

Kunst um 1800

Kuratieren als
wissenschaftliche
Praxis

Petra Lange-Berndt &
Dietmar Rübel (Hg.)

HATJE
CANTZ

Kunst um 1800

Kuratieren als
wissenschaftliche
Praxis



MOYEN EXPÉDITIF DU PEUPLE FRANÇAIS POUR DÉMEUBLER UN ARISTOCRATE. 13 novembre 1790.

Kunst um **1800**

Kuratieren als wissen- schaftliche Praxis

Die Hamburger Kunsthalle
in den 1970er Jahren

Petra Lange-Berndt &
Dietmar Rübel (Hg.)

**HATJE
CANTZ**

Inhalt

Alexander Klar Grußwort	6	Petra Lange-Berndt Gender Trouble <i>Johann Heinrich Füssli (1974–1975)</i>	194
Petra Lange-Berndt & Dietmar Rübel Vorwort	8	Werner Hofmann Kunst und Politik Über die gesellschaftliche Konsequenz des schöpferischen Handelns (1968–1969)	208
Petra Kipphoff Am Rande aller Religionen Ein Interview mit Werner Hofmann (1980)	16	Jenny Nachtigall Manieristische Historiografien Kritische Theorie und Kunstgeschichte um 1970	216
Petra Lange-Berndt & Dietmar Rübel Der Zyklus <i>Kunst um 1800</i> Eine europäische Ausstellungsgeschichte komplexer Gefüge	20	Petra Lange-Berndt Sympathien für Satan <i>William Blake (1975)</i>	224
Isabelle Lindermann Bezugssystem Ausstellung <i>Nana – Mythos und Wirklichkeit (1973)</i>	120	David Bindman Arbeiten an <i>Kunst um 1800</i> Eine persönliche Erinnerung	238
Johannes Grave Um 1800 Zur Genealogie einer kunsthistorischen Epochenschwelle	146	Dietmar Rübel Für eine Körperlichkeit im Hier und Jetzt <i>Johan Tobias Sergel (1975)</i>	244
Dietmar Rübel Ein Traum steht am Anfang: Europa <i>Ossian und die Kunst um 1800 (1974)</i>	154	Inga E. Schwarz Natur, Industrie, Tourismus <i>William Turner und die Landschaft seiner Zeit (1976)</i>	260
Dietmar Rübel Entnazifizierung und Re-Education <i>Caspar David Friedrich (1974)</i>	168	Gisela Brackert „Die Ausstellung produziert Ausstellungskunst“ Interview mit Werner Hofmann (1970)	276
Klara von Lindern Bilderwissen und Ausstellungspolitik Caspar David Friedrich in London, Hamburg und Dresden	182		

Monika Wagner	282	Petra Lange-Berndt	374
Aufbruch in die Gegenwart		Werkstatt Kunstgeschichte	
<i>Kunst um 1800 im zeitgenössischen Kontext</i>		<i>Aby Warburg (1979–1980)</i>	
Inga E. Schwarz & Isabelle Lindermann	288	Gabriele Genge	398
Das Museum als Demonstrationsraum		Epochenkonzept und Anachronismus	
<i>Bild & Betrachter. Eine Ausstellung über</i>		<i>Kunst um 1800 im Blick postkolonialer</i>	
<i>Ausstellungen (1976)</i>		<i>Aufklärungsmodelle</i>	
Charlotte Klonk	300	Magdalena Becker	410
Wegbereiter der abstrakten Kunst oder		Forschung im Museum	
Prophet der modernen Gesellschaft?		<i>Goya. Das Zeitalter der Revolutionen</i>	
Die Ausstellung <i>William Turner und die</i>		<i>(1980–1981)</i>	
<i>Landschaft seiner Zeit (1976)</i>		Philip-Peter Schmidt	424
Samira Yildirim	310	Ausstellungspolitik und	
Von der Multiplizierung der Möglichkeiten		Zykluskonzeption heute	
<i>Kunst – was ist das? (1977)</i>		Interview mit Werner Hofmann (1981)	
Petra Lange-Berndt	318	Anhang	
Der konservative Impuls		Postscriptum	430
<i>Runge in seiner Zeit (1977–1978)</i>		Index	432
Magdalena Becker	336	Dank	436
Geschichte für die Gegenwart		Autor*innen	438
<i>Courbet und Deutschland (1978)</i>		Bildnachweise	439
Richard Taws	344	Impressum	440
Der Resonanzkörper der			
Französischen Revolution			
Dietmar Rübél	356		
Gespenster des Kapitalismus			
<i>John Flaxman. Mythologie und</i>			
<i>Industrie (1979)</i>			

