

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

55. JAHRGANG Februar 2002 HEFT 2

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

Ausstellungen

Preußen 1701. Eine europäische Geschichte

Deutsches Historisches Museum, Museum und Stiftung Preußische Schlösser und Gärten. Berlin, Große Orangerie des Schlosses Charlottenburg, 6. Mai-5. August 2001

»Herrliche Künste und Manufacturen«.

Fayence, Glas und Tapisserien aus der Frühzeit Brandenburg-Preußens 1680-1720

Berliner Kunstgewerbemuseum SMPK. Berlin, Schloß Charlottenburg, Knobelsdorff-Flügel, 6. Mai-5. August 2001

Dem Kulturbetrieb ist die Geschichte nicht das jederzeit verfügbare Meer von Lernstoff, sondern die gleichförmig tickende, regelmäßig Jubiläen liefernde Repetieruhr. Die Politiker, ohne die kein Geld für teure Großprojekte fließt, bedienen sich der Daten für ihre manchmal guten, manchmal weniger guten Zwecke und möchten die Gedanken der Öffentlichkeit in Kanäle zwingen. Wie auch immer solche Unternehmungen gelingen, die dadurch bewirkte Beschäftigung mit der Geschichte ist stets ein Gewinn, sofern kritisches Denken gefördert wird.

Die beiden Ausstellungen im Schloß Charlottenburg aus Anlaß des 300. Jahrestages der Selbstkrönung des brandenburgischen Kurfürsten Friedrich III. zum König in Preußen, die verschiedener kaum sein konnten, waren nur zwei herausragende Spitzen aus vielen Veranstaltungen zu diesem in Berlin und Brandenburg als »Preußenjahr« gefeierten Jubiläum, das dreierlei demonstrieren sollte: daß die beiden Bundesländer historisch zusammengehören und ihre Fusion ein Gebot der Vernunft ist, daß der Blick in die Geschichte dem Land Brandenburg das gebeugte Rückgrat

wieder aufrichten hilft, und daß schließlich, wie der Titel betont, alles vor einem europäischen Horizont gesehen wird: Preußen also als neue starke Stimme in einem Konzert.

Anders als in der zwanzig Jahre zurückliegenden Ausstellung *Preußen. Versuch einer Bilanz*, die besserwisserisch-süffisant im Look der 68er rund achthundert Jahre Geschichte abhakte, wird nun nur aus einem Ereignis eine Botschaft abgeleitet.

Auch diesmal handelte es sich um eine historische, nicht um eine Kunstausstellung, und wenn Kunstwerke zu sehen waren, sollten sie nicht ein ästhetisches Erlebnis vermitteln, sondern nur Beleg für etwas Anderes sein. Da aber künstlerische Wirkung durchaus auch als politisches Instrument eine Rolle spielte — dienten doch die Bemühungen Friedrichs III./I., Künstler nach Berlin zu holen, nicht der Pflege der Kunst um ihrer selbst willen, sondern der Darstellung seiner neuen Würde —, wäre es schon sinnvoll gewesen, dieses auch erlebbar zu machen.

Die unter großem Zeitdruck erbrachte Arbeitsleistung nötigt Respekt ab. Sie ist faßbar vor allem in den Einzeltexten der 59 Katalogautoren zu insgesamt 639 Nummern (von denen manche allerdings unkommentiert geblieben sind) und in den 38 Beiträgen des Aufsatzbandes, von denen zehn von Mitarbeitern am Katalog verfaßt worden sind. Insgesamt haben 84 Wissenschaftler sich zu Fragen der Politik, der Kultur, der Wirtschaft, des Kriegswesens, der Landeskunde, der Religion, der Wissenschaften, der Architektur, der bildenden Künste und des Theaterwesens geäußert. Nicht immer wird die Rollenverteilung plausibel. Allein elf Autoren haben sich z. B. in die Texte zu den 60 Gemälden geteilt. Eine sinnvolle Verflechtung der Informationen war so nicht möglich. Es kam zu dem bei vielen Katalogen zu beobachtenden »Pointillismus«. Daß bei solchen Veranstaltungen viele brotlose junge Wissenschaftler für kurze Zeit einen Verdienst und die Chance der Bewährung haben, ist zu begrüßen, wenn man aber dem

Publikum helfen will, die Fülle von Lernstoff zu bewältigen, wäre eine umsichtige Redaktion notwendig. Warum veranstaltet man nicht beim Beginn der Vorbereitung einer Ausstellung ein Kolloquium, bei dem man sich auf einen möglichst effektiven Einsatz der Kräfte verständigt?

