

lung im Kontext der geschichtlichen Realität völlig negiert wurde, sei abschließend vermerkt; die Historie blieb ausgeschaltet. Auch dies wohl ein Grund dafür, daß diese Ausstellung trotz aller Bemühungen zur wohligen Verwirrung erheblich mehr beigetragen hat als zur Klärung.

Jörg Rasmussen

PREUSSEN. VERSUCH EINER BILANZ.

Ausstellung in Berlin, Gropius-Bau (ehem. Kunstgewerbemuseum), 15. August bis 15. November

Die Preußenausstellung in Berlin mag aus drei Gründen interessieren: Als Indikator von Geschichtsbewußtsein und politischen Vorstellungen ihrer eigenen Zeit, als Antwort auf die Frage nach der preußischen Vergangenheit sowie schließlich als ein weiterer Versuch, Geschichte in einer Ausstellung zu präsentieren.

Den ersten Aspekt zu erörtern, ist diese Zeitschrift nicht der rechte Ort, und das gilt auch für den zweiten, doch ist der vom dritten nicht ganz zu trennen. So kann hier, wenn nach den Absichten der Berliner Ausstellungsveranstalter und nach dem Resultat ihrer Bemühungen gefragt wird, nicht nur von Problemen der, sagen wir: Präsentationsmethodik die Rede sein, sondern es muß auch von der preußischen Geschichte gesprochen werden.

Die Berliner Ausstellung fügt sich in eine Reihe von ähnlichen Unternehmungen und in eine große Zahl weiterer „Geschichtsausstellungen“ der letzten Jahre. An ihrem Anfang stand erklärtermaßen das Ziel, ein Analogon zu den Stuttgarter Staufern nach Berlin zu bekommen, und auch der eigentliche „Autor“ der Ausstellung, G. Korff, zitiert die Stauer- und die Wittelsbacher-Ausstellung in seiner Katalogeinleitung (*Preußen. Versuch einer Bilanz. Bd. 1: Ausstellungsführer*. Hg. v. G. Korff. Reinbek b. Hamburg, Rowohlt, 1981, 25), freilich in abgrenzender Weise. Sein eigenes Unternehmen füge sich „nicht“ in deren Reihe, da es nicht „nach einem dynastischen Schema“ angelegt sei, sondern sich vielmehr seinem „komplexen Thema“ „über dessen verschiedenartige politische, gesellschaftliche und kulturelle Entwicklungsstufen nähern“ wolle.

Man wundert sich ein wenig darüber, daß ein Spezialist die beiden genannten Ausstellungen entweder nicht besucht hat oder daß er so etikettengläubig ist. Wenn die Stuttgarter Veranstaltung als Ausstellung von Vergangenheit problematisch war (vgl. H. Boockmann, *Die Stuttgarter Stauer-Ausstellung*. Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 29, 1978), dann am allerwenigsten deshalb, weil hier nur die Geschichte einer Dynastie ausgestellt worden wäre, und erst recht hat die Landshut-Münchener Ausstellung der Dynastie nicht mehr Platz eingeräumt als z. B. die Berliner den Hohenzollern. Daß die Berliner Ausstellung auch sonst, positiv wie negativ, mit den beiden erwähnten Ausstellungen manches gemeinsam hat, ist nicht zu übersehen.

Dazu gehört, um mit etwas scheinbar Selbstverständlichem zu beginnen, eine Art von zuverlässigem Positivismus. Der Berliner Katalog benennt die Ausstel-

lungstücke im allgemeinen korrekt, und auch die kurzen Einleitungen zu den einzelnen Abteilungen nötigen dort, wo es um einfache Faktizitäten geht, nicht allzu oft zum Widerspruch. Wo simple Fehler festzustellen sind, wie z. B. bei den „Lehen“ des Deutschen Ordens (46) oder den Veränderungen des Lehnswesens, wie sie S. 59 skizziert werden, handelt es sich um Irrtümer, die man auch außerhalb von Ausstellungskatalogen lesen kann. Bei einer Kunstaussstellung brauchte man wahrscheinlich gar nicht hervorzuheben, daß ihr Katalog im allgemeinen zuverlässig informiert, aber für eine historische Ausstellung ist das nicht selbstverständlich. Man denke nur an die in dieser Zeitschrift hinreichend charakterisierte Nürnberger Reformationsausstellung oder an jene Teile des Kölner Parler-Kataloges, die sich um eine Charakterisierung der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bemühten (J. Ras mussen in dieser Zeitschrift, 32 1979; H. Boockmann, *Karl IV., die Parler und der schöne Stil ausgestellter Geschichte*. Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 31, 1980), von anderen, kleineren Unternehmungen ganz zu schweigen (vgl. den Katalog: *Osnabrück. 1200 Jahre Fortschritt und Bewahrung. Profile bürgerlicher Identität*. Nürnberg, Verlag Medien & Kultur, 1980. Da weitgehend von denselben Autoren wie der Katalog der oben genannten Nürnberger Ausstellung verfaßt, gleicht der Osnabrücker Katalog diesem vielfach).

