

Keine dieser Voraussetzungen ist beim Kaiser-Wilhelm-Denkmal zu erkennen. Schon materiell ist die neu fabrizierte Rekonstruktion des Denkmals in Bronze gegossen und nicht, wie das Original, aus Kupferblech getrieben: Die Kopie soll „besser“ sein als das Vorbild. Nicht weniger wesentlich ist, daß die immer noch imposante Restanlage in bewußter Annahme der jüngsten deutschen Vergangenheit zum „Mahnmal der deutschen Einheit“ umgewidmet worden war, also selbst Denkmalcharakter besaß – ein Denkmal, das nicht zuletzt an Kriegszerstörung, Teilung, Leid und Wiederaufbau erinnert, ohne die ideologischen Hintergründe auszusparen.

Berücksichtigt man den eindrucksvollen Bestand an Originaldenkmälern des 19. Jahrhunderts (Niederwalddenkmal, Porta Westfalica u. a.) und andererseits die Bedrohung der Kulturlandschaft „Rhein“ mit ihrer außerordentlichen Denkmälerdichte zwischen Koblenz und Bingen durch Großprojekte (z. B. Freizeitpark Oberwesel, Riesenhotel bei der Burg Katz) und fälschende Schönrestaurierungen, so zeigt sich die Koblenzer Denkmalaufstellung vollends als Farce. Die Betreiber solcher mißverstandenen „Denkmal-Pflege“ zerstören, was sie vorgeblich fördern: das kulturelle Erbe.

Stefan Bouillon

## Ausstellungen

### ANTON VON WERNER – GESCHICHTE IN BILDERN

Berlin, Berlin Museum und Deutsches Historisches Museum, 7.5.-27.7.1993

„Herr von Werner? Der empfindungsloseste Unteroffizier. Papilloten, Kalligraphie, Pfautentum!“ schimpfte Arnold Böcklin. Für ihn und für die Künstler und Kritiker, die sich in den 1890er Jahren den Secessionen anschlossen, war der Historienmaler und Kunstpolitiker Anton von Werner (1843-1915) die Verkörperung allen Übels, ja das „böse Prinzip in der Berliner Künstlerschaft“. Werners Name stand für eine überholte Gattungshierarchie der Malerei, ein veraltetes stilistisches Ideal, ein untaugliches Unterrichtsmodell und außerdem für die Vereinigung der Schlüsselpositionen des preußischen Kunstbetriebs in einer Person. Zehn Jahre lang verhinderte der Chronist des Kaiserreichs erfolgreich die Etablierung der secessionistischen Künstler im offiziellen Ausbildungs- und Ausstellungsbetrieb. Internationales Aufsehen erregte er durch seine sture Haltung in der Affäre Munch, der Affäre Tschudi und dem Streit um die deutsche Beteiligung an der Weltausstellung in St. Louis. Aber er konnte den Triumph der Secessionen gegen 1900 und deren Ausbau zu einem internationalen Netz von Künstlern, Händlern, Museumsleitern und Publizisten nicht verhindern. In der Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts, die ihre Kriterien zu einem großen Teil eben diesem Netz verdankte, spielte er keine Rolle mehr. Künstlerisch blieben seine Werke folgenlos und wurden bald nach seinem Tod nur noch als historische Dokumente betrachtet.

Erst seit sich die Forschung in den 1980er Jahren der Geschichte des modernen Kunstbetriebs zuwandte, erst seit das Monopol der formalistischen und avantgardistischen Kunstbetrachtung gebrochen wurde, erst seit in Frankreich die „Pompier“ im Musée d'Orsay Ehrenplätze einnahmen, tauchte sein Name im Rahmen der Kunstgeschichte wieder auf. Pionierarbeit leistete Anfang der 1980er Jahre der Projektkreis 19. Jahrhundert der Fritz-Thyssen-Stiftung. 1985 veröffentlichte Dominik Bartmann seine Dissertation über Anton von Werner, die erste Monographie seit dem Band von Adolf Rosenberg im Jahre 1895. 1990 verfaßte Thomas W. Gaetgens eine Studie über die künstlerische Manipulation des historischen Ereignisses in Werners verschiedenen Fassungen der „Kaiserproklamation“. Seither hat, besonders in Berlin, die Auseinandersetzung mit der Geschichte der wilhelminischen Kunst nicht nachgelassen. Die Erschließung der kulturellen Vergangenheit der DDR, deren kulturpolitische Struktur durchaus Ähnlichkeiten mit derjenigen des Kaiserreichs aufweist, dürfte das Interesse an der Zeit der Reichsgründung noch vergrößern. Frappant sind beispielsweise die Parallelen zwischen Anton von Werner und Willi Sitte, der als Inhaber wichtiger Ämter in den 1970er und 1980er Jahren die staatliche Kunstpolitik verkörperte, Änderungsversuche und Öffnungen zur internationalen Kunst unterband und zur Provinzialisierung der Kunstproduktion seines Landes aktiv beitrug!

