

Detlef Hoffmann

**Europa 1789**

**Aufklärung, Verklärung, Verfall**

Wer in den letzten Septembertagen dieses Jahres in der Stuttgarter Staatsgalerie die Ausstellung »Josef Anton Koch, Ansichten der Natur« besichtigte, fand unter Kat.-Nr. 1 statt des Originals lediglich eine Reproduktion vor. »Aufgrund eines alten Leihversprechens« befinde sich die »Karikatur auf die Kunstpraxis an der Hohen Carlsschule in Stuttgart« von 1791 zu diesem Zeitpunkt in der Hamburger Kunsthalle. Die Stadtrepublik an der Elbe hatte wohl schon früher als die schwäbische Metropole das Jubeljahr geplant. Daß die Bilder auf Revolutionstourné waren, konnte man auch im weiteren Verlauf der Ausstellung feststellen. Kat.-Nr. 30, ein besonders eindrucksvolles Blatt, war schon in Nürnberg gewesen, hier hatte der »Gletscher mit Berggeist und Quellgottheit« (anders als die Nr. 409 im Katalog) seinen Platz in der Abteilung »Von Deutscher Republik« gefunden. Natürlich war auch die Stuttgarter Kat.-Nr. 1 in Nürnberg gewesen, bevor sie dann mit kurzem Heimaturlaub nach Hamburg tingelte. Bei diesem TGV-Tempo verloren selbst die Regisseure die Übersicht. Der Stuttgarter Koch-Katalog zitiert (d.h. auch: berücksichtigt) nicht die Erkenntnisse der Nürnberger Ausstellung. Auch die Hamburger Kat.-Nr. 472 (unter der das »Regime der Hohen Carlsschule« nun firmiert) ist ohne Kenntnis des Nürnberger Katalogs gearbeitet, der spätere Stuttgarter (wohl wegen dem »alten Leihversprechen« und der daraus resultierenden Korrespondenz) wird zitiert. – Das Spielchen ließe sich leicht fortsetzen. Während des nun zu Ende gehenden Jahres kam ich mir häufig wie der Hase beim Wettlauf mit dem Igel vor. Allerdings waren

nicht alle Bilder so beweglich wie Josef Anton Kochs Karikatur: auf der Hamburger Ausstellung lag der schwere Schatten der Pariser David-Schau. Wie dies produktiv gemacht wurde, davon später.

Die Kritik in den Tages- und Wochenzeitungen ist sich darüber einig, daß wir – wie weiland den Autoren-Film – in der Hamburger Kunsthalle eine Autoren-Ausstellung sehen. 200 Jahre nach dem Sturm auf die Bastille verabschiedet sich Werner Hofmann – nicht ohne Groll – von den Hamburgern. Man ist sich – außerhalb der Hansestadt auf jeden Fall – darüber einig, daß einer der fruchtbarsten Museumsdirektoren die BRD in Richtung Westen verläßt, ist sich auch darüber einig, daß die kleinkarierte Hamburger Stadtregierung daran nicht unschuldig ist. Ohne damit die Bananen der Hamburger SPD in Schutz nehmen zu wollen, muß man doch fragen, wieso Werner Hofmann – trotz kleinbürgerlicher Fußangeln – eine so anerkannt einmalige Stellung im westdeutschen Museumswesen einnehmen konnte. Mit dem Geniekult, den einige Kritiker treiben, mogelt man sich wohl aus dem Problem hinaus. Hofmann ist deswegen so einmalig, weil gute Museumsdirektoren in unserer Republik so selten sind. Ich versage es mir, die Namen einiger überragender Sammlungen aufzuzählen, um dann fragen zu können, wann jemand zum letzten Mal davon gehört hätte. Besser kann ich der Versuchung widerstehen, die wenigen Lichter zu benennen, die mir im bleiernen Grau unserer Museumslandschaft zu leuchten scheinen.