Etwas ganz anderes dagegen ist die Frage, inwieweit diese Texte und damit jener Teil des Berliner Kataloges, der interpretatorische Aussagen macht und die Zusammenhänge skizziert, in welche die ausgestellten Objekte gehören, innerhalb der durch Darstellungsziel und Auswahl gesetzten Grenzen adäquat wiedergibt, was sich zu den hier berührten Themen preußischer Geschichte heute begründetermaßen sagen läßt. Obwohl das ganze einen einzigen Autor hat (W. Ranke), ist es doch einigermaßen ungleichmäßig. Die Vorlagen (vgl. 28) scheinen deutlich durch.

Auf der einen Seite wird hier unkritisch eine im vorigen Jahrhundert begründete Geschichtswissenschaft weitergegeben: „Durch viele Generationen schien die innere Geschichte Deutschlands sich aufzulösen in ein Chaos sich raufender Adelsfamilien, in Privatkriege ohne jede höhere staatliche Idee“ (77). Dieser, etwas oberlehrerhafte, Satz ist zwar nur ein Zitat, und er stammt von einem auf seinem Gebiet bedeutenden Historiker (Gerhard Ritter), aber es ist ein nicht zu übersehendes Zeugnis mangelnder Urteilsfähigkeit, wenn ein Autor des Jahres 1981 diesen Satz für eine treffende Aussage über die Verfassungswirklichkeit des späteren Mittelalters und der frühen Neuzeit hält. Auf der anderen Seite findet sich z. B. die Geschichte der Arbeiterbewegung um 1900, die für den Verfasser identisch ist mit der Geschichte der Sozialdemokratie. Die weitere Arbeiterbewegung wird nur als Gegner vorgeführt, dessen Konkurrenz die Sozialdemokraten „hinzunehmen hatten“ (521). Die Darstellung der Arbeiterbewegung ist nicht nur an dieser Stelle merkwürdig und durch ein gewisses hagiographisches Aroma ausgezeichnet.

Ebenso wie das bayerische und das schwäbische Unternehmen versammelt auch die Berliner Ausstellung, jedenfalls in der Hauptsache, „originale Relikte“ (27). Auch das ist keine Selbstverständlichkeit. Sogar die Stuttgarter Ausstellung hatte Gipsabgüssen viel Raum gegeben, und in jüngeren programmatischen Äußerungen

zu der Frage, wie man künftig Ausstellungen inszenieren und Museumsräume einrichten sollte, wird Gips und Pappe und Kunststoff und Fotopapier viel Raum zugemessen (vgl. etwa einen Teil der Beiträge in: *Das Museum der Zukunft*. Hg. v. G. Bott, 1970, und, in Auseinandersetzung mit diesen und anderen neueren Vorschlägen: H. Boockmann, *Geschichte im Museum*. Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde 19, 1980). Dagegen hier, „konservativ“ sicherlich in den Augen manches Museumsfuturisten, das Ziel, „eine direkte Begegnung mit den materiellen Relikten der preußischen Geschichte zu ermöglichen“ (26).

Diese Entscheidung hatte Konsequenzen hinsichtlich der Frage, was denn nun an preußischer Geschichte präsentiert werden konnte. Der Verzicht auf die Arbeit mit vielen Reproduktionen gab der Tatsache Gewicht, daß sich sowohl die DDR als auch Polen (von der Sowjetunion zu schweigen) weigerten, heute von ihnen verwahrte Hinterlassenschaften preußischer Geschichte zur Verfügung zu stellen. Im ganzen macht sich das aber nicht allzu empfindlich bemerkbar. Viele einstmals in Ostdeutschland befindliche Objekte sind schon früher in den Westen gewandert, andere bei Kriegsende — es gehört zu den Leistungen dieser Ausstellung, demonstriert zu haben, in welchem Maße die preußische Vergangenheit auch außerhalb der Kerngebiete Preußens heute präsent ist. Und feste, an ihren Ort gebundene Objekte der Architektur und Großplastik hätten sich ohnehin nicht in einen Ausstellungsraum transportieren lassen. Wenn die Berliner Aussteller ihre Auswahl dennoch mit dem Fehlen des Zuganges zu Museen oder Archiven in der DDR oder in Polen begründen, so muß man ihnen gelegentlich widersprechen. Als Beispiel einer Provinz hätte sich z. B. anhand von Materialien des einstigen Königsberger Staatsarchivs (zur Zeit in West-Berlin) auch Ostpreußen darbieten lassen, das im 19. Jahrhundert keineswegs nur Kernland der preußischen Monarchie war, sondern, wenn auch in anderer Weise als die Rheinlande oder Schlesien, Provinz (561).

Wichtiger aber als dieser Punkt ist die Tatsache, daß die Entscheidung für „materielle Relikte“ zu einer Auswahl auch in systematischer Hinsicht nötigte und es nicht zuließ, die Ausstellung einfach als ein illustriertes Handbuch zu konzipieren — oder das doch jedenfalls verboten haben sollte. Es wäre sicherlich allzu einfach, wenn man einerseits die letzte Möglichkeit, also die Ausstellung als Illustration eines mehr oder weniger imaginären Textes, und auf der anderen Seite eine Darbietung konfrontieren würde, die von dem Vorhandensein von Objekten und von deren Aussagemöglichkeiten ausgeht und den größeren historischen Zusammenhang nur insoweit andeutet, als er zum Verständnis der ausgestellten Objekte nötig ist. Tatsächlich schließen sich beide Vorgehensweisen nicht aus — besonders dann, wenn man auch Archivalien und sonstige Schriftstücke für Relikte in dem oben genannten Sinne ansieht. Denn dann hat man im Prinzip für jede schriftlich gemachte Aussage auch ein materielles Relikt, und die Frage, was man ausstellen soll, wird beinahe identisch mit der, was man schreiben kann.