Die drei Ausstellungskuratoren Sepp-Gustav Gröschel, Christoph Lind und Franziska Windt haben sich redlich bemüht, die Fülle des Stoffes in zwölf Kapiteln zu gliedern — um der magischen Zahl willen wurde der festliche Auftakt »Königliche Architektur. Die Kapelle« mit Altartisch und Paradeporträt Friedrichs I. von Pesne als einzigen Ausstattungsstücken nicht mitgezählt — und in jeweils kurzen Einführungstexten eine Inhaltsangabe zu liefern. Diese im Umfang sehr unterschiedlichen, zwischen vier und 105 Nummern enthaltenden Kapitel mußten z. T. untergliedert werden. Auch hierfür wurden Übersichtstexte geschrieben, aber nicht durchgängig. Das trug zum Eindruck des Improvisierten bei. Der Aufsatzband läßt eine Bemühung um Systematik vor allem in den von den Historikern gelieferten Überblicksbeiträgen spüren, aber es klaffen Lücken, die durch bemerkenswerte Einzelstudien, wie z. B. die von Bernd Adam über neugefundene Zeichnungen des Hannoverschen Hofbaumeisters Harry Reetz, nicht geschlossen werden. So fehlen Aufsätze zur Skulptur, zur Druckgraphik, zum Verlagswesen oder zur Medaillenkunst, die sehr präzise die zeitgenössische Bewertung von bedeutsamen Ereignissen spiegeln, wie es die Ausstellung mit zahlreichen Beispielen belegt. Entweder hat man keine Bearbeiter gefunden oder sich nicht darum bemüht.

Die Mängel der Ausstellung sind hauptsächlich den Planern anzulasten, in erster Linie dem Deutschen Historischen Museum, das in der kurzen Vorbereitungszeit zweimal den Leiter des Projektes gewechselt hat. Christoph Stölzl vertauschte im Dezember 1999 seine Stellung als Generaldirektor des DHM mit der

des Chefredakteurs der *Welt*. Als Kultursenator hielt er den launigen Festvortrag zur Eröffnung der Ausstellung, und bei ihrem Ende war er arbeitslos, weil in der Zwischenzeit die Landesregierung im Sumpf verschwunden war. Das Personal der Schlösserstiftung, durch eine Überproduktion oft belangloser Ausstellungen überlastet, besaß wohl wenig Einfluß auf die Gestaltung.

Trotz Mahnungen ist das Projekt viel zu spät in Angriff genommen worden. Erst im August 1999 wurde Sepp-Gustav Gröschel eingestellt, neun Monate vor der Ausstellung. Daß gründliche Recherche und sorgfältige Redaktion von Katalog- und Aufsatzband nicht möglich waren, versteht sich von selbst. Die Leihgaben wurden z. T. offenbar ohne vorherige Untersuchung ausgewählt. Bei der Ansicht von Neuchâtel, die im Katalog keine Erläuterung besitzt, heißt es »unbekannter Künstler«, obgleich eine Signatur »L. C. Goltz« deutlich zu lesen ist.

So lobenswert die Zurückhaltung beim Ausleihen von Meisterwerken ist, aber mußten Kaiser Leopold I., Kurfürst Max Emanuel von Bayern oder König Friedrich IV. von Dänemark sich in so bescheidenen Porträts präsentieren, die nichts vom künstlerischen Anspruch dieser Herrscher ahnen lassen? Eines der eindrucksvollsten Gemälde der Ausstellung war das Charles Pearson zugeschriebene Bildnis des jugendlichen Ludwig XIV. als Jupiter von etwa 1653, also nach der Besiegung der Fronde, aber man sah nicht recht ein, warum es hier hängen mußte. Ein interessantes Gemälde war auch das eines Gelehrten — darauf deuten die vor ihm liegenden Bücher —, der als Bild im Bild das Porträt eines Offiziers hochhält. Hier sollte es als angebliches Selbstbildnis Charles Lebruns an das Pariser Vorbild der Berliner Akademie erinnern. Man fragte sich auch, warum das Gemälde eines Unbekannten »Kaiser Leopold I. übergibt das Reich dem Schutz des hl. Joseph« in der Abteilung »Friedrich I. als oberster Kirchenherr« hängen mußte.

