

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

39. Jahrgang

Januar 1986

Heft 1

Ausstellungen

STADT IM WANDEL. KUNST UND KULTUR DES BÜRGERTUMS IN NORD-DEUTSCHLAND 1150—1650. LANDESAUSSTELLUNG NIEDERSACHSEN 1985. Braunschweig, 24. August bis 24. November. Braunschweigisches Landesmuseum (Vieweg-Haus), Herzog-Anton-Ulrich-Museum (Burg Dankwarderode) und Dom am Burgplatz. Katalog hg. v. Cord Meckseper. 4 Bde. Stuttgart und Bad Cannstatt, Edition Cantz.

Was ist eine historische Ausstellung? Für den einen eine Ausstellung beispielsweise von kunstgewerblichen Gegenständen, die nicht mit der Überschrift „Kunstgewerbe“, sondern mit einer Epochenüberschrift versehen wird. Für den anderen ein dreidimensionales Lehrbuch, eine Versammlung von Gegenständen, Bildern und Schriftstücken, die in der Summe genau das bietet, was auch ein Handbuch des gemeinten Zeitalters zu bieten pflegt, falls das Ganze nicht überhaupt zweidimensional angelegt ist und nur aus Photos und Schriftstücken besteht, die nicht von Buchdeckeln zusammengehalten werden, sondern vergrößert, auf Stellwände geklebt und auf unbequemere Weise zu rezipieren sind als ein Buch, das man im Sitzen lesen kann. Manchmal werden beide Vorgehensweisen kombiniert, wie man etwa 1981/82 in der Hamburger Kunsthalle sehen konnte. Da wurde „*Dreimal Deutschland*“ gezeigt, also doch offensichtlich eine historische Ausstellung, während der Untertitel „Lenbach, Liebermann, Kollwitz“ eher eine spezielle Kunstausstellung erwarten ließ. In der Ausstellung passierte man zunächst Stellwände, auf denen allerlei Photokopien lieblos arrangiert und zu einem Bereich der Geschichte zusammengefügt waren, nach dessen Durchschreiten man sich an der Kunst erfreuen durfte. Gelegentlich wird, was hier und andernorts praktiziert wurde, programmatisch von Kunsthistorikern formuliert: Wo originale Gegenstände aus der Vergangenheit versammelt werden, da hat man es mit einem Kunstmuseum zu tun, während ein Arrangement von Photokopien und Papier und Kopien anderer Art eine historische Ausstellung charakterisiert. Die Historiker freilich haben inzwischen gelernt, daß solche

Papier-Akkumulationen wenig attraktiv sind. Auf der anderen Seite wollen sie ihre Lehrbuch-Weisheiten doch retten, und so fordern sie die „Nachstellung historischer Szenen“. „Wenn sich da und dort Originale finden und einbauen lassen, warum nicht?“ (so Hans Mommsen in einer Diskussion betreffend das zur Zeit geplante Deutsche Historische Museum in Berlin. Hier zitiert nach dem *Protokoll der Anhörung zum Forum für Geschichte und Gegenwart*. Veröffentlicht vom Senator für kulturelle Angelegenheiten in Berlin 1. 1984 S. 43. Vgl. H. Boockmann, Zwischen Lehrbuch und Panoptikum: Polemische Bemerkungen zu historischen Museen und Ausstellungen. *Geschichte und Gesellschaft* 11. 1985).

Der nächste Schritt müßte dann sein, sich selber in das Kostüm des 19. Jahrhunderts zu kleiden — oder aber die Geschichte des kulturhistorischen Museums im 19. Jahrhundert zu studieren und zu erkennen, daß die Sackgassen, die in unseren Tagen eröffnet werden, alle längst schon einmal ausgeschritten worden sind.

Wie fügt sich die Braunschweiger Ausstellung in diesen „Diskussionszusammenhang“? Mit einer strikten Entscheidung. Der Leiter des Unternehmens schreibt (1,28), daß die Ausstellung „ausschließlich mit Originalen“ arbeite und auf den „Einsatz von scheinbar originalgetreuen Kopien oder Nachbildungen grundsätzlich“ verzichte. Dem ist nicht weniger zuzustimmen als der folgenden Reflexion über den derzeitigen „Neohistorismus“ und die Überschwemmung mit „Repliken“ und Faksimiles. Es ist vollkommen richtig, daß gerade in dieser Situation die Chance eines Museums oder einer Ausstellung darin liegt, den Besucher mit der Realität und nicht mit Nachbildungen zu konfrontieren.

Auf der anderen Seite sind damit jedoch nicht jene Probleme gelöst, welche die Aufgabe einer historischen Ausstellung mit sich bringt. C. Meckseper schreibt anschließend, daß nach der Entscheidung für Originale als „zweite Grundforderung“ die „Hochrangigkeit der Ausstellungsexponate“ festgestellt worden sei. Also nur Spitzenstücke? So scheint es, denn Meckseper fährt fort, daß mit diesem zweiten Postulat „selbstredend vor allem die ästhetische Qualität gemeint“ sei. Hieße das zum Beispiel ein erstrangiges Altar-Gemälde vor einem solchen minderen Ranges auch dann zu bevorzugen, wenn über die Provenienz und damit über den einstigen historischen Ort des ersten nichts bekannt ist, während man den Stifter, den Bestimmungsort und den Meister des verworfenen Gemäldes und womöglich gar den Herstellungsvertrag, der ihm zugrundegelegen hat, kennt? Doch läßt sich einem solchen verfänglichen Zitat eine andere Stelle aus der programmatischen Einleitung Mecksepers gegenüberstellen, wo von den „ehemaligen Funktionsbezügen“ der auszustellenden Gegenstände die Rede ist (1,28). Auf sie müßte es doch eigentlich in einer historischen Ausstellung ankommen, zumal dann, wenn hier Gegenstände gezeigt werden, die erst im Laufe der Geschichte ihren ursprünglichen Funktionswert verloren haben und zu Kunstwerken in unserem Sinne geworden sind, bei denen man also gar nicht sicher sein kann, ob die ihnen heute zugesprochene „ästhetische Qualität“ nicht ganz überwiegend das Resultat einer späteren Interpretation ist, das man gewissermaßen rückgängig machen müßte, wenn man diese Gegenstände zu einer Ausstellung über ihre Entstehungszeit zusammenfügen wollte.

