag von Peter-Klaus Schuster über „Licht und Schatten. Zur Dialektik der Aufklärung in der Kunst“, in dem er Dürers *Melencolia I* in Verbindung mit Goyas berühmtem Capriccio Nr. 47 *El sueño de la razón produce monstruos* setzt. Thomas W. Gaethgens befasst sich mit der Entstehung der Kunstmuseen im Deutschland der Aufklärung. Um 1700 beobachtet er den Wunsch, fürstliche Sammlungen neu zu ordnen und den Kennern zugänglich zu machen, es wird zwischen „fürstlicher Kurzweil“ und wissenschaftlichem Nutzen unterschieden. In Düsseldorf lässt Johann Wilhelm von der Pfalz den ersten eigenständigen Galeriebau Europas errichten. Von einem Museum will Gaethgens noch nicht sprechen, die Galerie ist noch mit dem Schloss verbunden. Aber die Tendenz ist unverkennbar: Die fürstlichen Sammlungen wachsen über ihre repräsentative Funktion hinaus und gewinnen an Eigenständigkeit, in Salzdahlum, Schleißheim, Pommersfelden etwa. „Es wurde geradezu selbstverständlich, dass die Kunst nicht mehr ausschließlich den repräsentativen Bedürfnissen der Herrscher, sondern allen Bürgern zu ihrem ästhetischen Vergnügen und ihrer Bildung dienen sollte.“ Unter Friedrich II. von Hessen-Kassel entsteht mit dem Fridericianum „das erste von einem Schloss unabhängige und für die Präsentation von Sammlungen bestimmte Gebäude in Europa“, ein Museum zu pädagogisch-wissenschaftlichen Zwecken. Besonders interessant ist Gaethgens' Beitrag, weil er die Frage nach der Kunst in der Aufklärung unter elementaren Begriffen wie Öffentlichkeit, Bildung, Laienurteil, Wissenschaftlichkeit untersucht. Aber es geht um die Präsentation bereits kanonisierter Werke und Epochen. Was indes die Protagonisten der Aufklärung von der Kunst ihrer eigenen Zeit erwarteten, das bleibt auch nach der Lektüre der Katalogessays undeutlich.

BEGRIFFLICHE UNSCHÄRFEN

Die begriffliche Klärung, die Dahlhaus für das Gebiet der Musik dieser Epoche vorgenommen hat, vermisst man hier. Aufklärung ist ja kein einge-

führter Epochenbegriff der Kunstgeschichte, insofern wäre eine Bestimmung des Verhältnisses von aufklärerischem Denken und Kunst wünschenswert gewesen. Weder Hermann Bauers an entlegener Stelle erschienener Beitrag „Kunst der Aufklärung“, in: *Rationalität und Sentiment. Das Zeitalter Johann Sebastian Bachs und Georg Friedrich Händels*, hg. v. Venanz Schubert, St. Ottilien 1987, 296-327 noch der ansonsten sehr aufschlussreiche Katalog zur Frankfurter Ausstellung *Mehr Licht: Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, hg. v. Herbert Beck/Peter C. Bol, München 1999, können dieses systematische Defizit schließen.

Diesen Mangel festzustellen, heißt aber nicht, der Ausstellung jeden Reiz abzusprechen. Sie wird eröffnet mit Bildern des Hoflebens. Auf Bildern Dresdner Hoffeste wird demonstriert, wie sehr die Lustbarkeiten Pflichterfüllungen waren, Duldung der Fremdbestimmung. Die höfischen Porträts sind mehrheitlich fad. Weil dort nur die Rolle gezeigt wird? Der sächsisch-polnische Herrscher bei Pietro Rotari spielt sie mit Hermelin und Harnisch, viel mehr ist da nicht. Gibt es nicht auch bessere höfische Porträts? Von Lisiewsky hätte man trefendere Charakterstudien zeigen können als den wenig überzeugenden Friedrich II. (vgl. die Besprechung der Lisiewsky-Ausstellung in *Desau/Wörlitz und Schwerin*, in: *Kunstchronik* 2, 2011, 72ff.) – von dem es zudem das bemerkenswerte Porträt von Anton Graff gegeben hätte: ein Alter, der den Betrachter aufmerksam ansieht, die Uniform nur angedeutet, mehr Mensch als König. Das Bild stand nicht zur Verfügung, weil es keinem der drei Kunstkominate gehört; es ist auch kein Muss. Aber die Frage, was ein aufgeklärtes Porträt ist, bleibt fürs erste dunkel.

