

nicht Wichtiges von reiner Lokalliteratur abhebt. — Mag man auch wichtige Einzelkomplexe — die Fragen flämischer Kleinbronzen des 17. Jahrhunderts, des Verhältnisses zu England u. ä. — vermissen, bleibt als Fazit der großen Ausstellung doch die Feststellung, daß, sieht man von den Museen ab, in Privatsammlungen, besonders aber in den Kirchen noch reichste Bestände an Zeichnungen und Bildwerken sind, die oft nur von der Lokalforschung gewürdigt wurden. Jean del Cours „Christo sepulto“ aus Marmor von 1696 (Kat. Nr. 18) war zum ersten Male außerhalb Lüttichs zu sehen. Die Mühen der Ausstellung beider großer Museen in Brüssel haben sich gelohnt. Der Katalog ist allein schon wegen der Abbildungen für weitere Forschungen unentbehrlich.

Christian Theuerkauff

HOHE KUNST ZWISCHEN BIEDERMEIER UND JUGENDSTIL — HISTORISMUS IN HAMBURG UND NORDDEUTSCHLAND

Ausstellung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, 23. 4.—14. 8. 1977

Zum 100. Jahrestag seiner Eröffnung hatte sich das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe auf seine Entstehungszeit besonnen und unter dem genannten Titel eine bemerkenswerte Ausstellung zusammengetragen.

Nach 75 Jahren der Verbannung werden in den letzten Jahren, parallel zur Wiederherstellung historistischer Fassaden in unseren Städten, zur Neuentdeckung der „Salon“-Bilder etc., Ausstattungs- und Gebrauchsdinge der Zeit zwischen Biedermeier und Jugendstil wieder beachtet. Auf den boom des Victorian Style in England folgte die Nostalgiewelle in Deutschland, die, faute de mieux, meist frühindustrielle Massenware in die bauhauskahlen Wohnungen abwechslungshungriger, kuriositäts- und ornamentbedürftiger Privatsammler schwemmte. Von London und Stockholm bis Budapest und Prag zogen die Museen nach, richteten entweder Abteilungen oder größere Ausstellungen zu dieser neu ins Blickfeld des Interesses rückenden Epoche ein, um ihrer Aufgabe gemäß zu dokumentieren, Qualitätsmaßstäbe zu setzen, zu sichten, zu klären und zu lehren. In Deutschland folgte auf die Ausstellung „Historismus — Kunst und Industrie im Zeitalter der Weltausstellungen“ aus Beständen des Kunstgewerbemuseums Berlin 1973 die Retrospektive „125 Jahre Bayerischer Kunstgewerbeverein“ in München 1976 und nun die Hamburger Schau. (Die fast gleichzeitige Ausstellung historistischen Glases im Ostberliner Kunstgewerbemuseum, längst wieder geschlossen, brachte viel zusätzliche Information, doch ist bis heute — wie in der DDR leider üblich — der im Manuskript fristgerecht gelieferte Katalog nicht erschienen.)

Nachdem der Historismus über Generationen hinweg verpönt und ignoriert war, begegnet man heute den Qualitäten dieses höchst heterogenen

Stils, der ein halbes Jahrhundert prägte, mit großer Unkenntnis, so daß wir über jede Materialzusammenstellung froh sind. Man begrüßt es daher dankbar, daß die Veranstalter der Hamburger Ausstellung zu ihren eigenen Beständen Leihgaben herangezogen haben, die sonst nicht so rasch publiziert worden wären: allen voran die 30 Gefäße aus dem Hamburger Ratschatz, Möbelensembles aus Lübeck und Hannover. Sie vergrößern das für den speziell Interessierten noch recht magere, veröffentlichte musée imaginaire. Doch war es in Hamburg schon eindrucksvoll genug, den reichen Altbestand des Museums selbst kennenzulernen, der mit dem Wirken des ersten Direktors, Justus Brinckmann, verbunden ist. Brinckmann, als einer der Propheten und frühen Protektoren des Jugendstils bekannt, hat sein auf diesem Gebiet feines Gespür sehr offensichtlich auch schon in den Anfangszeiten des Museums walten lassen und hat qualitätvolle Beispiele jenes historisierenden Stils gekauft, von dem er sich dann als einer der ersten distanziert hat. Das Verdienst Hermann Jeddings ist es, den größten Teil dieser Dinge für die Ausstellung aus den Depots hervorgeholt zu haben, wo sie noch vor wenigen Jahren selbst für wißbegierige Kollegen nicht zugänglich, da nicht auffindbar, waren.