#### Ausstellung

Die Berliner Ausstellung – fast zeitgleich mit der ersten Rückschau auf das *Ceuvre* von Ernest Meissonier, den Werner zeitlebens als eines der größten Vorbilder betrachtete, im Musée des Beaux-Arts in Lyon – ermöglicht zum ersten Mal einen Überblick über das Werk Anton von Werners. Sie ist konzipiert von Dominik Bartmann, dem kommissarischen Direktor des Berlin Museums. Gezeigt wird sie im Deutschen Historischen Museum, im ehemaligen Zeughaus unter den Linden, wo viele Werke Werners bis in die 1920er Jahre hingen. Sie umfaßt ca. 100 Gemälde und ca. 500 Zeichnungen sowie zahlreiche Dokumente und Photographien von verlorenen Werken, u. a. die Diaprojektion des Sedan-Panoramas: ein monographisches, kulturhistorisch-kunsthistorisches Projekt, das möglichst viele bisher unzugängliche oder als verschollen geltende Werke Werners versammelt. Im Gegensatz zur, methodisch originelleren, analytischen Ausstellung *Edouard Manet – Augenblicke der Geschichte* in der Kunsthalle Mannheim kann die Berliner Schau als synthetisch bezeichnet werden. Sie verzichtet entschieden auf eine Stellungnahme zu den Themen Nationalismus und Imperialismus, auf den Vergleich mit zeitgenössischen Werken der Impressionisten und der Secessionisten, auf kritische Kommentierung und auf die Einordnung in die deutsche und europäische Tradition der Historienmalerei. Die Gemälde sind effektvoll inszeniert, ihre ikonographische Entschlüsselung durch ausführliche Legenden ermöglicht. Die Präsentation läßt den heutigen Betrachter, der durch die monumentalen Photographien der 1980er Jahre, besonders aber durch Jeff Walls Reflexionen zum „totalen Bild“ konditioniert ist, die Verführungskraft der großformatigen, farbenfrohen, detailreichen, erzählerischen Bilder, die ihn scheinbar als

Augenzeugen am Geschehen teilnehmen lassen, direkt erfahren. Die Bedeutung der Ausstellung und des Katalogs, der ein Werkverzeichnis enthält, liegt somit weniger in einer neuartigen Fragestellung als in der Leistung, umfangreiches Material für die Diskussion und Forschung verfügbar zu machen.

### *Katalog*

Die aus heutiger Sicht interessanteste Frage zu Werner ist wohl diejenige nach „dem Verhältnis von Wahrheit und Ideologie“ (Stölzl und Bartmann im Vorwort), d. h. nach den Mechanismen, wie historische Ereignisse der jüngeren und jüngsten Vergangenheit mit scheinbar dokumentarischen Mitteln wiedergegeben werden, um sich dem kollektiven visuellen Gedächtnis als Bilder einzuschreiben. Gerade durch die simultane Wirklichkeitsvermittlung, verbunden mit totaler Zensur, welche die amerikanische Armeeführung während des Golfkriegs geleistet hat, ist die Öffentlichkeit heute auf dieses Problem sensibilisiert. Die Frage bleibt in der Ausstellung und im Katalog allerdings weitgehend unthematisiert; sie wird lediglich – wie auch die bedeutende Frage nach dem Verhältnis von Werners Kunst zur Geschichte der Photographie – indirekt durch Skizzen beantwortet, die zeigen, daß Werner seine Bilder wenn möglich nach Zeichnungen entwarf, die er als Augenzeuge gemacht hatte, und die Details später im Atelier nach Modellen – nicht nach Photographien – ausführte. Die Zurückhaltung der Organisatoren ist um so erstaunlicher, wenn man bedenkt, daß Gaetgens bereits 1990 detailliert nachgewiesen hat, wie sich Werners Schilderungen der Kaiserproklamation der jeweiligen politischen Situation anpassen, und daß sogar die dargestellten Personen zusammen mit den Auftraggebern altern.