Trotz der Fülle fehlte Wichtiges. In dem Abschnitt »Die Länder unter brandenburgisch-preußischer Hoheit« vermißte man Halle und Hinterpommern. Von den zehn Berliner Kirchenbauprojekten in der Regierungszeit Friedrichs wurden nur der Dom und die Parochialkirche behandelt. Das Musikleben fand lediglich im Aufsatzband Erwähnung. Weitgehend ausgeklammert blieben die Stilunterschiede in den Hofhaltungen des Königs und der Königin. Für die Darstellung des Lebens der einfachen Leute fehlte der Platz. Schwerer aber wiegt das Aussparen der Schattenseiten des Hofes, Günstlingswirtschaft und Versagen der Verwaltung. Das läßt sich schwer ausstellen, hätte aber in den Texten Erwähnung finden können. Der korrupte Minister Wittgenstein erschien nicht, und die problematischen Gestalten des Grafen Wartenberg und seiner einflußreichen Gemahlin wurden nur beiläufig vorgestellt. So fehlte denn auch die entsprechende Behandlung des Kronprinzen, der frühzeitig die Mißwirtschaft erkannte und bekämpfte, Vorspiel für die radikale Wendung in der Staatsführung, die er nach seiner Thronbesteigung 1713 vollzog. Gerade die Spätphase der Regierungszeit Friedrichs I. und die Reformen des Nachfolgers hätten für die Gegenwart nützliche Geschichtskennntnisse vermitteln können, aber das war aus verständlichen Gründen nicht erwünscht. Man wollte eine Erfolgsgeschichte erzählen und entsprechend inszenieren. Warum werden bei historischen Ausstellungen die Historiker nicht stärker in die Arbeit miteingebunden?

Die europäische Perspektive wurde in der Ausstellung in zweifacher Weise geboten. Einmal war die Rangerhöhung Friedrichs III. nicht ohne das geschickte Ausnutzen von Konstellationen der europäischen Politik zu erreichen gewesen, und so begegneten die anderen europäischen Könige in eindrucksvollen Bildnissen, manche sogar zweimal, in Büsten und lebensgroßen Ganzfigurenporträts. Sodann aber wurde bei Einrichtungen zur Hebung der Kultur und bei Bauten auf die Vorbildlichkeit

anderer Länder verwiesen, dies aber unsystematisch. Die Ausstellung hätte einen ganz anderen Umfang haben müssen, hätte man die europäischen Bezüge in den preußischen Unternehmungen gründlicher herausarbeiten wollen. Der lange Schlauch der Orangerie, verlängert durch einen Vorraum und die Kapelle, verbot jedoch die Möglichkeit von Seitenwegen und schrieb die einfache Reihung der zwölf Kapitel vor. Da das Hauptkapitel Nr. 6 »Die Krönung« nur im zentralen Salon der Orangerie ausgebreitet werden konnte, die überwiegende Masse des Materials aber später einzuordnen war, ergab sich beim Durchwandern der Ausstellung eine stetige Steigerung der Anspannung durch zunehmende, auf immer engerem Raum zusammengedrückte Fülle der Objekte, die bei den Kostbarkeiten aus dem Antiken-Kabinet und der Kunstkammer an Depotschränke denken ließ. In der westlichen Orangeriehälfte war sogar das Einziehen einer Art Empore erforderlich.

Der Ausstellungsarchitekt Jürg Steiner hat sich, wie er im Katalog erläuterte, bei der Verwandlung eines authentischen Raumes in ein Phantasiegebilde von Bühnenbildern des 18. Jh.s inspirieren lassen. Die Dominanz der kostspieligen Einbauten mit ihren in Farbe und Form wechselnden Stellwänden sowie der eigenwillig geschnittenen Vitrinen gegenüber den Objekten zeigte sich besonders deutlich in einem Rondell mit acht Herrscherbüsten. Da diese sehr verschieden in ihrer Größe waren, der Architekt die Köpfe aber in der gleichen Höhe angeordnet sehen wollte, hat er für die großen Büsten niedrige Sockel, für die kleinen aber hohe anfertigen lassen. Von der Raumwirkung der Orangerie war nichts mehr zu spüren. Auf Verlangen des DHM sollten alle Sockel und Vitrinenböden aus weißen Marmorplatten hergestellt werden. Das ergab neben dem sonst verwendeten billigen Einwegmaterial eine wunderliche Wirkung. Der Einfaltreichtum des Architekten stellte sich selber aus und diente nur selten dem Exponat. Die Krönung in Königsberg war etwas über-

stürzt erfolgt, weil eine günstige politische Konstellation genutzt werden mußte, und etwas überstürzt ist auch die Ausstellung konzipiert worden. So ist eine gewisse Symmetrie entstanden, die die Lebendigkeit von Traditionen schlagkräftig beweist.

Die Ausstellung des Kunstgewerbemuseums der Staatlichen Museen zu Berlin am anderen Ende des Charlottenburger Schlosses bot ein Gegenbeispiel durch eine von den Dingen ungebrochen ausstrahlende ästhetische Wirkung, durch klare, unaufdringliche Anordnung und durch hohes wissenschaftliches Niveau, das nur durch lange Vertrautheit mit den Objekten und ausreichende Vorbereitungszeit zu erzielen war. Solche Qualitäten werden bei der heutigen Ausstellungshetke viel zu wenig gewürdigt. Allerdings erleichterte die enge Begrenzung auf die Gebiete Fayence, Glas und Tapiserie, den Zeitraum von 40 Jahren und die in und um Berlin gelegenen Produktionsstätten — 15 Delfter Fayencen wurden nur zum Vergleich herangezogen — Übersichtlichkeit und Gründlichkeit der Bearbeitung, so daß der Katalog ein unentbehrliches Instrument für künftige Arbeiten auf diesen Gebieten darstellt, nicht zuletzt durch die hervorragenden Reproduktionen, die insbesondere bei den Gläsern hohe Anforderungen an die Fotografen gestellt haben.