Weiterhin muß sich eine historische Ausstellung die Frage nach ihrem genaueren Thema gefallen lassen. Diese Frage läßt sich im vorliegenden Falle nicht eindeutig beant-

worten. Der Titel und der Untertitel der Ausstellung widersprechen sich. „Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland 1150—1650“: das scheint einigermaßen eindeutig. Aber wie verhält sich dieser Untertitel zu dem Haupttitel: „Stadt im Wandel“? Die großen Wandlungen des Städtewesens fanden eigentlich vor und nach dem genannten Zeitraum statt, während die Städte innerhalb der von den genannten Jahren umschlossenen Zeit weniger durch Wandel als durch Kontinuität und Beharrung charakterisiert sind. Natürlich hat sich — das ist eine Trivialität — auch innerhalb dieser Zeit vieles gewandelt, aber der Ausstellung kommt es auf solche trivialen Wandlungen offensichtlich nicht an. Sie soll vielmehr „die großen geistigen und kulturellen Wandlungsprozesse zwischen hohem und spätem Mittelalter, vor allem zwischen Mittelalter und früher Neuzeit umfassen“ (1,28). Am Ende zeigt die Ausstellung diese Wandlungsprozesse gewiß, da ja eben die ausgestellten Stücke aus verschiedenen Zeiten stammen. Aber zum Thema der Ausstellung sind diese Prozesse nicht geworden, und das konnte wohl auch nicht der Fall sein. Wer Wandlungsprozesse in einem strikten Sinne analysieren wollte, der sollte ein Buch schreiben und keine Ausstellung machen. So wird man sich besser auf den Untertitel der Ausstellung beschränken. „Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland“: wird damit eine Kunst- und vielleicht Kunstgewerbeausstellung angekündigt? Wenn man das Inhaltsverzeichnis der Kataloge liest, muß man die Frage verneinen. Denn hier wird ein thematisches Spektrum angeboten, das am Ende doch die ganze städtische Geschichte der gemeinten Zeit umfaßt. „Seuchen und Medizin“, „Lüneburger Salz“, „Wasserversorgung und Feuerschutz“: solche Titel lassen eine Ausstellung erwarten, die sich keineswegs auf Kunst und Kultur beschränkt, und das tut die Braunschweiger Ausstellung in der Tat nicht. Ist sie damit eine historische Ausstellung?

Oder sind solche Erwägungen ganz überflüssig? Reicht es denn nicht, wenn in Braunschweig ein Vierteljahr lang ansehnliche Objekte aus spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen nordwestdeutschen Städten gezeigt und angemessen erschlossen werden, die man sonst nur verstreut oder — was die Stücke aus Privatbesitz angeht — überhaupt nicht betrachten kann? Sollte es denn nicht ausreichen, wenn solche Stücke vernünftig zusammengestellt und sachgemäß erläutert werden? Sollte man es nicht den Besuchern der Ausstellung selbst überlassen, ob sie aus der Ansammlung solcher Stücke ein sinnvolles Ganzes zusammenzufügen imstande sind oder nicht?

Bis zu einem gewissen Grade möchte der Verfasser diese Frage mit einem deutlichen Ja beantworten. Zur Unterstützung dieser positiven Antwort ließen sich nicht wenige Objekte benennen, die bisher an ihrem Aufenthaltsort nicht gut zugänglich waren oder ganz — im Magazin — versteckt sind wie beispielsweise die Lübecker Eidkapelle (Nr. 836) oder der Göttinger Schwurblock (Nr. 838), den man zwar im Göttinger Museum sehen konnte, der aber erst in der Braunschweiger Ausstellung in den zugehörigen Kontext gestellt wird. Verstecktes oder völlig Neues wird in Braunschweig aber vor allem in Gestalt von Bodenfunden gezeigt. Auch wenn man C. Meckseper insoweit korrigieren muß, als die früheren historischen Ausstellungen in Deutschland keineswegs so rein dynastisch waren, wie er einleitend zur Profilierung seines Unternehmens behauptet (1,27), auch wenn man bedenkt, daß gerade die *Staufer*-Ausstellung Funde der Mittelalter-Archäologen in reichem Maße gezeigt hat, muß man doch einräumen, daß

diese Funde in Deutschland, abgesehen von dem speziellen Fall der Nürnberger Ausstellung von 1984 (Katalog: *Aus dem Wirtshaus zum Wilden Mann*), niemals in solcher Fülle präsentiert worden sind wie jetzt. Die Braunschweiger Ausstellung ist ganz überwiegend ein vortreffliches Schaufenster für die Leistungen der Stadtarchäologie in Norddeutschland.