Eine weitere, nach wie vor brisante Frage betrifft das Verständnis des Nationalen. Die Kritik um 1900 unterschied zwischen (deutschem) Nationalismus und (preußischem) Patriotismus. Der Kritiker Hans Rosenhagen beispielsweise zog damals Menzels kritische Haltung gegenüber dem Hof der Hohenzollern Werners „fettiger Hochachtung“ vor. Françoise Forster-Hahn vergleicht in ihrem Katalogbeitrag die künstlerische Haltung von Menzel und Werner bei ähnlichen Themen des Hofzeremoniells und der Kriegsgeschichte: Während Menzel, dessen Einstellung zum Hof ambivalent blieb, sich für die menschlichen und psychologischen Dimensionen interessiert, stellt der patriotische Werner die hierarchischen Verhältnisse dar. Sie legt außerdem dar, daß Menzel erst durch Werner, der den älteren Künstler immer verehrte, am Hof des Kaisers als Vorgänger einer nationalen, preußischen Tradition instrumentalisiert wurde.

Gaetgens geht dem Verhältnis Werners zur französischen Malerei nach. Er zeigt, wie sehr dieser sich seit den Parisaufenthalten 1865 und 1867, anlässlich der Exposition Universelle, an Malern wie Ingres, Delacroix und vor allem Ernest Meissonier orientierte. Dessen Verismus historischer Wirklichkeitsvermittlung, dessen scheinbar präzise Detailwiedergabe – von der Pferdeanatomie bis zu lehmverdreckten Stiefeln – muß, so Gaetgens, den malerischen Zielen Werners entsprochen haben. Im Vergleich von Historienbildern zeigt er die unterschiedli-

che Einbindung des Betrachters: bei Meissonier auf Distanz gehalten, bei Werner durch die Komposition und die militärischen Genreszenen im Vordergrund als Augenzeuge mit einbezogen. Gahtgens relativiert damit das Urteil, demzufolge Werner generell franzosenfeindlich war. Die Ablehnung von Courbet, Manet und den Impressionisten, ja den Vertretern der Moderne im allgemeinen, sei nicht chauvinistisch, sondern stilistisch zu verstehen: Da es diesen Malern nicht um ein illusionistisches Abbild der Natur gehe, und da nicht Werners vorgestellte Wirklichkeit, sondern die Kunst ihren Gegenstand ausmache, sei die feindliche Haltung aus Werners künstlerischer Perspektive konsequent. Diese Differenzierung ist berechtigt, sie birgt aber auch die Gefahr einer Reduktion auf formale Gegensätze und letztlich der Entpolitisierung von Werners Werk. Denn nicht nur Courbet, sondern auch Manet hatte zu historischen Gegebenheiten Stellung genommen und diese repräsentiert – allerdings auf eine völlig andere Art als ein mit der Machtpolitik engstens verstrickter Künstler wie Werner.

Ekkehard Mai situiert Werners Œuvre innerhalb der Funktionsgeschichte der Historienmalerei des letzten Jahrhundertdrittels und deren Strategie, Politik durch Einbettung in eine Tradition zu legitimieren. Interessant ist sein Hinweis auf die Bedeutung der „zeitgemäßen“ Kunst nach der Reichsgründung und die damit zusammenhängende Beschränkung der Bildmittel auf pseudodokumentarische Treue des Gegenstandes, sowie der Hinweis auf die bevorzugte Förderung dieser Kunst gerade durch Stellen, in denen Werner die Schlüsselposition innehatte.