Die Berliner Ausstellung präsentiert viel „Papier“, und so ist es nicht verwunderlich, daß manche Kritiker ohne Rücksicht auf die spezifischen Möglichkeiten ei-

ner Ausstellung einfach Mängel beklagt haben, weil vieles von dem, was in einem Handbuch der preußischen Geschichte nicht hätte fehlen dürfen, in der Berliner Ausstellung nicht zu sehen war. Freilich sind die Veranstalter an solchen unsachgemäßen Einwänden nicht unschuldig. Denn sie selber bezeichnen das, was sie präsentieren, gelegentlich als „Belegstück“ (59; 561). An einer weiteren Stelle (244) wird als Verfahren der Ausstellung das „Untersuchen“ bezeichnet. Auf der anderen Seite aber versichert der Katalog wiederholt, daß bestimmte Kapitel der preußischen Geschichte in der Ausstellung fehlten oder nur unzureichend präsent seien, weil sie in einer Ausstellung nicht darstellbar seien. So etwa die preußischen Reformen: „Reformen erweisen ihre Bedeutung in den durch sie hervorgerufenen Veränderungen bestehender Verhältnisse. Das aber kann man nicht ausstellen. So werden hier nur Erinnerungs- und Belegstücke (!) gezeigt. Bildnisse von Reformern und einige der von ihnen veranlaßten Maßnahmen, soweit sie sich auf Papier niedergeschlagen haben. Die Präsentation hat zwangsläufig etwas von einer Heroengalerie und verleitet dazu, den Reformern und ihren Absichten mehr Beachtung zu schenken als den Wirkungen und Folgen ihres Handelns“ (290).

Das ist in gewisser Weise richtig — aber es gilt doch nicht nur für die preußischen Reformen, sondern auch für andere Kapitel der preußischen Geschichte, die in Berlin präsentiert werden. Die Aufklärung ist genauso oder genauso wenig ausstellbar wie die Reformen, und dasselbe gilt z. B. auch für den Raum 21 („Konstitution und Emigration, Grundrechte in Preußen — Revolutionäre im Exil“).

Hier (und in anderen Abteilungen) hat der Horror vor einer „Heroengalerie“ die Aussteller augenscheinlich nicht befallen — abgesehen von dem ersten und dem letzten Stück werden in der eben genannten Abteilung in Gestalt ihrer Schriften nur Personen präsentiert. Aber auch wenn man davon absieht, daß der Ausstellungsbesucher nun mit Hilfe des Berliner Kataloges erfahren kann, wer z. B. Mathilde Franziska Anneke war oder Otto Julius Bernhard von Corvin-Wiersbitzki (376 f.), nicht dagegen z. B., um wen es sich bei Alexander oder Wilhelm von Humboldt handelt hat, ist jedenfalls anzumerken, daß die zitierte Überschrift der Abteilung sehr viel mehr verspricht, als diese Ansammlung von Schriften bietet. Wenn aber diese Schriften und ihre Autoren präsentiert werden, warum dann nicht auch entsprechend die Reformer? Das „Medium“ Ausstellung jedenfalls kann die Unterschiedlichkeit der Verfahrensweise nicht begründen — es sei denn, daß der Gedanke der Berliner Aussteller, die Schriften dieser Emigranten nicht wie üblich, sondern in kofferartigen Kisten zu präsentieren, der Vater dieser ganzen Abteilung war.

In der Einleitung sagt G. Korff, in dem Berliner Katalog würden „die Schaustücke nicht im einzelnen erklärt, sondern im Zusammenhang der durch Sachüberlieferung, Auswahl und Gestaltung geprägten thematischen Ensembles vorgestellt“ (28). Das ist insofern nicht richtig, als ein Teil der ausgestellten Stücke durchaus kommentiert wird. Ein Beispiel sind die Objekte zur Geschichte der Arbeiterbewegung (522 ff.). Hier findet man das, was man sich auch sonst gewünscht hätte, hier werden z. B. die ausgestellten Fahnen knapp und zweckmäßig kommentiert, wäh-

rend die gleichzeitigen Armeefahnen (508) und die Fahnen rheinländischer Polenvereine (557 f.) unerläutert bleiben. Man wüßte gern, wo die Ursache dieser unterschiedlichen Behandlung gleichartiger Objekte liegt. Die zusammen mit den zuletzt genannten Fahnen in Raum 29 („Preußen und Polen“) ausgestellten Stücke entbehren fast alle eines Kommentars. Wie sie in den S. 552 ff. handbuchartig angeordneten Zusammenhang einzuordnen sind, bleibt für den, der keine spezielleren Kenntnisse von der preußischen Polenpolitik im 19. Jahrhundert hat, vollkommen dunkel. Von der im Vorwort versprochenen „Vorstellung“ kann keine Rede sein, und der im Ausstellungsraum laufende Fernsehfilm bietet auch nur bescheidene Hilfen.