„Kunst und Kultur“: die Braunschweiger Ausstellung bietet mehr. Unter den vielen Mitarbeitern und Beiträgern finden sich auch Historiker und Rechtshistoriker, und so ist, was angesichts der merkwürdigen Ausführungen über das 14. Jahrhundert, welche man in den monumental Katalogen der Kölner *Parler*-Ausstellung lesen konnte, keineswegs selbstverständlich ist, mit Nachdruck festzustellen, daß in dieser Ausstellung der historische Kontext der präsentierten Gegenstände angemessen und dem heutigen Forschungsstand entsprechend beschrieben wird. Es scheint, daß Kunsthistoriker und Historiker bei dieser Ausstellung intensiver zusammengearbeitet haben als bei manchen anderen, und das hat die Folge, daß man als Historiker bei den Katalogtexten und Abteilungs-Einleitungen, die von der Stadtverfassung und ähnlichen Gegenständen handeln, anders als bei früheren Ausstellungen, nicht zusammenzuzucken braucht. In dieser Hinsicht handelt es sich bei dem Braunschweiger Unternehmen tatsächlich um eine historische Ausstellung, und das befriedigt nicht nur den Historiker, sondern es dient auch dem besseren Verständnis der ausgestellten Gegenstände.

Das wird vielleicht am sichtbarsten dort deutlich, wo Stadtrecht und Strafrecht präsentiert werden. Auch heute ist das Mittelalter in populären oder popularisierenden Vorstellungen vielfach die Periode der Ritterrüstungen und der Folterwerkzeuge, und für museale Präsentationen der mittelalterlichen Geschichte gilt das in noch höherem Maße, wie man auch an modernen Beispielen — wie etwa dem des neuen stadtgeschichtlichen Museums in Dortmund — sehen kann. Von diesen Traditionen hebt sich die Braunschweiger Ausstellung dank den vorzüglichen einleitenden und die einschlägigen ausgestellten Stücke erläuternden Beiträgen von W. Schild ab.

Die Ausstellung ist in drei Abteilungen gegliedert. Sie beginnt mit einem kleinen Auftakt „Frühe Siedlungsformen“ und der „Entwicklung der Städte“ Braunschweig, Hildesheim, Osnabrück, Göttingen, Goslar, Lüneburg und Emden. Daran schließen sich die in der Einleitung von Meckseper als Bauprinzip der Ausstellung namhaft gemachten thematischen Abteilungen Haus und Familie, Frömmigkeit und Bildung, Handwerk und Handel sowie Rathaus und Politik an. Der dritte Teil der Ausstellung bietet dann eine Abteilung „Kirchliche Kunst des Mittelalters“. Dieser Aufbau ist nicht eben plausibel. Die vor den thematischen Kapiteln liegenden Abteilungen hatten offensichtlich die Aufgabe, die Zeit vor der Stadtgeschichte im engeren Sinne, vor dem Beginn der „städtisch-bürgerlichen Autonomie“ (Einleitung 1,28), sowie auch die lokalen Besonderheiten der genannten Städte zu präsentieren. Ganz einsichtig wird das jedoch nicht — und zwar vor allem in der Ausstellung, wo die Räume des Vieweg-Hauses ihre eigenen Akzente setzen. Als Beispiel sei nur die Nr. 82 genannt, ein Gemälde von Hans Bornemann, das nicht nur so unglücklich plaziert ist, daß es fast untergeht, sondern das auch den Kontext, für den es stehen soll, in der Ausstellung selbst, wo es neben der Nr. 105 (ein Modell von 1940, das ein Schiff von 1681 wiedergibt) hängt, nicht erkennbar repräsentieren kann. Und es kommt hinzu, daß man nicht erkennen kann, wo die Grenzen dessen lie-

gen, was in diesen die Periode vor der städtischen Autonomie bezeichnenden Abteilungen zusammengetragen ist. Hier wie auch in späteren Abteilungen gewinnt man den Eindruck, einzelne Museen oder einzelne Archäologen hätten einfach zusammentragen dürfen, was ihnen — mit Recht — wichtig war, was aber mit dem Thema der Ausstellung eigentlich gar nichts zu tun hat. Als Beispiel seien die Ausgrabungen in dem frühmittelalterlichen Kloster Brunshausen (Nr. 3) oder die partielle Präsentation der ottonischen Königspfalz Werla (Nr. 13f.) genannt. Natürlich kann man sowohl Brunshausen wie auch Werla im Hinblick auf ihre „zentralörtlichen“ Funktionen in eine Vorgeschichte der deutschen Stadt einordnen. Aber das tut der Katalog nicht.

Noch problematischer ist die schon erwähnte letzte Abteilung („Kirchliche Kunst des Mittelalters“). Kirchliche Kunst des Mittelalters findet sich — wie könnte es anders sein — in allen Abteilungen der Ausstellung. Die eigene Abteilung dieses Titels wirkt als eine Art von Doublette der wenig früheren Ausstellung *Ornamenta ecclesiae* in Köln. Dieser Schlußteil der Braunschweiger Ausstellung verdankt seine Existenz offensichtlich der Tatsache, daß während der Vorbereitungszeit des Unternehmens das berühmte Welfen-evangeliar seitens der Bundesrepublik Deutschland erworben wurde und daß die Erwerber auf den Gedanken verfielen, es in der Braunschweiger Ausstellung zu präsentieren. Die wurde auf solche Weise mit einer schweren Hypothek belastet.