Es handelte sich um eine wissenschaftliche Ausstellung, deren Zweck nicht nur in der Befriedigung von Schau- und Lernlust eines breiteren Publikums, sondern auch im Vorantreiben der Forschung durch den unmittelbaren Vergleich der Originale bestand. Deshalb waren 124 Fayencen und 96 Gläser (davon 17 unveröffentlicht) mit Bedacht ausgewählt und z. T. von weit her, sogar aus den U.S.A., zusammengetragen worden. Den bisherigen Forschungsstand haben Christiane Keisch für die Fayencen und Susanne Netzer für das Glas in weit ausholenden, auch kulturgeschichtlich in vieler Hinsicht informativen Aufsätzen und ausführlichen Katalogtexten dargelegt. Die Tapisseries dienten der Belebung der zehn

Räume. Sie sind nicht katalogisiert, aber in einem Aufsatz von Claudia Horbes gründlich behandelt worden. Weitere Aufsätze zur Fayence- und Glasherstellung in Brandenburg-Preußen haben Horst Mauter und Dedo von Kerßenbrock-Krosigk beigeleitet.

Mitarbeiter der Abteilungen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz haben die Folge der Räume so gestaltet, daß jeder wie in einer barocken Enfilade einen eigenen Klang erhalten hat, das Ganze aber doch als eine Einheit empfunden wurde. Eintönigkeit, die sich bei gleichartigen Objekten leicht einstellt, wurde vermieden. Gleich beim Eintritt war man fasziniert vom festlichen Blau-Weiß-Klang der Fayencen mit dem einzigartigen Kabarett aus Schloß Oranienburg in der Mitte. Darauf folgte ein vom Glas beherrschter Raum. Wenn auch die Spannung dieses Anfangs nicht bis zuletzt durchgehalten werden konnte, so ist dennoch die gesamte Ausstellung als eine geglückte Komposition zu würdigen. Geschichte begleiteten die Tapissereien die farblich immer reicher werdende Orchestrierung

der Fayencen. Diese ästhetische Wirkung verband sich mit einer didaktischen, denn die Entwicklungsschritte von der Spätzeit des Großen Kurfürsten bis zur Frühzeit des Soldatenkönigs ließen sich leicht nachvollziehen. In der Fayence bestanden sie vor allem in der Lösung des experimentierfreudigen Cornelius Funcke aus der von Delft geprägten Tradition von Gerhard Molin, seiner Witwe und von Gerhard Wolbeer.

Wenn Ausstellungen nicht nur der Belehrung des Publikums, sondern auch ihrer Organisatoren dienen würden, wäre viel bewirkt. Die Veranstaltung des Kunstgewerbemuseums mit ihrem soliden wissenschaftlichen Fundament konnte so durchgeführt werden, weil das Kunstgewerbe im Windschatten des Kunstausstellungsgewerbes mit seiner Windmacherei steht. Sich gegen diesen Zug der Zeit zu stemmen ist schwer, aber das Fach Kunstgeschichte sollte sich anstrengen, Wissenschaftlichkeit und Breitenwirkung zu verbinden, weil nur so die mehr und mehr bezweifelte Unentbehrlichkeit der Disziplin bewiesen werden kann.

Helmut Börsch-Supan

Misplaced 'Genius'

Genie ohne Namen – Der Meister des Bartholomäus-Altars

Exhibition catalogue (Wallraf-Richartz-Museum, Cologne, 9.5. - 20.8.2001), ed. by Rainer Budde and Roland Krischel. Cologne, DuMont 2001. 568 pp., incl. num. b. & w. ills and col. pls. ISBN 3-7701-5299-9/3-7701-5300-6 (Museum edition).

Das Stundenbuch der Sophia van Bylant

ed. by Rainer Budde and Roland Krischel, Cologne, Verlag Locher 2001, 264 pp., incl. num. b. & w. ills and col. pls. ISBN 3-930054-43-4.

Cologne celebrated the opening of the new building for the Wallraf-Richartz-Museum with an exhibition dedicated to one of the most fascinating painters of late medieval Europe, the anonymous Master of the St. Bartholomew Altarpiece (Pl. 1). Unlike the Jubilee exhibition of 1961, which presented

the same painter in conjunction with the Master of the Aachen Altarpiece, this show promised to concentrate on a single master's oeuvre, production methods and provenance. In consequence, the extraordinarily weighty catalogue (kg 2.78) of the exhibition was not designed to accompany the visitor, but con-