Auch sonst nennen die kurzen Abrisse, welche die Aufzählung der in den jeweiligen Räumen präsentierten Objekte einleiten, bestenfalls ein paar der ausgestellten Stücke. Die meisten werden unkommentiert präsentiert. Für den Kenner der Zusammenhänge ist das nicht unangenehm, aber für den interessierten „Laien“ muß rätselhaft bleiben, was ihm z. B. ein Berliner Siegel von 1280 (Nr. 3/27) oder ein „Ziegelstein mit drei rund ausgebogenen Seiten“ von der im 19. Jahrhundert abgebrochenen sogenannten Gerichtslaube des Berliner Rathauses (Nr. 3/29) zu dem in der Überschrift genannten Stichwort „Interessenausgleich als Herrschaftsprinzip“ sagen können. Ähnlich die Nr. 7/2, ein „Edikt Friedrich Wilhelms I., König in Preußen ‚wider die Selbst-Rache/Injurien/Friedens-Störungen und Duelle‘, Halle, 1716“: wie ist das unter die Überschrift „Höfisches Zeremoniell und barokkes Fest“ einzuordnen? Die entsprechende Frage stellt sich bei der Mehrzahl der Ausstellungsstücke, und oft ist sie auch für den professionellen Betrachter nicht zu beantworten, oft muß die Kritik also nicht bloß auf ein didaktisches Manko zielen, sondern auf die Auswahl und das Arrangement der Objekte.

Man „trug ... einiges zusammen“, so heißt es einmal (561) beiläufig. Das ist in der Tat nicht zu verkennen. Aber die Resultate eines offensichtlich nicht präzise orientierten Suchens wurden nicht, wie es einem solchen Verfahren entsprochen hätte, in eine von den Fundobjekten her nahegelegte Ordnung gebracht, sondern ohne nähere Erklärung in eine ihnen übergestülpte Ordnung gezwungen, in welcher dann, um ein letztes Beispiel zu nennen, eine Bürgerrechtsverleihungsurkunde von 1846 einen Beitrag zu „Die industrielle Revolution setzt sich durch“ (Nr. 22/140) leisten soll.

Wie sieht die Ordnung der Objekte aus und wodurch wird sie konstituiert? Die Einleitung nennt „drei Schwerpunktbereiche“ (24), nämlich 18. Jahrhundert, „Preußens Entfaltung zur Industrie-, Wirtschafts- und Hegemonialmacht im 19. Jahrhundert“ und die Weimarer Republik. Im nächsten Absatz der Einleitung wird dieser dritte „Schwerpunkt“ als „Akzent“ bezeichnet, und allenfalls das ist richtig, denn was hier ausgestellt wird, sind eine Gruppe von den Ministerpräsidenten Braun betreffenden Stücken sowie ein paar Akten. Die Ausstellung selber freilich bietet dann noch einen weiteren „Akzent“ oder „Schwerpunktbereich“, nämlich „Preußen im Nationalsozialismus“. Unter dieser Überschrift werden 13 Objekte präsentiert, zehn Plakate und drei Postkarten. Die Plakate stammen aus der Zeit

vor 1933, so daß „Preußen im Nationalsozialismus“ nur durch die drei Postkarten präsentiert ist, wenn man davon absieht, daß eines der Plakate von der NSDAP stammt.

Man ahnt schon, was hier eigentlich vorgeführt werden sollte, nämlich die Frage, inwieweit das Preußen der Weimarer Zeit in die preußische Geschichte hineingeht, ob sich die rechten Gegner der Weimarer Republik legitimerweise auf Preußen beriefen, und schließlich wollten die Veranstalter — erfreulicherweise — auch nicht daran vorbeigehen, daß der Zufall des Ausstellungsortes ihnen einen Schauplatz spätester preußischer Geschichte sozusagen frei Haus geliefert hatte: das ehemalige Kunstgewerbemuseum liegt nicht nur direkt an der Mauer, sondern grenzt auch an die Wilhelmstraße, also das ehemalige Regierungsviertel, und hier insbesondere an das einstige Hauptgebäude der nationalsozialistischen Geheimen Staatspolizei. Nur wären etwas präzisere und bescheidenere Überschriften angebracht und die feierliche, wohl überlegte Auswahl suggerierende Rede von „drei Schwerpunktbereichen“ überflüssig gewesen. Tatsächlich bietet die Berliner Ausstellung in der Hauptsache Relikte von Teilen der preußischen Geschichte in den Jahren von 1701 bis 1914 sowie am Rande ein paar versprengte Stücke zur Geschichte des preußischen Ordensstaates, der frühen Mark Brandenburg und der preußischen Geschichte nach 1918. Diese Relikte werden mehr oder weniger gewaltsam unter mehr oder weniger pointierte Überschriften wie die zitierten subsumiert.