Man wird heute die mittelalterliche Stadt in Deutschland gewiß nicht einseitig rechtlich definieren. Zur Stadtgeschichte des Mittelalters gehören auch die „Vor- und Frühformen“ städtischen Lebens und Wirtschaftens sowie das Leben in vorstädtischen Zonen außerhalb der Stadtmauern. Unabhängig davon bleibt aber richtig, daß Stadt und Land im Mittelalter getrennt werden können und daß mit dem Beginn der „Stadt im Rechtssinne“ die Stadtgeschichte im engeren Sinne beginnt. Dieser Meinung sind offenbar auch die für die Ausstellung Verantwortlichen gewesen, da sie, wie schon zitiert, ihr Unternehmen mit den Anfängen der bürgerlich-städtischen Autonomie beginnen lassen (1,28). Wenn man das beachtet, dann ergibt sich aber, daß das Evangeliar eben nicht aus einem städtischen Bereich stammt oder für einen solchen steht, sondern den Pfalz-Bezirk des Stadtherrn repräsentiert. Selbstverständlich ist auch der Stadtherr ein Teil der Stadtgeschichte. Von ihm handelt die Ausstellung aber offensichtlich nicht. Sie scheint ihn eher auszuschließen und die Stadt als Bürgergemeinde zu verstehen, und das heißt, daß das Evangeliar in dieser Ausstellung keinen sinnvollen Ort hat. Die einleitende Rede von den „ehemaligen Funktionsbezügen“ (1,28) erweist sich im Hinblick auf das — wie man angesichts der Werbung für die Ausstellung wohl sagen darf — Spitzenstück des Unternehmens als eine leere Versprechung, und das gilt leider für den größeren Teil der in der Burg Dankwarderode gezeigten *Ornamenta ecclesiae*.

Im übrigen steht das Welfen-Evangeliar als ein Dokument der gerade nicht städtischen Geschichte in dieser Abteilung wahrlich nicht allein. Was hat es für einen Sinn, ein Handschriften-Fragment des Klosters Heiningen aus New York (!) in eine stadtschichtliche Ausstellung zu bringen (Nr. 1031)? Das gleiche gilt für den Londoner Tragaltar (Nr. 1046) unbekannter Provenienz, für einen Kreuzfuß aus Xanten (Nr. 1058), der überdies auch von seiner Entstehungszeit her nicht in die Ausstellung gehört hätte, für den Kruzifixus aus Dortmund (Nr. 1059), der vermutlich um 1120 entstanden ist, für ein Aquamanile aus Boston (Nr. 1066), für eine Johannesschüssel aus der Dorfkirche

von Westerode (Nr. 1071) und für nicht wenige Stücke aus den anderen Abteilungen der Ausstellung. Hier finden sich immer wieder Gegenstände aus Wienhausen und den anderen Heideklöstern. Einige von ihnen lassen sich durch die 1,468 getroffene Feststellung rechtfertigen, daß in Norddeutschland Frauenklöster „meist“ außerhalb der Städte gelegen hätten und daß es also auch die Lebenswelt von Bürgertöchtern ist, welche diese Funde repräsentieren. Wenn jedoch in der Abteilung „Haus und Familie“ ein „kleiner Haushaltsschrank“ aus dem Kloster Medingen gezeigt wird (Nr. 138), dann soll dieser doch offensichtlich für die Welt des Bürgerhauses und nicht für die des Klosters stehen. Wenn der Autor des Katalogtextes freilich der — nicht begründeten — Meinung ist, solche Schränke habe es „damals nur an Fürstenhöfen und in Klostergemeinschaften“ gegeben, so fragt man sich, was der Schrank in dieser Abteilung soll. In dieser Ausstellung offensichtlich nicht zu rechtfertigen ist erst recht die bekannte Chorstuhlwanne aus Pöhlde mit der Darstellung eines schnitzenden Prämonstratensers (Nr. 682) oder die „Turmuhr“ aus der „Dorfkirche Cappel“ bei Marburg (936). Der dazugehörige Text spricht von der Bedeutung des akustischen Signals für die „Bürger der alteuropäischen Städte“ — aber was hat das für einen Sinn, falls nicht mit diesem Ausstellungsstück indirekt gesagt werden soll, daß die „Bürger der alteuropäischen Städte“ die für sie so wichtigen akustischen Signale auch hören wollten, wenn sie sich in einem Dorf aufhielten?