Auf Werners Rolle als reaktionärer Kunstpolitiker und Gegner der Moderne in den 1890er Jahren geht Reinhold Heller ein. Seine detaillierte Schilderung von Werners Handeln während der internationalen Kunstausstellung 1891, der Affäre Munch und des nachfolgenden Streits um die Secessionen liefert ein deutliches Bild der Borniertheit, mit der Werner sich jeder künstlerischen Konkurrenz entgegenstellte. Jörn Grabowski gibt einen Überblick über die Ausstellungsprogramme der Historienbilder in der Nationalgalerie, der Werner nach Hugo von Tschudis Beurlaubung für kurze Zeit als provisorischer Leiter vorstand. Allerdings beschränkt sich der Beitrag auf die Beschreibung der wechselnden Hängung der Historienmalerei und geht nicht auf die Agitation Werners gegen Tschudis Museumspolitik ein. Sehr deutlich wird das Bild, das die meisten Zeitgenossen von Werner hatten, im Aufsatz von Britta Kaiser-Schuster über Werners Darstellung in der Karikatur. Aufschlußreich ist die Beobachtung, daß dieser – immerhin der Vertreter der wilhelminischen Kunstpolitik – nur ein einziges Mal, bei seinem Amtsantritt als Akademiedirektor, positiv dargestellt wurde. Wichtig ist die Folgerung, daß seit den 1890er Jahren keine Übereinstimmung mehr zwischen Staatsästhetik und gehobenem Publikum bestand. Kaiser-Schuster betont aber, daß auch die Secessionisten in den Karikaturen der Zeit keineswegs positiv gesehen wurden.

Einen wertvollen Beitrag zur Rezeptionsgeschichte Werners liefert Christa Pieske. Sie differenziert insbesondere die Vorstellung einer Manipulation der großen Öffentlichkeit durch Werners Bildproduktion. Sie zeigt, wie Werners Historienbilder als photographische und graphische Reproduktionen verbreitet wurden, aber wegen der hohen Preise nur für wohlhabende Bürger verfügbar waren.

Die Mitglieder der Kunstvereine interessierten sich hingegen kaum für Werner, dessen Werke selten als Jahressgaben herausgegeben wurden. Hauptabnehmer der Reproduktionen dürfte somit das Publikum gewesen sein, das Heinrich Mann im negativen Helden des *Untertan* verkörpert hat.

Die Scheffelillustrationen aus der Frühzeit analysiert Jutta Dresch. Sie weist nicht nur auf die Bedeutung der spätromantischen Tradition in Werners Œuvre und auf die wichtige Rolle ikonographischer Programme, sondern zeigt auch, wie der Künstler bereits während der Ausbildung auf größtmögliche Verbreitung seiner Produkte bedacht ist. Die 1988 entdeckten Überreste von Werners Wandmalereien in seiner „Villa VI“ behandeln Andreas Bekiers und Martina Weinland. Bekiers rekonstruiert, gestützt auf die Befunde der kürzlich erfolgten Untersuchung, das Dekorationsprogramm des Hauses. Er kommt zum Schluß, daß die gesamte Ausmalung auf die Selbstdarstellung Werners als Künstler für die Öffentlichkeit, d. h. seine Kunden und Gäste abzielte. Außerdem unterstreicht er die Pionierrolle des ausgebildeten Stubenmalers Werner für die Tradition der Berliner Künstlerhäuser. Martina Weinland analysiert das ikonographische Programm zweier 1938 abgenommenen Friese aus dem Speisezimmer der Villa VI, die sich auf Werners Funktion als Gastgeber und Künstler beziehen. Sie beschreibt das eklektische Vorgehen Werners, der durch den Besuch der Villa von der Heydt zur Dekoration seines Hauses angeregt worden war, und weist auf seine bedeutende Position innerhalb der Tradition der Hausdekorationen der 1870er und 1880er Jahre hin.

Die weiteren Dekorationsarbeiten Werners, unter anderem für das Palais Pringsheim, die Villen Behrens und Mosse sowie das Café Bauer, untersucht ausführlich der Beitrag von Peter Springer. Aufschlußreich sind die Erkenntnisse über die bühnen- und kulissenartigen Repräsentationsformen des gründerzeitlichen Industrieadels, die überzeugend in Zusammenhang mit den Festdekorationen Werners gebracht werden, sowie seine programmatische Verlegung von Gegenwartsthemen in eine vergangene Zeit: ein „Gastmahl der Familie Mosse“ beispielsweise im Stil Veroneses und mit Kostümen aus der holländischen Genremalerei.