Doch macht nicht schon dies die Berliner Ausstellung aus. Es kommen vielmehr die Bemühungen eines Bühnenbildners hinzu. Obwohl sich z. B. auch die Wittelsbacher-Ausstellung auf diesem Felde versucht hat (dem Vernehmen nach war in ihren ersten Tagen in Landshut ein Haufen von Kartoffeln zur Illustrierung mittelalterlichen Markthandels aufgehäuft — der Berichtersteller hat nur noch andere, tatsächlich mittelalterliche Waren gesehen), liegt der Berliner Beitrag zur Geschichte des Ausstellungswesens sicherlich auf diesem Felde, wie man nicht zuletzt der Berichterstattung der Tageszeitungen entnehmen kann. Fast jeder dieser Berichte bildete die Nachahmung des Kölner Reiterstandbildes Kaiser Wilhelms I. ab, welche die Berliner Arrangeure im Hauptraum der Ausstellung aufgehängt haben. Doch bieten auch einige der anderen Räume Entsprechendes: eine durchsichtige Pyramide zur Veranschaulichung von Aufklärung (Raum 15), die schon genannten Kisten, welche dem Besucher zeigen sollen, was Emigration (Raum 21), eine schräge Ebene, deren Begehung demonstrieren soll, wie gefährlich ein Krieg ist (Raum 11), und anderes derartige mehr.

Ob man dies nun für eine „Inszenierung“ (27) hält, für eine Ansammlung von Gags oder, altpreußisch gesprochen, von „Mätzchen“: es fällt auf, daß der Katalog der Evidenz dieser Arrangements nicht viel zutraut. „Um die besonderen Erschwernisse der Niederlassung und gesellschaftlichen Eingliederung der Juden in Preußen anzudeuten, sind die auf diese Minderheit bezogenen Ausstellungsstücke in einem zwar gleichermaßen einsehbar, aber durch eine Glaswand abgetrennten Kabinett untergebracht.“ (224): In dieser pedantischen Manier werden die Ergeb-

nisse der Berliner Inszenierungskunst fast stets erläutert — die Devisen barocker Embleme, an welche man sich manchmal erinnert fühlt, waren da etwas spannender.

Auf S. 257 erfährt man den höheren Sinn einer Kombination von zwei recht verschiedenartigen Objekten. „Zum Beleg“ für die Zusammengehörigkeit von aufgeklärter Philosophie und gleichzeitigem praktischem Handeln werden „zwei Beispiele für die weitreichende Wirkung von Aufklärung“ kombiniert: „Ein Rohrstück von einer vor 1760 in Eberswalde angelegten Wasserleitung und die lange Reihe der seit 1765 von Friedrich Nicolai in Berlin herausgegebenen ‚allgemeinen Deutschen Bibliothek‘“. Das Wasserrohr aus Eberswalde erscheint nicht nur dem Berichterstatter von paradigmatischem Wert. Auch G. Korff nennt es in seiner Einleitung: „Nicht nur die Bildnisse der Philosophen Christian Wolff und Immanuel Kant sollten als Belege für aufgeklärtes Denken in Preußen stehen, sondern auch das grobe Rohrstück einer hölzernen Wasserleitung aus Eberswalde als Beispiel für den intensiven Reformwillen in allen Lebensbereichen“ (26).

Manche Besucher haben an dieser Kombination prinzipiellen Anstoß genommen, als würde Kant durch die Wasserleitung entweiht. Dieser Meinung ist der Berichterstatter nicht, im Gegenteil. Was den Ausstellern vorgeschwebt haben mag, nämlich die Möglichkeit, scheinbar unzusammenhängende Dinge zu kombinieren, um den Besucher auf einen verdeckten Zusammenhang aufmerksam zu machen, würde er als eines der wesentlichen Gestaltungsmittel bei einer solchen Ausstellung ansehen. Nur muß die Sache eben stimmen, und das ist hier nicht der Fall. Wasserleitungen wie die ausgestellte gab es schon in spätmittelalterlichen Städten — man könnte das Rohrstück ebenso begründeter- oder unbegründetermaßen wie hier mit Kant oder Nicolai auch mit, sagen wir, Hans Sachs oder vielleicht auch einem spätmittelalterlichen Altargemälde kombinieren. Im Berliner Stil (dergleichen zu erdenken, fällt ja nicht schwer) wäre das dann so zu erläutern: „Daß in den Städten nicht nur in den Bahnen feudaler Religiosität gedacht, sondern auch praktisch-bürgerlich gehandelt wurde, belegen wir mit ...“. Anscheinend sind den Ausstellern nachträglich Zweifel gekommen. In der Ausstellung selber liest man, im Gegensatz zu den Worten des Kataloges, daß das ausgestellte Rohr technische Rückschrittlichkeit repräsentiert und ungesundes Wasser weitergeleitet habe.