Dieses Stück steht zugleich für eine nicht eben kurze Reihe von Objekten, deren Herstellungs- und bzw. oder Verwendungsort weit außerhalb der Region liegt, von der diese Ausstellung handelt. Als Beispiel sei ein Aquamanile genannt, das eigens aus Paris herbeigeschafft wurde, obwohl der Katalog es doch in Nürnberg entstanden sein läßt (Nr. 755). Immerhin nimmt sich dieses Stück in der Ausstellung insofern plausibel aus, als sich diese an verschiedenen Stellen zu einer Spezial-Präsentation von solchen Gefäßen verwandelt (etwas ganz ähnliches gilt für frühneuzeitliche Handfeuerwaffen). Rätselhaft dagegen ist, was den unter Nr. 757 gezeigten Handwaschkessel aus Rheine in diese Ausstellung verschlagen hat, und für das Kohlenbecken aus der Kirche von Petersdorf auf Fehmarn (Nr. 758) gilt das gleiche. Zugunsten des Kessels aus Rheine könnte man einwenden, daß solche im Gebiet der Ausstellung überlieferten Stücke ganz ähnlich aussehen. Doch warum hat man sich nicht für eines von ihnen entschieden? Der Text zu dem Feuerschapel verweist auf entsprechende Stücke in Lübeck und in Lüneburg, und er erwägt, daß das gezeigte Stück wohl in Lübeck gegossen worden sei. Da es unter der Überschrift „Handwerk und Handel“ als Beispiel für „Produkte aus Metall“ gezeigt wird, könnte man sich mit seiner Existenz in der Ausstellung zufrieden geben, wenn diese Abteilung nicht auf andere Weise problematisch wäre. Sechs der vierzehn gezeigten Stücke sind Aquamanilien. Daß die städtischen Handwerker auch sehr viel weniger ansehnliche „Produkte aus Metall“ herstellten, muß sich der hier wie andernorts jählings in eine Kunstgewerbe-Ausstellung versetzte Besucher hinzudenken. Einige findet er in anderen Abteilungen wie zum Beispiel unter der Überschrift „Verteidigung der Stadt“. Dort dominiert zwar auch das Kunstgewerbe, und so findet man hier kostbare Jagdwaffen, mit denen man die Stadt ebensowenig verteidigen konnte wie mit den hier gezeigten dekorativen Pistolen. Doch wird man dafür durch einige einfache frühe Pulverwaffen entschädigt (Nr. 983ff.), von denen die Nummer 984 etwas dilettantisch als „Kanonenrohr“ klassifiziert wird.

Wiederum zu den Irrläufern zählt die Nr. 370, eine Seite aus dem berühmten *Bellifortis*, dem mit Recht bekanntesten spätmittelalterlichen Feuerwerksbuch, das um 1400 in Böhmen entstanden ist. Gezeigt wird die Darstellung eines Badehauses, und zwar unter der Überschrift „Frömmigkeit und Bildung“, was in seiner Merkwürdigkeit nur wenig dadurch gemildert wird, daß sich unter dieser Überschrift eine Unterabteilung „Gasthaus und Badestube“ befindet. Wie kommt diese in Böhmen entstandene Buchseite in die Braunschweiger Ausstellung? Offensichtlich auf demselben Wege wie der Achatpokal „ungeklärter Herkunft“, der „vorerst nicht zu lokalisieren“ ist (Nr. 658). Der Pokal gehört dem Braunschweiger Anton-Ulrich-Museum, die Handschrift der Göttinger Universitätsbibliothek. Offensichtlich wurden die Kulturinstitute des Landes aufgefordert, nach Braunschweig zu schicken, was gut und teuer ist — ob es nun in die Ausstellung paßte oder nicht. Vielleicht hätten die Göttinger lieber die Gutenberg-Bibel schicken sollen, auch wenn diese in Mainz entstanden ist. Sie wäre der von der Ausstellung gemeinten Region nicht fremder gewesen als das niederländisch-wallonische Messingbecken aus New York, von dem die Katalogüberschrift behauptet, daß es Alexander (gemeint ist Aristoteles) und Phyllis zeige, und von dem ausdrücklich gesagt wird, daß zu ihm „keine Parallele bekannt“ sei (Nr. 374). Es gibt noch eine ganze Reihe weiterer Stücke, die den Eindruck vermitteln, als sei es hier primär darum gegangen, Zimelien anzuhäufen. Die Ausstellung gerät damit in die Nähe jener Unternehmungen, die dadurch konstituiert sind, daß sie sensationell seltene Stücke zusammentragen und sie dem Publikum gegen teure Eintrittskarten zugänglich machen. Bei dem Ablaßbrief (Nr. 526) aus einer ländlichen Kapelle bei Bentheim möchte man die Aussteller geradezu bewundern, daß es ihnen angesichts so vieler Stücke städtischer Provenienz gelungen ist, eines zu finden, das für ihre Ausstellung ungeeignet ist.

Gerade wenn man sich darüber freut, es mit einer „liberalen“ Ausstellung zu tun zu haben, welche die gezeigten Stücke nicht in ein starres Konzept zwingt, sie nicht mit gewaltsamen Interpretationen überwältigt und auch nicht die Absicht hat, den Besucher einen Schnellkurs in Geschichte absolvieren zu lassen, muß man darauf bestehen, daß ihm nichts gezeigt wird, was nicht in den in der Ausstellung zu präsentierenden Zusammenhang gehört. Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland 1150—1650: in einer solchen Ausstellung sind ältere und spätere und außerdeutsche oder süddeutsche und nichtstädtische Objekte nicht nur fehl am Platz, sondern manchmal verfälschen sie geradezu das dargebotene Bild. Es ist schließlich kein Zufall, sondern es hat benennbare Gründe, wenn das erwähnte Kriegsbuch des Konrad Kyeser (Nr. 370) nicht in Braunschweig oder Lübeck, sondern eben in Böhmen entstanden ist.