Vielleicht ist es deswegen besonders schön, daß die Hamburger Ausstellung »Europa 1789«, von der ich durchaus fasziniert bin, nicht allein ist, daß sie vielmehr mit zwei guten, mutigen Unternehmungen verglichen werden kann: der schon genannten Nürnberger Schau »Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit – 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland« sowie der Frankfurter Ausstellung »Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760-1830«, letztere trotz der kulturpolitischen Lieblosigkeit, mit der das Historische Museum demoralisiert wurde. Die Nürnberger Ausstellung hatte engagiert versucht, die behauptete Grenze zwischen Kunst und Geschichte nicht zu respektieren – ästhetische Qualität der »dokumentierenden Quelle« trat neben dokumentarische Qualität der »ästhetischen Quelle«, des anerkannten Kunstwerkes. Die Komplexität der Argumentation machte die Ausstellung spröde, sie erfaßte nicht den großen Haufen. Da sie jedoch im Germanischen Nationalmuseum stattfand, fühlten sich Kunstkritiker angesprochen, es äußerten sich die Historiker, die – natürlich mit Ausnahmen – gegenüber Bildern im allgemeinen, Kunst im besonderen ein Unwohlsein beschleicht, so daß sie sich lieber auf den festen Boden grundsätzlicher Fragestellungen flüchten. Die Kunstkritiker, die sich die Hamburger Ausstellung anschauten, redeten nun wieder überhaupt nicht von Geschichte, sie redeten – wenn sie nicht von Werner Hofmann redeten – über Kunst und Inszenierung.

Daß solche Einäugigkeit Erkenntnis verhindert, sei mit jeweils einem Beispiel belegt. Die Hamburger Ausstellung hatte nicht ohne Grund den Titel »Europa 1789«; sie erhob den Anspruch, die Geschehnisse in Frankreich nicht zu isolieren. Während England, Deutschland, Spanien durchaus vertreten waren (nicht im Proport, sondern auch mit symbolisierender Absicht), fehlte Polen. Die polnischen Aufstände haben nicht nur größere Truppenkontingente Preußens und Österreichs im Osten gebunden, hier sind zudem gegen die alten Mächte Forderungen der neuen Zeit erhoben worden. Bilder zu diesem Thema – manchmal sehr schöne – gibt es

auch; sie wurden etwa 1977 in der Ausstellung »L'esprit romantique dans l'art polonais, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles« gezeigt (Paris, Grand Palais). Die Nürnberger Ausstellung ist hingegen immer gleich an ihrem Titel gemessen worden: während die einen – ich verkürze – meinten, radikaldemokratische Bewegungen hätten in Deutschland niemals eine Chance gehabt, erklärten die anderen, alle vertretbaren Forderungen der französischen Revolution seien in der Bundesrepublik verwirklicht. Über die politische Metaphorik von Hütte oder Palast redete niemand, obwohl die Ausstellung sich – wie auch die Hamburger – um Symbolisierungen bemühte. Während jedoch in Nürnberg das Symbol aus den Bildern selbst entwickelt wurde, stellte sich die Hamburger Ausstellung selbst als symbolische Form dar: die Aufklärung wurde mit der Gestalt des Kuppelsaales identifiziert; Maß und Maßlosigkeit waren die beiden Wege, die aus diesem Rund hinauf zur Revolution selbst führten. Der sie darstellende Kuppelsaal war – im Gegensatz zum ersten – antithetisch aufgebaut, »Neue Tugenden« gegen »Alte Ängste«, das »Heiligum« der Revolution gegen ihr »Zerrbild«. Die Bildchronik des »Revolutionären Jahrzehnts« beginnt (1789) bei den »Neuen Tugenden«, sie endet in den »Alten Ängsten«. Dieser Weg vom Über-Ich zum Es mag eine faszinierende Interpretation des Revolutionsgeschehens sein, sententia communis unter Historikern ist sie wohl nicht. Gab es Widerspruch? Oder haben die blinden Denker mal wieder nicht gemerkt, welche Wege sie geführt wurden?

Napoleons Wirken erhielt in Hamburg die symbolische Form einer Sackgasse, der man fast durch einen – soweit es die Brandpolizei zuließ, wie ich vermute – versteckten Ausgang entweichen konnte. Durch die Pracht des Empire schaut das Elend des Krieges hindurch, eines kann ohne das andere nicht sein (das ist die Logik von Antithesen!)