Der Leser mag sich fragen, warum von dieser Ausstellung überhaupt in dieser Zeitschrift die Rede ist. Was hat das Eberswalder Wasserrohr in einer „Kunstchronik“ verloren? Doch werden in Berlin auch andere Gegenstände präsentiert, z. B. eine Porzellanfassung der bekannten Prinzessinnengruppe von J. G. Schadow (Nr. 23/56). Freilich erscheint sie unter der Überschrift „Mythen und Legenden“ in einer Abteilung, welche mit einigen der jüngst ausgegrabenen Figuren von der Siegesallee beginnt. Diese Abteilung gehört zu den Verdiensten der Ausstellung. Es ist in der Tat so, daß das Preußenbild, wie es vor allem seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts geschichtsmächtig wurde, weniger von den originären Hinterlassenschaften früherer preußischer Jahrhunderte geformt wurde als von Hervorbringungen der damaligen Zeit. Dazu gehören z. B. Historienbilder, die man heute selten

zu sehen bekommt und von denen die Ausstellung einige ungemein interessante präsentiert, dazu gehört aber auch der größere Teil des menzelschen Oeuvres, das in Berlin auffälligerweise so gut wie nicht vorhanden ist, dazu gehören aber die beiden Prinzessinnen gerade nicht. Sie in diesen Kontext zu stellen, grenzt an Börsartigkeit. Vielleicht aber liegt die Ursache hierfür — wie auch für das Fehlen Menzels — darin, daß die Aussteller befürchteten, ihrerseits „mythenbildend“ oder gar (schrecklicher Weise) „Identifikation versprechend“ (472) zu wirken.

Bei der Präsentation von Relikten der Arbeiterbewegung war diese Sorge geringer. Denn hier sollen „Kampfesmut und Stolz einer Klasse“ gezeigt, hier soll vermittelt werden, daß Bebel die „erste zentralistisch organisierte Massenpartei“ „schuf“ (520 f.) — wenn es sich nicht um Bismarck handelt, der in der Ausstellung übrigens fast nur in Gestalt seiner sekundären Wirkung, also als Mythos, präsentiert wird, sondern um Bebel, dann dürfen „Männer“ auch ruhig einmal „Geschichte machen“. Dementsprechend die Präsentation eines Bebel-Porträts (Nr. 26/1): isoliert und an zentraler Stelle: eine Staatsreliquie, ein Ersatz für das Kaiserbild, das die Vorfahren unserer Aussteller an dieselbe Stelle gehängt haben würden, wie man auch daran sehen kann, daß der Katalog nur die Person des Dargestellten und den Maler benennt, nicht aber sagt, aus welcher Zeit das Bild stammt.

Eine sich wohl als „kritisch“ verstehende Geschichtsbetrachtung zielt also auch hier nicht so sehr auf eine bessere Methode oder eine schärfere Sicht, sondern bloß auf einen Gegenstandswechsel. Freilich könnte auch ein Wechsel des Gegenstandes unsere Kenntnisse fördern, und wenn die Bevorzugung der Geschichte der Arbeiterbewegung dazu führte, daß sich eine solche Ausstellung um die materielle Situation der Arbeitermassen um 1900 bemühte, dann könnte man zufrieden sein. Doch die Berliner haben sich, was diesen Bereich angeht, negativ entschieden. Sie wollten, wie man 516 lesen kann, die unmittelbaren Relikte der Existenz von Arbeitern nicht „der sinnlich reizvollen Konkurrenz einer viel vollständigeren und prachtvolleren Überlieferung der Oberschichtenkultur aussetzen“. Die Veranstalter halten ihr Publikum offensichtlich für naiv oder sie wollen dort, wo ihnen die Sache wichtig ist, kein Risiko eingehen und die Ausstellungsbesucher am kurzen Zügel führen. So findet hier ein Wechsel statt, und an die Stelle der individuell interpretierbaren Objekte tritt das suggestive Medium Film. Freilich: Ende September konnte man den Streifen „Die im Dunkeln sieht man nicht“ nicht sehen: „Vorläufig leider keine Vorstellung. Projektor defekt“.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist nicht nur die damals als klassisch angesehene preußische Geschichte des 18. Jahrhunderts zu einem Geschichtsbild verarbeitet worden, sondern auch die der eigenen Zeit. Auf die Einigungskriege folgte alsbald der einschlägige Mythos. Auch der wird in Berlin präsentiert, in Gestalt z. B. der Darstellungen Anton von Werners. Verblüffenderweise erscheinen die jedoch nicht dort, wo sie vernünftigerweise zu vermuten wären, also unter „Mythos und Legende“ oder unter „Das Schauspiel ‚Wilhelminismus‘“, sondern — wenn man dem Katalogtext folgt — als das, wozu sie nach dem Willen ihrer Hersteller und Auftraggeber dienen sollten, nämlich als Zeugnisse der von ihnen abge-

bildeten Geschichte. Zwar enthält der Katalog 502 f. eine Exkulpation, und es wird gesagt, man habe eine Art zeitgenössisches „Bismarck-Museum“ errichtet, doch bleibt diese Abteilung dennoch eine Art unerwarteten Triumphes Anton von Werners. Tatsächlich aber wird, von der Industrialisierung und der Arbeiterbewegung abgesehen, die Geschichte des 19. Jahrhunderts in der Ausstellung, anders als die des 18., gewissermaßen nur indirekt vorgeführt: im Spiegel zeitgenössischer oder wenig späterer historisch-politischer Ideologien und von deren Medien.