Dabei lassen sich an dieser Gattung die Ansprüche der Aufklärung leicht aufweisen. Johann Georg Sulzer bemerkt in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*, dass „verschiedene Personen, die sich von unserem Graff [...] haben mahlen lassen, die scharfen und empfindungsvollen Blicke, die er auf sie wirft, kaum ertragen können“. Das ist das aufklärerische Programm: Das konventionelle Bild wird geprüft, Schein und Trug zerfal-

len. Ein Höhepunkt der Ausstellung ist in einem späteren Saal Houdons Büste des Christoph Willibald Gluck. Der exemplarische Komponist der Aufklärung lässt sich aufgeklärt darstellen, einschließlich der Entstellung des Gesichts durch Pockennarben. Der Kragen ist offen, das Haar bewegt, der Kopf gehoben, der Blick geht stracks nach vorn. Das ist ein freier Mensch, ungeniert auch in der Hinnahme der Makel.

Naturwahrheit in der Darstellung geht einher mit dem Ideal der Natürlichkeit, das von Frauen und Kindern am reinsten verkörpert wird. Bei Frauen erkannte man eine besondere Nähe zur Natur, zu Liebe, Freundschaft, Mitleid, Geselligkeit. Die neue Frau ist von den Zwängen des höfischen Lebens befreit. Sie kann sich ihrer natürlichen Bestimmung widmen, Liebe, Ehe, Familie. Henry Raeburn ist mit zwei schönen ganzfigurigen Porträts vertreten. Beide Frauen tragen leichte Kleidung, befreit von Krinoline und Mieder. Der Arm ist ausgestreckt, es öffnet sich die Gestalt zu neuem Selbstbewusstsein. Die aussagestarke Gestik ist in beiden Bildern ähnlich, schon hat die Freiheit ihren festen Typus gefunden. Was aber die Frau befreien soll, das wird gut hundert Jahre später als ihr Gefängnis angesehen. Kinder müssen einer Strömung, welche die Sitten verbessern will, besonders wichtig sein. Thomas Gainsboroughs Meisterwerk *Die Marsham-Kinder* zeigt das reine Glück. Ein Junge pflückt Früchte im Garten, die Mädchen sammeln sie, die rothaarige Schwester spielt mit ihrem Hund, dies in leichten Strichen gemalt.

POLITISCHE PROBLEME

Die Pekingener Ausstellung hat auch drei Säle der Entwicklung der Naturwissenschaften, dem neuen historischen Interesse und den Entdeckungsreisen des 18. Jh.s gewidmet. Und doch ist sie eine Kunstschau geworden und nicht ein Panorama der Kulturgeschichte. Was Newton oder die Enzyklopädisten zu sagen haben, muss unberücksichtigt bleiben. Dass das Politische fehlt, hängt auch zusammen mit den deutschen Beständen, in denen

man vergeblich sucht, was das revolutionäre Paris zu bieten hätte – und dort wäre man dann auch zu Fragen einer spezifischen Ikonographie der Freiheit und der *raison* fündig geworden. Und doch führen immer wieder Bilder zu politischen Problemen.

Zum Markenzeichen der Ausstellung ist Christian Gottlieb Schicks Portrait der Heinrike Dannecker (1802) erhoben. Die Kleidung in den Farben blau, weiß und rot, das Tuch in den Haaren, das an die phrygische Mütze erinnert, verweisen auf die Französische Revolution, gleichwohl ist das Bild weniger als Aufforderung zu revolutionären Umtrieben zu lesen denn als Feier einer freien Persönlichkeit. Jean-Pierre Saint-Ours malt das Gericht über Spartas Neugeborene. Die Ältesten begutachten die Kleinen, um den Kräftigen ein Landlos zuzuteilen, die Schwachen aber auszusetzen. Rechts sitzt das Gericht, links verlassen gebrochene Eltern die Halle. Unsere Sympathien sind heute auf der Seite der Schwachen, aber wie sah es der Maler? Hinter dem Gericht eine dicke Säule, Sinnbild der Standhaftigkeit, und ein Athena-Bild. Die Richter aber wirken ungut-bürokratisch, keineswegs edel.