Die Frage nach Werners künstlerischem Rang wird allgemein nur zögernd gestellt. Auch wenn einzelne Autoren der Faszination der Werke zu erliegen scheinen, etwa Bekiers, der fordert, die Bedeutung des frühen Werner wiederzuentdecken, zeigt doch bereits die Ausstellung im Rahmen eines historischen Museums, welcher der heutige Zugang zu Werner ist. Gaehetgens formuliert nüchtern, daß für Werners Auftraggeber die Qualität der Werke in der Erfüllung der Norm, d. h. der getreuen Wiedergabe geschichtlicher Vorgänge, gelegen habe und seine Kunst aus heutiger Sicht banal erscheine. Ganz ähnlich dachten bereits die maßgeblichen zeitgenössischen Kritiker und Kollegen. Höflich umschrieb es Cornelius Gurlitt: „Er hat das Glück gehabt, Deutschlands größte Zeit in ihren entscheidenden Staatshandlungen sehen und malen zu können.“ Unmißverständlich Böcklin: „(Bei Werner) ist also nicht das malerische Bewußtsein, sondern die militärische Kleiderordnung verantwortlich in einem Kunstwerk.“

Das reichhaltige Material der Ausstellung erlaubt die genaue Auseinandersetzung mit Werners Œuvre, aber zu einer eigentlichen Neubewertung kann auch das vergleichsweise temperamentvolle Frühwerk nicht ermutigen. Ein direkter Vergleich mit zeitgenössischen Werken, etwa Makarts, Alma-Tademas oder Meissoniers, hätte Werners enge künstlerischen Grenzen augenscheinlich machen können. Die Ausstellungsmethode, die auf eine werkimmanente Deutung und eine ästhetische Präsentation ohne kritische Vergleichsmöglichkeit abzielt, ist deshalb problematisch. Fragwürdig ist insbesondere die damit suggerierte Relativierung Werners, dessen wichtigste Funktion bereits die Zeitgenossen nicht in der Kunstproduktion, sondern in der Kunstpolitik erkannt hatten. Werners Werk war nicht, wie in einigen Katalogtexten angedeutet, sozusagen passiver Ausdruck des wilhelminischen Kunstverständnisses, es war vielmehr die Produktion eines Mannes, der dieses Kunstverständnis pragmatisch und rücksichtslos geformt, durchgesetzt, normiert und zementiert hatte. Im Hinblick auf die Differenzierung einer einseitigen Kunstgeschichtsschreibung des 19. und 20. Jahrhunderts ist die Aufarbeitung von Künstlern wie Werner (oder Meissonier) notwendig. Wenn diese aber um den Preis einer Entpolitisierung und eines letztlich antiquarischen Wissenschaftsideals geschieht, ist sie kein gutes Zeichen.

Philip Ursprung

## Sammlungen

### SCHLOSS WILHELMSHÖHE IN KASSEL DIE GEMÄLDEGALERIE ALTE MEISTER HEUTE EIN ZUSTANDSBERICHT

*(mit sechs Abbildungen)*

Es sind noch keine zwanzig Jahre her, da wurde mit viel Kritik durch Fach und Öffentlichkeit eine der glanzvollsten Sammlungen von Gemälden alter Meister in Deutschland der Allgemeinheit wieder zugänglich gemacht. Und zwar in einem dafür nicht vorgesehenen Bau, der – nur mehr kriegsbeschädigte Hülle und selbst ein Denkmal in topographisch hervorgehobener Position – mit einem völlig neuen Innenleben ausgestattet worden war. Die Rede ist von Schloß Wilhelmshöhe in Kassel und den dort untergebrachten staatlichen Kunstsammlungen mit den Werken der Antike im Erd- und den Gemälden des 15. bis 18. Jahrhunderts in drei Obergeschossen. Die Gemäldesammlung des Landgrafen Wilhelm VIII. (1682-1760), ehemals im Landgrafenpalais mit Galeriesaal von F. de Cuvilliés (1943 total zerstört) und später in der Galerie an der Schönen Aussicht untergebracht, 1943 schwer beschädigt, hatte nach dem Krieg darben müssen. Aus dem bis dahin provisorisch im Hessischen Landesmuseum untergebrachten und nur zu einem Sechstel ausgestellten Bestand von ca. 900 Bildern konnten nunmehr über 600 auf drei konkav geschwungenen Ebenen wieder gezeigt werden