Die Berliner Ausstellung hat viele Meriten. Die Präsentation vor allem des 18. Jahrhunderts befriedigt immer wieder, einzelne Räume, wie z. B. die Rekonstruktion der „Kunst- und Naturalien-Kammer im Berliner Schloß“ sind vorzüglich und lassen erkennen, wozu das Medium Ausstellung tauglich sein kann. Und das gilt nicht nur für eine solche Versammlung von Zimelien, sondern z. B. auch für die Darbietung eines Kanzelaltars zusammen mit einigen einschlägigen Aktenstücken (249 ff.). In diesem Kontext wird auch eine Votivtafel präsentiert, die daran erinnert, „daß der protestantische König [Friedrich] Wilhelm I. ‚in einzigartiger Verehrung der gesegneten Jungfrau Maria‘ am 14. Juli 1714 im katholischen Kevelaer, Rheinland, eine Kerze geweiht hat“ (Nr. 14/1): ein solches Ausstellungsstück leistet mehr als gedruckte Worte, es ist durch Texte nicht zu ersetzen, es zeigt, daß Geschichte tatsächlich bis zu einem gewissen Grade ausstellbar ist, aber eben nicht in der Weise, daß Papiere gehäuft und Erkenntnisse, die man auf anderem Wege gewonnen hat, hier nun notdürftig „belegt“ werden. Auf der anderen Seite aber auch hier eines der für die Ausstellung so charakteristischen Arrangements. Mit dem Kanzelaltar ist eine Stellage verbunden, welche nicht nur der Anbringung von Vitrinen dient, sondern gleichzeitig auch Kirchenbänke darstellt, so daß der „Arbeitsplatz‘ des Pfarrers“, von dem der Katalog spricht, sehr anschaulich vor Augen gestellt wird, wenngleich in einer Mischung von originalem Relikt und modernem Produkt. Die aber ist heikel nicht nur aus prinzipiellen Gründen, sondern vor allem dann, wenn, wie hier, die rechte Hand nicht weiß, was die linke tut und die Kirchenbänke am Ende hinter dem Altar stehen. Die „allerhöchste Autorität“ des Kanzelwortes (245) wird auf diese Art gerade nicht deutlich.

Positive Beispiele für die Möglichkeiten einer Ausstellung werden in Berlin auch an anderen Stellen geboten, doch dominiert im ganzen das Papier in einer allzu traditionellen Weise. Nur an wenigen Stellen wird es so präsentiert, daß es nicht einfach mit Worten Sachverhalte belegt, sondern als Relikt erscheint wie im Raum 20, wo das Medium Flugblatt gut herauskommt. Meistens aber transportieren die ausgestellten Papier nur Worte. Dieser Traditionalismus wird auf der anderen Seite durch die Methodik heutiger Theaterpraxis verdeckt. Die Bühnenbildnerkünste, die hier am Werke sind, scheinen der Art, wie prominente Regisseure heute zuweilen die Texte der von ihnen aufgeführten Dramen behandeln, nicht ganz fern zu stehen.

Im übrigen zeigt auch diese Ausstellung, daß es wohl nicht sachdienlich ist, auf der einen Seite einen wissenschaftlichen Beirat und wissenschaftliche Berater zu haben, deren Namen Sachkenntnis versprechen, während die Ausstellung selbst



Abb. 1b Greta Garbo in „Königin Christine“ (1934)



Abb. 1a Tilman Riemenschneider, St. Sebastian, um 1490/1500.
München, Bayer. Nationalmuseum



Abb. 2 Tilman Riemenschneider, St. Barbara, um 1480. Bremen, Roselius-Haus



Abb. 3 Madonna. Lübeck, St. Annen-Museum



Abb. 4a Madonna. Lerdal, Kirche
(ATA, Stockholm)



Abb. 4b Ollesheimer Madonna. Köln, Schnütgen-
Museum (Rhein. Bildarchiv 128798)

von einer „Truppe junger Leute, Frischlinge der Künste und Wissenschaften“ gemacht wird, die stellenweise eher ihr eigenes, generationspezifisch gequältes Verhältnis zur Vergangenheit ausstellen als deren Hinterlassenschaften (so ein — auch sonst sehr hellsichtiger — Bericht von Sibylle Wirsing aus der Zeit noch vor der Ausstellung in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 17. 9. 81. Die Verfasserin irrte sich nur insofern, als sie ihre Befürchtungen für erledigt hielt).

Man sollte vielleicht doch einmal von dieser Art der Arbeitsteilung abgehen. Im Falle der Berliner Ausstellung kommt hinzu, daß mit der Entscheidung, das ganze nicht der Stiftung Preußischer Kulturbesitz anzuvertrauen, sondern einer „Berliner Festspiele GmbH“, augenscheinlich eine Grundsatzentscheidung von nicht zu überschätzendem Gewicht getroffen war. Grotesk freilich ist der Kontrast zwischen einem solchen Organisationsmodell und der Absicht „Bilanz“ zu ziehen. Dafür ist eine Veranstaltung, die so deutlich mit den Methoden des feineren Showbusiness arbeitet, sicherlich ungeeignet, aber auch eine andere Ausstellung hätte das nicht leisten können. Die Möglichkeiten einer historischen Ausstellung liegen anderswo, sie liegen durchaus dort, wo sie G. Korff, wie schon einmal zitiert, sieht: nämlich in der „Absicht, den Ausstellungsbesucher ganz unmittelbar an das Gegenständliche und Greifbare der historischen Wirklichkeit heranzuführen, um ihm so Individualität und Struktur der verschiedenen historischen Epochen verständlich und sinnlich erfahrbar zu machen“ (26). An nicht wenigen Stellen ist das in Berlin auch gelungen, jedoch nur im Detail, und nicht im ganzen. Die Frage vor allem, wie man Geschichte des 19. Jahrhunderts ausstellen könnte, bleibt weiterhin offen.