Das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe ist nach seiner vergleichsweise frühen Gründung für lange Zeit das einzige mit nennenswerten Ankaufsmitteln dotierte Kunstgewerbemuseum in Norddeutschland geblieben, so daß man das, was damals an exquisitem zeitgenössischem Kunsthandwerk anderenorts entstand, nur hier sehen konnte. Beispiele für historistisches Kunsthandwerk, wie es die berühmten Kunsthandwerker von Paris bis Wien auf den Weltausstellungen zeigten, gelangten in Norddeutschland wohl nur in das von Brinckmann geleitete Museum. Die Bedeutung solcher Erwerbungen sah man zu seiner Zeit bekanntlich in ihrer Eigenschaft als Muster und Vorbilder für das lokale Handwerk. Da er das zeitgenössische Kunsthandwerk immer formal als aus zweiter Hand stammend, da ja historisierend, erkannte, konzentrierten sich Brinckmanns Ankäufe — wie die seiner Kollegen in Wien, Berlin, Prag, Budapest oder London — weitgehend auf technische Virtuositäten, an denen die 2. Hälfte des 19. Jhs. durch die wiederholten reformerischen Anstrengungen wahrlich reicher war als die Biedermeierzeit oder unsere heutige. Dies wurde in der Ausstellung vielfältig dokumentiert — etwa durch Fourdinois' Reliefintarsie von der Wiener Weltausstellung (gekauft 1873 für 2500 francs), Roudillons zinnintarsierten Tisch, an Lobmeyrglas aus Wien mit Schnitt und Emailmalerei etc. Dieses spezielle Anliegen demonstriert auch noch 1901 der Doppelankauf eines originalen „Palissy“-Gefäßes aus dem 17. Jahrhundert mit einer technisch, und nur technisch, interessanten Nachbildung desselben Gefäßes durch Georges Pull um 1870.

Den alten Bestand ergänzten wichtige Neuerwerbungen des Museums, von den seinerzeit nicht als sammlungswürdig empfundenen, heute ihrer

„verborgenen Vernunft“ wegen faszinierenden Thonet-Stühlen bis hin zum imposanten, vermutlich hamburgischen Ratssitz in perfekter sakraler Neugotik. Eine kleine Offenbarung bilden neben den interationalen Arbeiten diejenigen der bodenständigen Kunsthandwerker und Unternehmer, von denen außer den altbekannten Namen Plambeck (Kunsttischler und Intarsiator) und Hulbe (Leder) Glasbläser auffallen und die Allroundbegabung der Firma Bichweiler (Metall, Glas, Keramik).

In der Ausstellung war das überreiche Material in kunst- bis kulturhistorische Abschnitte gegliedert, die vom frühen „Spätbiedermeier und zweiten Rokoko“ zur „Bürgerlichen Neugotik um 1880“ reichten. Den räumlichen Gegebenheiten folgend, betrat man die Ausstellung durch den Saal, der „Prunk und Pracht in Hamburg zur Gründungszeit des Museums“ gewidmet war. Seinen Mittelpunkt bildete eine in Anlehnung an historische Silberbuffets gestaltete Vitrine mit dreißig Gefäßen aus dem Hamburger Ratssilber. Dieser Ratsschatz allein birgt Beispiele für alle Strömungen des Historismus in seinen Schaugefäßen, Trinkkannen, Buckel- und Münzpokalen, Tassen und Tafelaufsätzen — mikrokosmisch im Zeitraffer und so stilheterogen wie ein in Jahrhunderten gewachsener historischer Ratsschatz. Zum Schatz gehörend, war hier endlich auch jene auf Anregung von Justus Brinckmann angefertigte Punschbowle zu sehen, die 1851 Gottfried Semper, einer der geistigen Väter der Kunstgewerbebewegung des Historismus, zur Erläuterung seiner ästhetischen Ideen entworfen hat. Mit ihrer postumen Ausführung griff man noch 1903 auf einen bereits historistischen Entwurf in geradezu potenziertes Form historisierend zurück, um einen großen Theoretiker zu ehren. Sie ist handwerklich hervorragend gearbeitet, wie alle anderen Geräte und Gefäße des „Senatsgoldschmiedes“ Alexander Schönauer.