Grußwort

Selten gelingen Museen solch epochemachende Ausstellungen wie jene des Zyklus *Kunst um 1800* an der Hamburger Kunsthalle. Neun Ausstellungen zeigte Werner Hofmann von 1974 bis 1981 in dieser Reihe, neun Präsentationen mit dazugehörigen Publikationen, mit denen er nicht nur das Bild der europäischen Moderne neu befragte und definierte, sondern mit denen die Hamburger Kunsthalle auch Museums- und Ausstellungsgeschichte schrieb.

Dieses Tun zu reflektieren, hat sich das Projekt *um 1800. Ausstellen als wissenschaftliche Praxis* zur Aufgabe gemacht. Den Blick auf die eigene jüngere Geschichte zu richten, ist für ein Museum eine nicht ganz alltägliche Chance: Die Institution kann sich dabei selbst beobachten, das eigene Tun wertschätzend und kritisch ansehen und bereichert durch diese Historisierung unweigerlich ihre Arbeit um neue Perspektiven. Möglich wurde dies durch die Initiative von Petra Lange-Berndt, Universität Hamburg, und Dietmar Rübel, Akademie der Bildenden Künste München, die dem damaligen Direktor der Hamburger Kunsthalle, Christoph Martin Vogtherr, das Projekt vorstellten und gemeinsam das Konzept für die Tagung entwickelten, auf der diese Publikation unter anderem basiert.

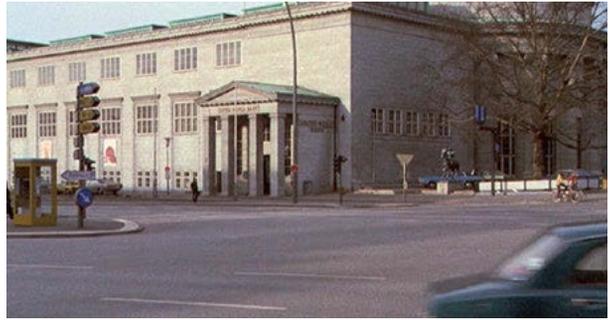
Eine wichtige Grundlage für das Projekt *um 1800* bildeten dabei die verschiedenen archivarischen Bestände der Hamburger Kunsthalle – neben der reichen Korrespondenz auch Dokumente aus der Ausstellungsvorbereitung und die fotografische Dokumentation der Ausstellungen. Hinzu gekommen ist außerdem jüngst die Bibliothek Werner Hofmanns, die durch eine großzügige Schenkung Harald Falckenbergs für die Kunsthalle gesichert werden konnte. Dass die Archivalien zum Teil systematisiert und aufbereitet werden konnten, ist ebenfalls ein Verdienst dieses Projektes und der Arbeit des Teams im Bereich Bibliothek, Archiv und Dokumentation.

Die Aufarbeitung aus den historischen Quellen vermochte die Tagung klug mit der Kontextualisierung des Ausstellungszyklus zu verbinden. Internationale Referent*innen fragten dabei, wie sich Werner Hofmanns Ausstellungen in den Historiografien der 1970er verorten lassen, welche Rolle sie in der Diskussion und Definition einer Epoche der „Moderne“ spielten oder befragten die Ausstellungsreihe und ihre Ansätze aus postkolonialer oder feministischer Perspektive, zogen Vergleiche zu anderen kuratorischen Projekten oder grenzten sie gegen andere Beispiele ab und schärften so die Besonderheiten des Unternehmens *um 1800*. Was „Ausstellen als wissenschaftliche Praxis“ ausmacht und welche Kriterien diese beschreibbar machen, wurde während der Tagung immer wieder aus verschiedenen Blickwinkeln diskutiert.