Immerhin erhält man eine Teilantwort in einer anderen Ausstellung. In der Akademie der Künste wird gleichzeitig „Berlin zwischen 1789 und 1848“ gezeigt. Der Untertitel der Ausstellung lautet „Facetten einer Epoche“ (Akademie-Katalog 132. Berlin, Frölich & Kaufmann, 1981).

Dieser Untertitel ist von kritischen Berichterstattern als Etikett für eine unverbindliche Konfiguration angesehen worden. Tatsächlich markiert er in zutreffender Weise Grenzen und Möglichkeiten des Mediums Ausstellung. „Bilanz“ ziehen kann sie eben nicht. Im übrigen aber fügen sich die Facetten in der Akademie der Künste durchaus nicht nur zu einem Literatur, Theater, bildende Kunst und Wissenschaft umfassenden Ganzen zusammen. Denn in der Abteilung über die Luisenstadt wird auch in außerordentlich instruktiver Weise der Wandel einer Vorstadt des späteren 18. Jahrhunderts zum Ort frühindustrieller Produktion und des entsprechenden Wohnens gezeigt, sehr viel dichter, als entsprechende Hergänge in der Preußenausstellung dargeboten werden, wo insbesondere die Industrialisierung von den Spektakeln der Bühnenbildner zugedeckt wird. Zwar werden auch in der Akademieausstellung gelegentlich entsprechende Ansätze gemacht (vor allem bei der kulissenartigen Anordnung der vergrößerten und bunt gefärbten Nummer 8/19 zur Demonstration von 1848), zwar bleiben Zweifel dort, wo Sachverhalte der Berliner Kulturgeschichte mit Relikten aus Wien dokumentiert werden: im ganzen aber ist sicherlich in dieser ohne Getöse (und vermutlich auch ohne die entspre-

chenden Kosten) veranstalteten Ausstellung preußische Geschichte in einem höheren Maße präsent als in dem anderen Unternehmen.

Hartmut Boockmann

Eine sehr lesenswerte Rezension der Berliner Ausstellung hat soeben H. Schulze veröffentlicht: *Preußen — Bilanz eines Versuchs*. Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 32, 1981, S. 649ff.

REZENSIONEN

Medieval Wooden Sculpture in Sweden, Stockholm/Uppsala 1964 — 1980; I, BENGT THORDEMAN, *Attitudes to the Heritage*, 1964 — II, ARON ANDERSSON, *Romanesque and Gothic Sculptures*, 1966 — III, ARON ANDERSSON, *Late Medieval Sculpture*, 1980 — IV, The Museum Collection, Catalogue (Andersson — Rydbeck), 1974 — V, The Museum Collection Plates, 1964

17 Jahre hat es gedauert, bis das umfangreiche Werk abgeschlossen werden konnte. Band II war durch zahlreiche Einzeluntersuchungen von A. hervorragend vorbereitet worden. In Band IV, der die mit kärglichen Unterschriften versehenen Tafeln des Bandes V zugänglich machte, hätten im zweiten Teil die Bestimmungen genauer und die Literaturangaben vollständiger sein können. Damit das Werk nicht unvollendet bleibe, übernahm schließlich auch A. die Zusammenfassung über die spätmittelalterlichen Bildwerke. Die fünf Bände sind als eine Einheit betrachtet, so wird denn auch in den zusammenfassenden Darstellungen immer wieder auf die beiden Katalogbände verwiesen.

In dem einleitenden Band werden das Schicksal und die Wiederentdeckung der mittelalterlichen Bildwerke dargestellt. Das Material, das in den vier folgenden Bänden ausgebreitet wird, ist zwar sehr ungleichmäßig, aber in einzelnen Partien erstaunlich qualitativ und voller Überraschungen. Die Überlieferung ist für das 12. Jahrhundert vor allem in Gotland sehr viel besser als in Deutschland, Frankreich und England. Visby auf Gotland war im 12. und 13. Jahrhundert im Norden der wichtigste Außenposten des Westens nach Osten hin. In dieser Stadt hatten die wagemutigsten Kaufleute verschiedenster Nationen, vor allem aber Deutsche, einen Wohnsitz. Von dem Reichtum dieser Handelsstadt profitierte auch die Inselbevölkerung, und so kamen Kunstwerke und Künstler von hohem Rang in das Land, um die Kirchen der Insel auszustatten. Nach der Einnahme Visbys durch die Dänen 1376 geriet Gotland gänzlich ins Abseits, so daß der damalige Zustand weitgehend bis in das 19. Jahrhundert hinein bewahrt werden konnte. Aber auch in den weitabgelegenen Kirchen des übrigen Schweden haben sich ältere Bildwerke sehr viel häufiger erhalten als in Mitteleuropa. Vor den Bildwerken selbst stellt sich freilich immer wieder die Frage, handelt es sich um Import, oder haben fremde Bildschnitzer die Skulpturen im Lande geschaffen, und welche Traditionen haben