Während in Nürnberg aus möglichen Argumentationsstrukturen des Materials die Ausstellung geplant wurde, die Bilder selbst immer ihren argumentierenden Charakter behielten, ordnete man in Hamburg die Exponate dem visuellen Gesamtkonzept unter: hier Koordination, hier Subordination. Und die Frankfurter Ausstellung? Ist es schon eine symbolische Form, daß sie erheblich kleiner ist? und dazu viel bunter? So fällt sie sicher nicht nur inhaltlich (indem sie die Revolution des Bürgermannes nach der Geschichte von Frauen befragt) sondern auch visuell aus dem Rahmen. Auch hier hat das einzelne Bildwerk seine in sich ruhende Bedeutung, auch hier ist koordiniert. Jedes Objekt hat in Frankfurt (wie auch in Nürnberg) einen Kurztexat als Sehhilfe, jedes Bild wird so über die Sprache in das Thema der Ausstellung eingeordnet. Wer etwas lernen will, muß arbeiten. Das trifft natürlich auch für die Hamburger Präsentation zu; man muß sehr genau hinschauen, will man die vielen Anregungen aufnehmen. Wer aber blöde bleiben will, kann dies tun ohne es selbst zu bemerken, ohne verwirrt das Haus zu verlassen.

So deutlich der inhaltlich begründete Rahmen dominiert, so viel Sorgfalt ist auf Auswahl und Anordnung der einzelnen Objekte gelegt. Dem einzelnen Bild wird zwar sein Pathos der Einsamkeit genommen (das Grundgesetz der traditionellen Kunstaussstellung), es wird jedoch durch den Kontext mehr als aufgewertet. Wie ein Spiel mit den Möglichkeiten vom Gesetz und seiner Nichtbeachtung wirkt die Eingangs-Rotunde. Jeder Säule ist eine Büste zugeordnet, jedem Interkolumnium ein Thema. Alle hier repräsentierten Personen scheinen gleich zu sein, so will es die symbolische Form der Rotunde. Zwei jedoch sind gleicher, es sind die beiden, die links und rechts des Eingangs stehen, sie werden herausgehoben, erhalten eine be-

sondere Bedeutung: Henriette Herz (Kat.-Nr. 39) und Moses Mendelssohn (Kat.-Nr. 36), eine Auswahl, die ein Zeitgenosse wohl kaum getroffen hätte, wo doch Kant, Klopstock, Rousseau oder Voltaire mit zur Auswahl standen. Die Debatte um die Emanzipation der Frau und die Emanzipation der Juden nimmt in der Rotunde einen gewichtigen Anteil des Platzes ein, gleichberechtigt neben Geniekult oder Toleranz, Freiheit Amerikas oder Wissenschaft. Viele Elemente dieser Inszenierung erinnern an die Ausstellungen, die Hans Hollein aus Anlaß der Wiener Festwochen veranstaltet hat, allen voran »Traum und Wirklichkeit« von 1985. Werner Hofmanns Verdienst ist es, die Methode der Inszenierung von der kulturgeschichtlichen auf die Kunstausstellung übertragen zu haben. Die besondere Qualität seiner Präsentation ist, daß sie niemals Selbstzweck wird (während Hollein nicht immer die Geduld aufbringt, der visuellen Vitalität der Dinge nachzuspüren). Der Egalité der Eingangsrotunde wird die Antithese des Durchgangsraumes entgegengestellt.