Eine besondere Freude im Vorfeld der Tagung war dabei auch der Rundgang durch die Erwerbungen im Bereich Grafik und Buch Werner Hofmanns im Studiensaal von Kupferstichkabinett und Bibliothek der Hamburger Kunsthalle mit Andreas Stolzenburg, David Klemm und Andrea Joosten sowie den Referent*innen der Tagung im November 2019.

Immer wieder gemeinsam mit Partner*innen aus der universitären Forschung solche ambitionierten Projekte wie *um 1800* realisieren zu können, ist für das Selbstverständnis der Hamburger Kunsthalle als wissenschaftliche Institution wichtig. Ich danke Petra Lange-Berndt, Dietmar Rübel und Isabelle Lindermann als wissenschaftlicher Mitarbeiterin für die Zusammenarbeit im gesamten Projekt und für die umsichtige Realisierung des Tagungsbandes, unser großer Dank geht zudem an die Liebelt Stiftung Hamburg und die Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung für die Unterstützung des Projekts. Das Faltblatt zur Tagung formuliert prägnant, der Zyklus *Kunst um 1800* habe den Anspruch gehabt, „zugleich Forschungsprojekt, Ausstellungsexperiment, Feier der Bildkünste und politische Stellungnahme“ zu sein. Das markiert auch heute gut das Spannungsfeld an Forderungen und Anliegen, in dem wir uns mit unserem Tun an der Hamburger Kunsthalle bewegen.

Alexander Klar



Vorwort

Am 1. Mai 1968 feierte Hamburg die Einweihung seines Fernsehturms. Benannt nach dem Physiker Heinrich Hertz, sendete das fast dreihundert Meter hohe Gebäude nun Rundfunk- und Fernsehsignale aus dem Stadtteil St. Pauli in die Metropole und weit darüber hinaus. Der Blick aus dem rotierenden Restaurant dieses urbanen Wahrzeichens stand ausgerechnet seit dem Monat der globalen Revolten, dem Mai '68, für eine klar geordnete Welt, in der Signifikat und Signifikant, Bezeichnetes und Bezeichnendes, deckungsgleich sind: Auf der Fensterscheibe der Aussichtsplattform befanden sich Namen bekannter Orte und Gebäude der Hansestadt und die Besucher*innen konnten im Restaurant entspannt warten, bis Text und Bild dieses langsam rotierenden Panoramas übereinstimmten. Der Fernsehturm funkte auch Beiträge über den Zyklus *Kunst um 1800*, der vom 9. Mai 1974 bis zum 4. Januar 1981 an der Hamburger Kunsthalle durch den 1969 aus Wien berufenen Direktor, Werner Hofmann, gemeinsam mit einem Team von Mitarbeiter*innen und Kooperationspartner*innen aus ganz Europa realisiert wurde. An ungestörter Einkehr, Konsum sowie Bestätigung eines Status quo lag dieser Institution jedoch nur wenig. Die neunteilige Ausstellungsreihe – *Ossian und die Kunst um 1800* (1974), *Caspar David Friedrich* (1974), *Johann Heinrich Füssli* (1974–1975), *William Blake* (1975), *Johan Tobias Sergel* (1975), *William Turner und die Landschaft seiner Zeit* (1977), *Runge in seiner Zeit* (1977–1978), *John Flaxman. Mythologie und Industrie* (1979) sowie *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen* (1980–1981) – steht ausdrücklich für Mehrdeutigkeit, Komplexität sowie das Denken in Antagonismen und Netzwerken. So betonte Hofmann bereits im ersten Katalog, *Ossian und die Kunst um 1800*, die präsentierten Kunstwerke seien ausdrücklich darauf ausgelegt, dass sich jedem Signifikat viele Signifikanten anbieten – und umgekehrt.¹ Es ist daher kein Zufall, dass die Mitbegründerin der Konzeptkunst Hanne Darboven nach einem Besuch der zweiten Ausstellung der Reihe, *Caspar David Friedrich*, am 29. September 1974 an ihre Mutter schreibt: „C. D. Friedrich (gesehen) irgendwie bestimm-und-unbestimmbar – noch“.²