Oder zeigt sich das nur dem modernen Blick so? Saint-Ours war Rousseau-Anhänger, Rousseau befürwortete eine natürliche Auslese. Das Bild ist historisch schwer auszulegen, so bietet es viel beunruhigendes Material für die Frage nach dem Verhältnis von Staatsraison und Humanität. Anderes fehlt: Architektur und Fresken. Doch muss man kurz davon sprechen, geriete doch sonst der Kirchenbau und damit die religiöse Frage gänzlich aus dem Blick. Die Klosterbibliotheken des 18. Jh.s und ihre Ausmalungen bemühten sich, geistliche und profane Gelehrsamkeit zu harmonisieren. Das ist ein Reflex der Religionskritik, die ein zentrales Thema der Aufklärung ausmacht und dennoch in Peking keinen Auftritt hat.

Einen Reiz bezieht die Ausstellung aus dem doppelten Begriff der Aufklärung, dem historischen und dem systematischen. Das hat die Kuratoren ermutigt, bis ins 19. Jh. zu gehen. Darf man

Biermanns Alpenlandschaften der 1830er Jahre der Aufklärung zuschlagen? Die Frauenporträts Raeburns aus den Jahren 1802 und 1810 – sind sie nicht doch Ausdruck einer romantischen Sicht der Frau, die ihre Wurzeln im 18. Jh. hat? Da liegen gedankliche Unschärfen, die allerdings auch zum Fortspinnen oder zum Widerspruch animieren. Zum Abschied winkt dann Zeitgenössisches. Man sieht, wie leicht der hier gepflegte Begriff der Aufklärung ausfasert, wenn auch Mattheuers skeptische Sisyphos-Bilder Platz finden oder Beuys und seine *Capri-Batterie*, eine Glühbirne, angeschlossen an eine Zitrone. Und dann der ‚Rausschmei-

ßer‘: *Saeculi Lumen*, das Licht des Jahrhunderts – Voltaire mit Laterne, eine Graphik von Johann Heinrich Lips. Der Philosoph und sein Licht stehen schwarz vor hellem Hintergrund. So viel zur Dialektik der Aufklärung.

DR. STEPHAN SPEICHER
 Bötzowstr. 29, 10407 Berlin,
 stephan.speicher@gmx.de

Architekturschulen: Rückwirkendes Ordnungsprinzip oder Strategie der Chancenoptimierung?

Architekturschulen – Programm, Pragmatik, Propaganda, Universität Stuttgart, Institut für Architekturgeschichte (ifag), 8./9. Juli 2011

Anlässlich des 100jährigen Bestehens des 1911 an der damaligen Technischen Hochschule Stuttgart eingerichteten Lehrstuhls für Baugeschichte und Bauformenlehre hat sich das Stuttgarter Institut für Architekturgeschichte (ifag) unter der Federführung von Klaus Jan Philipp und Kerstin Renz in einem zweitägigen Symposium eines architekturgeschichtlich prominenten und nicht ganz unbrisanen Themas seiner Fakultät angenommen. An der TH Stuttgart hatte sich in der Weimarer Republik

die schon damals in der Fachpresse so benannte Stuttgarter Schule der Architektur herausgebildet. Ihre Protagonisten waren Paul Bonatz, der 1908 auf den Lehrstuhl des nach München gewechselten Theodor Fischer berufen wurde, sowie der noch während des Krieges 1918 durch Bonatz nach Stuttgart geholte Paul Schmitthenner und der seit 1925 in Stuttgart Städtebau lehrende Heinz Wetzlar. Die Entwurfslehre dieser Trias zeichnete sich aus durch Praxisnähe, Hinwendung zum Handwerklichen und regionalen Baumaterialien sowie – zumindest in der Anfangsphase – Entlastung des Studienplans von naturwissenschaftlichen Fächern und vor allem deren Prüfungen. Auch die Baugeschichte hatte an dieser Reform ihren Anteil, indem seit 1911 Ernst Fiechtner die Studierenden nicht mehr mit trockener Bauformenlehre traktierte, sondern sie vor Ort das „achtungsvolle Sehen, Verstehen und Wahrnehmen“ historischer Bauwerke lehrte.