Auch wenn man eine lockere Zuordnung der Gegenstände einem starren Konzept vorzieht, wird einem die Gliederung des Hauptteils der Ausstellung und die von ihr gesteuerte Auswahl der Gegenstände nicht gleichgültig sein. Auch wenn man beachtet, daß eine Ausstellung kein Lehrbuch ist, daß eine stadthistorische Ausstellung nicht alles zeigen kann, was stadthistorisch wichtig wäre, sondern sich an dem orientieren muß, was die gegenständliche Überlieferung bietet, muß doch die Frage erlaubt sein, ob denn unter solchen Prämissen wenigstens angemessen ausgewählt und gegliedert worden ist. Diese Frage fördert eine Reihe von Merkwürdigkeiten zutage. So gibt es eine Abteilung Frauenklöster, während eine Abteilung über die Männerklöster fehlt. Die Frauenklöster

finden sich an dritter Stelle von „Frömmigkeit und Bildung“, sie folgen unmittelbar auf jene wegen der Darstellung eines Badehauses schon erwähnte Abteilung „Leben in der Gemeinschaft“. Es folgen dann fünf andere Abteilungen, und erst danach werden einige Stücke unter der Überschrift „Kirche im Spätmittelalter“ gezeigt. Gehören „Frauenklöster“ nicht zu „Kirche im Spätmittelalter“? Diese Unterabteilung über die spätmittelalterliche Kirche macht eine fundamentale Schwäche dieser Ausstellung vielleicht am deutlichsten sichtbar. Offensichtlich kam es dem Leiter des Unternehmens darauf an, den „einst wirklichen Kontext dessen“, was er ausstellt, sichtbar zu machen (Einleitung 1,27: ganz durchsichtig sind die dort angestellten Überlegungen freilich nicht). Dieses Konzept, wenn es denn bestand, wird immer wieder durch zwei vor allem im 19. Jahrhundert begründete Traditionen gestört: durch die nachträglich konstituierten Kunstgattungen (die Großabteilung „kirchliche Kunst des Mittelalters“ lebt davon) und durch die Traumvorstellungen des bürgerlichen 19. Jahrhunderts vom mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Bürgertum. Davon handelt ein Beitrag von K. Schreiner in der dem Katalog angefügten Aufsatzsammlung auf höchst lichtvolle Weise, doch hat dieser Beitrag leider nicht verhindern können, daß die von Schreiner analysierten Denktraditionen immer wieder durchschlugen und die Stadt, die von dieser Ausstellung präsentiert wird, sich als ein weitgehend laikales, bürgerlich-fortschrittliches Gebilde und damit als ein Phantom des 19. Jahrhunderts erweist. „Sterben, Tod und Begräbnis“ ist in der alten Zeit eben keine Unterabteilung von „Haus und Familie“, sondern gehört, wenn man die alte Zeit in ihrem eigenen Weltverständnis zeigen will, zum Bereich der Kirche.

Die Braunschweiger Ausstellung ist sehenswert und vielfach wohl gelungen. Das offensichtlich liberale Konzept hat natürlich auch seine guten Seiten. Dazu gehört, daß ohne Scheu vor Ungleichmäßigkeiten Schwerpunkte gesetzt und gut vorführbare Sachbereiche bevorzugt worden sind. Als Beispiel mögen die Patrizierfamilie Witzen-dorf in Lüneburg (Nr. 194 ff.), die Hildesheimer Knochenhauer (Nr. 641 ff.), das Ensemble mit Ausstellungsstücken zur spätmittelalterlichen Malerei (Nr. 683 ff.) sowie die daran anschließenden Stücke zur Bildhauerei insbesondere aus Göttingen genannt sein. Die im Ausstellungskatalog nicht beantwortete Frage, ob es zu dem Zeichen des Lü-becker Malerantes (Nr. 687) Parallelen gäbe, wäre vielleicht mit einem Hinweis auf die Nr. 1098a zu beantworten, wo ein Musiker ein ganz ähnliches Zeichen trägt. Vortrefflich präsentiert ist auch die Lüneburger Saline (abgesehen von der Frage, warum sich die Ausstellung die beiden Gestühlswangen aus dem Lüneburger Museum entgehen ließ, auf denen die Arbeit in der Saline gezeigt wird), und nicht weniger originell und gut gelungen ist die Abteilung, in welcher Rathaus-Inventar gezeigt wird. Es ist erfreulich, daß die Aussteller H. Witthöft Gelegenheit gegeben haben, seine vielversprechenden Forschungen zu den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Maßen für die Ausstellung fruchtbar zu machen, aber man bedauert die Asymmetrie, die nun dadurch entstanden ist, daß die Kaufleute dieser Ausstellung zufolge zwar ständig gemessen, aber kaum je gerechnet haben. Das Rechenbrett-Ensemble (Nr. 738) und der Zählisch (Nr. 884) bilden keinen hinreichenden Ersatz, zumal auch das Sachregister beide Stücke nicht zusammenfügt und da weder bei dem einen noch bei dem anderen Stück erklärt wird, wie man mit einem solchen Gerät umgehen konnte. Auch wer eher eine Furcht davor hat, daß sich in solchen Ausstellungen Papier anhäuft, wird doch finden, daß die Gattung der

kaufmännischen Rechnungsbücher hier in einem Beispiel hätte gegenwärtig sein müssen.