Man hatte das Ratssilber bewußt in den Mittelpunkt der Ausstellung gestellt, doch war seine Wirkung eher problematisch, da die Zusammenhänge und Voraussetzungen seiner Entstehung unerläutert blieben. Die Bildprogramme der reinen Schaugefäße, allegorische Geschenke an Kommerzienräte und Handelsherren, wirken auf den zeitlich zu nahestehenden Betrachter banal und vordergründig. Er muß erst lernen, diese Objekte auch in ihrem Kunstwert zu begreifen, sie nicht nur als hypertrophierte Gefäße von verfehlem Nutzen (die sie ebensowenig sind wie die Ratssilbergefäße der Renaissance) zu sehen, sondern auch als Plastiken, als Symbiosen von Kunst und Handwerk — denn dieses Anliegen lag ihrer Entstehung zugrunde, seit Beuth und Schinkel und noch zu Brinckmanns Zeiten. Hier hätte es wohl, in der Ausstellung wie im Katalog, einer intensiveren Erläuterung bedurft als des Mottos des rahmenden Raumes „Prunk und Pracht in Hamburg“. (Vgl. C. W. Schumann, Katalog Orfèvrerie fantastique — trésors des villes allemandes fin 19^e siècle, Brüssel 1977.)

Der Katalog (Hohe Kunst zwischen Biedermeier und Jugendstil: Historismus in Hamburg und Norddeutschland, Hermann Jedding und Mitarbeiter. Hamburg 1977. 692 Nummern) ist — der geläufigsten Form kunstgewerblicher Systematisierung folgend — nach Materialgruppen (Keramik, Glas etc.) aufgeteilt und verfährt innerhalb dieser annähernd chronologisch. Dieses Schema, vertretbar bei wohlaufgearbeiteten Epochen und vor allem bei solchen, die eine deutliche Stilentwicklung zeigen, scheint mir hier nicht ganz befriedigend. Es belegt, und das sicher eindeutig, den Stilpluralismus der Epoche. Dem Nichtkunsthistoriker vermittelt sie jedoch vorwiegend den Eindruck eines Chaos. Die stilistische Einordnung eines einzelnen Gegenstandes muß ihm aussichtslos erscheinen, und damit auch die im Vorwort geforderte neue Beurteilung seines „Wertes oder Unwertes“, für die es doch eines gewissen Koordinationssystems bedarf. Die Einleitung scheint mir in diesem vierteiligen Ensemble als einzige Orientierungshilfe nicht genug; Kapitel, die — evtl. im Sinne der Ausstellungs-Ordnung in kulturhistorische Abschnitte — noch einmal Zusammenhänge hergestellt hätten („Bürgerliche Neugotik um 1880“ etc.), würden die Einordnung der einzelnen Stücke erleichtern, indem sie sie als Teile von Stilbewegungen erkennbar machen. Das Vergleichsmaterial, da stets isoliert katalogisiert, liegt brach; die Merkmale der „Binnenstile“ im Historismus (Neurokoko, Japonismus, Neurenaissance etc.) werden, da stets nur punktuell geschildert, nicht zu Orientierungshilfen.