Wie in einem Schaufenster erscheint das Ancien Régime, weniger als politisches System, denn als Enthemmung der Sitten – für das Auge ein Angebot von verführerischer Schwerkraft. Die Vitrine auf dreieckigem Grundriß ist sehr dicht belegt, Vernetzung scheint zum Prinzip geworden zu sein. Geschichte ist eine Anhäufung von Bildern; ist sie auch mehr? »Das Original« ist nicht mehr unersetzlich in diesem Kaleidoskop von Bildern, die »Befriedigte Neugier« (Kat.-Nr. 5) muß nicht mehr von direkt von Fragonard sein, wie auch später von Davids Selbstporträt eine Kopie genügt (Kat.-Nr. 464), von manchem anderen ein Reproduktionsstich. Doch immer haben die Bilder ihren Ort: Über den sich stolz in die Höhe streckenden Eidgenossen beim Rütlichschwur (Kat.-Nr. 106) sehen wir den in sich verknoteten Prometheus (Kat.-Nr. 105). Der Schwur der Freien wird dominiert von dem für die Freiheit zu zahlenden Preis. Daß dies keine Oberlehrermoral sondern die Differenzierung von Erfahrung ist, wird direkt anschaulich. Beide Zeichnungen sind von einem in der Differenz einigenden Pathos erfüllt. Die gesamte – von der Rotunde kommend rechte – Wand ist in dieser überlegten Weise zusammengestellt. Es ist eine Lust, den Anregungen einer solchen visuellen Intelligenz zu folgen. Kat.-Nr. 105 und 106 befinden sich in dem Abschnitt »Das Erwachen aus der Unmündigkeit«, ein weiteres (und letztes) Beispiel soll aus der »Maßlosen Welt« genommen werden. In einer Tischvitrine werden Tafelband 5 und Tafelband 12 der Encyclopédie (Kat.-Nr. 125) gezeigt. In ersterem ist ein Kupferstich mit einem Vulkan zu sehen (»Histoire Naturelle. Volcan. Eruption du Vesuve en 1754«), der daneben zeigt Hermaphroditen, Menschen mit den Merkmalen beider Geschlechter (»Histoire naturelle. Hermaphrodits«). Entspricht dies dem Untertitel »Naturschauspiele und -katastrophen«? Und was wäre dann was? Doch die weiteren neben den Tafelbänden angebrachten Zeichnungen Füsslis (Kat.-Nr. 211 und 210) signalisieren das Kapitel »Sexuelle Befreiung und Obsession«. Dann hätte der Vulkan eine ganz andere Bedeutung. Hier manifest, aber in der gesamten Ausstellung latent ist eine Triebtheorie bestimmend, die nicht zur Sprache gebracht wird. Deswegen ist sie in der Ausstellung präsent, im Katalog nicht. Netzwerke aus Bildern – so mag man das eine Prinzip der Anordnung nennen; die Antithese ist das andere. Mit ordnenden Verkürzungen wird ein Zugang eröffnet, Brecht würde sagen: »Bis zur Kenntlichkeit entstellt.« Was für die Phase »Aufklärung« überaus anregend ist, das wird in der Phase »Verklärung« (die die Zeit der Revolution behandelt) doch zu einem Korsett, das beengt statt zu befreien. Vor allem die »Zerrbilder« der Revolution, die auf Gillray und

Cruikshank beschränkt bleiben, wollen nicht enden (letztere konnte man 1984 schon einmal in der Kunsthalle sehen).

Der letzte Raum schließlich, die Phase »Verfall« ist deswegen besonders tref- fend gelungen, weil deutlich wird, daß auch die Gegner Napoleons, die Befreiungs- bewegungen (und nicht etwa die Fürsten) Erben der französischen Revolution ge- worden sind. Man meint zu sehen, wie die Geschichte eine neue Stufe erreicht, wie der Funke überspringt und eine neue Qualität entwickelt. Im Gegensatz zu vielen Geschichtsausstellungen basiert hier die Visualisierung auf einer Theorie von Ge- schichte; das werden die meisten Historiker nicht bemerken, weil sie Kunstausstel- lungen als nicht für ihr Fach ergiebig erachten. Ich denke, daß die hübschen, kreativ- verspielten Geschichtspräsentationen des »Musée Sentimentale« und die Isar-Aus- stellung Marie-Louise Plessens (1983) nun doch wieder zu einem Grad von Verbind- lichkeit geführt worden sind, hinter den nicht zurückzufallen ist. Vielleicht liegt es ja doch an dem Ereignis von 1789, daß es in der mausgrauen Bundesrepublik drei gute Geschichtsausstellungen gab. Daß an allen dreien Kunsthistoriker und Kunsthistori- kerinnen beteiligt waren, mag Mut machen. Daß die Hamburger Ausstellung die größte Resonanz hatte, sei ihr von Herzen gegönnt. Der bundesdeutschen Mu- seumslandschaft wäre ins Stammbuch zu schreiben: Es genügt nicht, Werner Hof- mann zu beklatschen, es muß auch von solchen Ausstellungen gelernt werden. Die Wissenschaft muß mehr Können bereitstellen, die öffentliche Hand mehr Geld. Es ist schon absurd, wenn der »internationale Ansatz« der Revolutionsausstellung in Hamburg im Vorwort dazu bemüht werden muß, die Veranstaltung in den Rahmen des Hafengeburtstags zu stellen. Es liegt nahe zu glauben, daß auf diese Weise Geld beim Ersten Bürgermeister zu lockern war. Ob wir den Geburtstag des HSV mit einer Ausstellung über Columbus begehen sollten, weil Ball und Erde gleichermaßen rund sind, sei dahingestellt.