Mehr noch als eine auf schriftlichen Quellen beruhende Arbeit hat es eine solche Ausstellung mit dem Problem zu tun, daß die Überlieferung ungleichmäßig ist. Sie bevorzugt die Reichen und Mächtigen und unterschlägt uns, was die Lebenswelt der Armen und Ohnmächtigen charakterisiert hat. Wenn man nur den Katalog dieser Ausstellung benutzt, dann hat man den Eindruck, daß dieser Effekt noch durch die schon mehrfach erwähnte unterschwellige Tendenz des Unternehmens zur Kunstgewerbe-Ausstellung potenziert worden ist. In den Ausstellungsräumen selbst wird das durch Video-Filme bis zu einem gewissen Grade korrigiert, und zwar in einer durchaus angemessenen Weise — soweit sich das aufgrund von zweien dieser Filme sagen läßt. Diese Filme versuchen in der Art von Spiel- oder Lehrfilmen mittelalterliche und frühneuzeitliche Szenen zu stellen, sie versuchen sich also in jenem Genre, zu dem auch die Fridericus-Rex-Filme mit Otto Gebühr oder der in diesen Tagen im westdeutschen Fernsehen gezeigte unsägliche Luther-Film aus der DDR gehören. Die kurzen Braunschweiger Filme sind jedoch unvergleichlich besser, weil sie „altertumskundlich“ einigermaßen korrekt sind, die lächerlichen Anachronismen des genannten Lutherfilms zu vermeiden wissen und weil die hier handelnden Personen nicht selber reden, sondern von dem sachkundigen Text eines Kommentators begleitet werden. Man möchte meinen, daß sie auch aus diesem Grund — und wegen ihrer Kürze — nicht jenen Effekt haben, den solche audiovisuellen Hilfsmittel leicht haben können. Es scheint, daß die Braunschweiger Filme die gezeigten Stücke nicht in den Hintergrund drängen, sondern ein Hilfsmittel bleiben. Auf der anderen Seite dürfte ihnen die offensichtlich beabsichtigte korrigierende Wirkung durchaus gelingen. Sie geben einen Eindruck davon, daß die Welt, die in der Ausstellung zum Beispiel durch blankgeputzte Messingschalen repräsentiert ist, in Wirklichkeit auch durch Schmutz, Dunkelheit und Gestank geprägt war, aber sie tun das nicht in jenem Tone naiv-anklägerischer Denunziation, der nicht wenige museums-didaktische Bemühungen unserer Tage charakterisiert.

Auch sonst bot die Ausstellung an Hilfsmitteln zur Verständigung einiges mehr als der Katalog. Die im Anhang seines zweiten Bandes gezeigten Karten, Tabellen und Diagramme sind nur ein Teil dessen, was in der Ausstellung zu sehen und in aller Regel, wie etwa die vielen Modelle, ganz vorzüglich war. Als Beispiel sei nur die Karte über die Hildesheimer Boten genannt, die einen originellen und vortrefflichen Eindruck von den Informationen gab, die dem Rat einer großen spätmittelalterlichen Stadt zur Verfügung standen. Gelegentlich waren diese Darstellungen freilich wohl eher für Insider gedacht. Der Berichterstatter, der vielleicht auch nicht gerade den Prototypus des normalen Ausstellungsbesuchers repräsentiert, sah sich jedenfalls durch die große Übersicht über spätmittelalterliche Hausbewohner aus Göttingen an einigen Stellen überfordert. Die verständliche Sorge davor, am Ende eine zu blankgeputzte Vergangenheit zu bieten und vielleicht die eigene Einsicht, daß die ganze Ausstellung etwas allzu kunstgewerbegeschichtlich geraten ist, haben noch zu anderen Korrekturen geführt. Zu ihnen gehört das vorzügliche Kapitel über die Nahrung, das nicht nur, wie frühere Ausstellungen auch, den dominierenden Kunst-Produkten Pflanzen gegenüberstellt, sondern auch einen Einblick in die einschlägige, nämlich Reste von Tieren und Pflanzen erschließende

Arbeit von Archäologen und Naturwissenschaftlern eröffnet. Bis zu einem gewissen Grade sollte wohl auch die Unterabteilung „Seuchen und Medizin“ (merkwürdigerweise unter „Frömmigkeit und Bildung“ subsumiert) einen korrigierenden Effekt haben, und in der Ausstellung selbst wurde dieser noch einmal durch Arrangements verstärkt. Es scheint jedoch, daß die kulissenhaften Hauswände und die flatternden Pest-Laken ein Fremdkörper gewesen sind und im übrigen die Frage hervorrufen, warum angesichts einer solchen „Rekonstruktion“ denn nicht auch andere Lebensbereiche in dieser Weise behandelt worden sind. Noch zweifelhafter nimmt sich das unter der Nummer 591 gezeigte Pariser Pestarzt-Püppchen in der Braunschweiger Ausstellung aus, während man zur Rechtfertigung der unter der Nummer 593 gezeigten mumifizierten Göttinger Ratte ja immerhin annehmen kann, daß sie tatsächlich einige Pestflöhe transportiert habe.