Die strenge Kategorisierung bringt es auch mit sich, daß ein eigenes Kapitel der „Skulptur“ gewidmet ist, die — im Gegensatz zum Kunstgewerbe für Norddeutschland kaum repräsentativ — mit acht Katalognummern vertreten ist und vorwiegend Dinge enthält, die bei den Gruppen Metall und Möbel/Holzarbeiten besser und weniger anspruchsvoll aufgehoben gewesen wären. Auch bei dem Abschnitt „Gemälde“ fühlt man sich nicht recht wohl; während die Bilder in der Ausstellung die kulturgeschichtlich-illustrative Aufgabe ganz perfekt erfüllen, wirken sie als katalogisierte Gemäldesammlung zufällig zusammengestellt. Sie hätten durch ein explizierteres Bezugssystem gewonnen (z. B.: Alma-Tademas gemalte Kopien antiker Gefäße auf dem Gemälde „Fest der Weinlese“ haben in diesem Katalog ihre Berechtigung als Parallelerscheinung etwa zu antikisierenden Tongefäßen von Ipsen oder Hjort, — s. Kat. Nr. 305, 383 — nicht schon durch ihre bloße Aufzählung).

Überhaupt hätte man sich bei einem in der genannten Art aufgebauten Katalog zu leichterem Eindringen in die Materie bzw. zu besserem Arbeiten mit seinem wissenschaftlichen Inhalt einen intensiveren Verweisapparat gewünscht. Zusätzlich zu dem dankenswert ausführlichen Künstlerlexikon wäre man für Schlagwortregister dankbar, vor allem zu den verwandten, neu aufgegriffenen (und als Basis für den Jugendstil entscheidenden) Handwerkstechniken, zu den Entstehungsorten („Historismus in Norddeutsch-

land“), zu den vorbildlichen Stilen; ebenso vermißt man eine Marken- und Signarentafel. Auch wäre es in diesem Stadium der Materialaufnahme noch nützlich gewesen, alle Stücke abzubilden, wofür man gern in Kauf genommen hätte, manches in kleinerem Format zu sehen (Kat. 205).

Schließlich: warum mag wohl für die Präsentation des Kunstgewerbes einer Epoche, die dieses Wort erfand, es erläuterte und mit Inhalt füllte, die die Beschäftigung mit Kunstgewerbe zur Mode machte, der es ein wichtiges Anliegen bedeutete, Kunst und Handwerk zu vereinen, warum mag für sie der Titel gewählt worden sein „Hohe Kunst des Historismus“? Daß er zudem in aufwendigster Zierfraktur, wie mit rotem Kreuzstich ins Paradekissen gestickt, auf dem Vorsatzblatt des Kataloges prangt, stellt (ebenso wie das bildschöne, morbide Grabengelplakat) eben jenen haut goüt von pompösem Zeitalter an den Anfang von Ausstellung und Katalog, die doch — lt. Vorwort — nicht durch Schlagworte und vorgefaßte Meinung konditioniert betrachtet werden sollten.

Insgesamt aber: ein durch 692 Artikel gewichtiger Katalog, umfassendes Material ausbreitend, voller aufschlußreicher Details. Nichts für verwirrbare Anfänger; aber für solche, die bereits wissen, was das Kunstgewerbe des Historismus allgemein auszeichnet, die seine innere Struktur, seine Ausgangsbasis und seine Ziele, seine Bedeutung für die Folgezeit kennen, eine Fundgrube. Ein Katalog für Fortgeschrittene.

Barbara Mundt

BAROCKPLASTIK IN NORDDEUTSCHLAND

Zur Ausstellung des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg,

16. September — 6. November 1977

(Mit 2 Abbildungen)

Die deutsche Barockkunst — gerade auch die Plastik — ist bisher fast ausschließlich vom katholischen Süddeutschland her betrachtet worden. Die Ausstellung in Hamburg versuchte zum ersten Mal, die Barockplastik in Norddeutschland als etwas Selbständiges und Eigenartiges darzustellen, „ein(en) Komplex . . . , dessen Vorhandensein zwar nicht mehr bewiesen werden muß, der aber doch im Bewußtsein der Allgemeinheit . . . nur recht vage Konturen hat“ (Katalog, S. 3). Drei verbindende Gesichtspunkte werden genannt: die Zugehörigkeit zum niederdeutschen Sprachgebiet, der Zusammenhalt unter den protestantischen Fürstenthümern und die Blickrichtung nach den Niederlanden. Zur Bestimmung des Begriffs „norddeutsch“ reichen diese Kriterien freilich nicht aus, und gerade die Einbeziehung Kursachsens