Die beiden Braunschweiger Katalog- und die ihnen folgenden Aufsatz-Bände werden in den nächsten Jahren gewiß als Nachschlagewerke und handbuchähnliche Gebilde nützliche Dienste leisten. Ob sie die an der Geschichte interessierten Laien ebenso befriedigen werden, scheint nicht gewiß. Manche der Katalog-Texte sind allzu deutlich für den Fachgelehrten geschrieben. Doch soll man den Laien nicht unterschätzen. Am Ende ist ihm — jedenfalls in Fächern ohne eine künstliche Fachsprache — mit einem fachinternen Text mehr gedient als mit didaktischer Bevormundung. Es scheint, daß jene Katalog-Texte, die den Leser mit schein gelehrter Präzision im Stich lassen (vgl. etwa die Wiedergabe einer Inschrift bei Nr. 697 „*mgr iohans me fecit*“) für den Katalog nicht typisch sind. Im allgemeinen erschließt er das, was die Ausstellung zeigt, in vortrefflicher Weise. Sollte es damit nicht genug sein? Das ist die Frage, und diese Frage stellen die Braunschweiger Ausstellung und der Katalog selbst. Wenn hier beispielsweise eine Unterabteilung „Stadtkonflikte“ gezeigt wird, dann wird doch offensichtlich der Anspruch erhoben, ein gerade in jüngerer Zeit oft behandeltes Thema der spätmittelalterlichen Stadtgeschichte auch mit den Mitteln einer solchen Ausstellung verständlich machen zu können. Das Resultat ist enttäuschend. Einschlägig sind eigentlich nur die ersten vier Nummern dieser Abteilung. Was die folgenden Stücke, die dem Braunschweiger Stadtheiligen St. Auctor gewidmet sind, mit dem Thema zu tun haben, kann man zwar, wenn man mit diesen Fragen vertraut ist, eben noch ahnen, aber der Katalog macht es nicht deutlich, und auch die letzten Stücke, die den Bremer Roland in diesen Kontext einordnen sollen, erbringen die ihnen offensichtlich abverlangte Leistung nicht. Zeigen sich hier die Grenzen des Mediums „Historische Ausstellung“ — oder haben die für die Ausstellung Verantwortlichen nur das Richtige nicht gefunden? Ein wenig besser hätte man wohl auch dieses Thema der Stadtgeschichte mit Hilfe von Bildern und Gegenständen und geeigneten Kommentaren darbieten können. Am Ende aber zeigen sich hier zweifelsohne die Grenzen des Mediums, und diese Grenzen lassen sich auch nicht durch eine jahrelange und laute Propaganda und eine Art Konkurrenz zum *Gold der Thraker* überspielen. Auf der anderen Seite verdienen die gegenständlichen und bildlichen Quellen der Geschichte alle Aufmerksamkeit, und so bekommt ihnen diese Braunschweiger Ausstellung gut.

Zu den Höhepunkten der Ausstellung gehört, daß sie einen Teil der rettungslos verstreuten Tafeln des großen Altars aus der Hildesheimer Lamberti-Kirche zusammenführt (Nr. 1096). Vielleicht ließe sich sagen, daß eine solche Präsentation Ausstellungen noch

am ehesten legitimieren könnte. Für das Braunschweiger Unternehmen gilt das freilich nur eingeschränkt, da den Heiligentaler Tafeln aus Lüneburg (Nr. 82, 220 und 1097) das Gegenteil angetan worden ist. Und könnte man nicht auch erwägen, daß die — wie gesagt sachlich einigermaßen zweifelhafte — Präsentation des Welfen-Evangeliars immerhin den Vorteil bietet, daß man es einmal sehen kann, bevor es in seinem Wolfenbütteler Bunker verschwindet? Das wird man jedoch bezweifeln dürfen, wenn man in dem Versuch, sich die Handschrift so genau, wie die Vitrine das erlaubte, anzusehen, durch einen der beiden dort Wache haltenden Polizisten unterbrochen wurde. So bleibt, was dieses „Spitzenstück“ angeht, nur die ungefähre Erinnerung, das, wie man angesichts der jüngeren Geschichte dieses Buches beinahe sagen möchte, *corpus delicti* einmal tatsächlich gesehen zu haben. Vielleicht wäre eine Ausstellung des Schecks, den die Firma Sotheby seinerzeit erhalten hat, keine geringere und keine sinnlosere Sensation gewesen.

Hartmut Boockmann

NORTHERN RENAISSANCE Washington und Los Angeles 1986

Die Ankündigung anspruchsvoller interkontinentaler Leihausstellungen durch führende deutsche Museen — außer der Stiftung Preußischer Kulturbesitz sind die Museen der Stadt Köln und das Germanische Nationalmuseum Nürnberg in den Sog dieser halben Informationen und Gerüchte geraten — löst Zweifel, Besorgnisse, teilweise auch bestürztes Unverständnis in einer interessierten Öffentlichkeit aus. Die folgenden beiden Beiträge zeigen erschreckend, wie weit die Auffassungen und Meinungen auseinanderliegen und wie verbissen die Polemik über diese ambitionierten Unternehmen inzwischen geraten kann. So wie die Instanzen, die solche Ausstellungen vorbereiten, für sich in Anspruch nehmen, aus kulturpolitischer Verantwortung zu handeln, sollte man aber auch den Vertretern einer interessierten Öffentlichkeit, die vor diesen Veranstaltungen warnen oder auch gegen sie protestieren, nicht bestreiten, daß sie ihrerseits aus mindestens subjektiv ernsthafter Sorge um die Bewahrung kostbarsten öffentlichen Kunstbesitzes sprechen. Man sollte in der gemeinsamen Verantwortung für dessen Erhaltung und die Verbreitung nicht den Streit um Kompetenzen, sondern die Aufklärung und Verständigung suchen. Es bedürfte dafür im Falle der geplanten Ausstellung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz vor allem der Möglichkeit zu öffentlicher Einsichtnahme in die Liste der Leihgaben, über welche die verschiedenartigsten Gerüchte — bis hin zum Miraflore- und Monforte-Altar — in Umlauf sind. Das wäre der erste Schritt zur Versachlichung einer ins Abseits des Unfreundlichen geratenen Diskussion.

Die Staatlichen Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz planen für das Jahr 1986 eine Ausstellung von Meisterwerken altdeutscher und altniederländischer Kunst aus dem Besitz der Gemäldegalerie, der Skulpturengalerie, des Kupferstichkabinetts und des Kunstgewerbemuseums. Diese Ausstellung soll über mehrere Monate in Washington und Los Angeles gezeigt werden. Zu den ausgewählten Werken gehören hochempfindli-