Abb. 1 Richard Brooks: *\$ Dollars (Der Millionerraub)*, USA 1971. 120 min. Gedreht in der Hamburger Kunsthalle u. a. mit Warren Beatty, Goldie Hawn und Gert Fröbe

Für uns stellte sich die Ausgangslage dieses Forschungsprojektes ähnlich dar, denn wir kannten lediglich die teilweise sehr umfangreichen Publikationen und vor allem zahlreiche Erzählungen über die Ausstellungen *Kunst um 1800*. Doch konnte sich kaum eine der befragten Zeitzeug*innen an die konkrete Gestaltung der Räumlichkeiten und Displays erinnern, lediglich der Hinweis auf die Auslage zahlreicher Bücher und Druckwerke tauchte wiederholt auf (**Abb. 2**). Die breit rezipierten Kataloge verstellten lange den Blick auf die räumliche Anordnung der präsentierten Kunstwerke und die damit verbundenen kuratorischen Narrative. So begaben wir uns auf eine lange Reise in zahlreiche Archive und suchten nach Installationsansichten und Hängeplänen, was zu weiteren Gesprächen mit damaligen Akteur*innen führte. Wir nahmen auf diesem Weg ein Projekt in Angriff, dessen anfängliche Idee fast fünfzehn Jahre zurück liegt, denn 2009 konnten wir gemeinsam mit Dorothee Böhm, Michael Liebelt und Petra Roettig die umfangreiche, aus drei Teilen bestehende Ausstellung über *Sigmar Polke: Wir Kleinbürger: Zeitgenossen und Zeitgenossinnen* in der Hamburger Kunsthalle realisieren. Vor allem eine raumgreifende Wandvitrine, von uns *Wonderwall* genannt, in Form einer Bilderkaskade aus Popkultur und Massenmedien, Schallplattencovern, Comics, Druckgrafik, Undergroundpublikationen und anderen Dingen, nahm ein durchaus humorvolles Update von Aby Warburgs Denken in und Argumentieren mit Kunst und visueller Kultur vor. Als wir in einer Vorbesprechung in der Kunsthalle dann nach weiteren Vitrinen fragten, um noch mehr Material versammeln zu können, wurden wir allerdings davon in Kenntnis gesetzt, dass solche Möblierungen seit dem Ende der Amtszeit von Werner Hofmann und vor allem *nach* dem Zyklus *Kunst um 1800* ein Tabu seien – tief saßen die Erfahrungen mit wuchernden Ausstellungsdisplays und einer Überfrachtung der Räume durch Schaukästen. In diesem Moment, im Frühjahr 2008, entstand die Idee, die kuratorische Praxis von *Kunst um 1800* eingehender zu verfolgen. Unser Vorhaben sollte jedoch erst zehn Jahre später konkreter werden. Das vorliegende Buch, das aufgrund der Corona-Pandemie ferner mit einer Verspätung von fast drei Jahren erscheint, ist nun das Resultat dieses Forschungsprojektes, das gemeinsam von Petra Lange-Berndt und



Abb. 2 Ausstellungsansicht *John Flaxman – Mythologie und Industrie*, Zyklus *Kunst um 1800*, Hamburger Kunsthalle, 1979. Foto: Elke Walford, HAHK

Abb. 3 Ansicht der Hamburger Kunsthalle mit Friedrich Gräsels *Tunnelplastik*, 1973, Aristide Maillols *Der Fluß*, 1947, sowie Karel Novosads *Die Zwei (Batman und Superman)*, 1973. Fotos: Ralph Kleinhempel, HAHK

Isabelle Lindermann, Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Hamburg, Dietmar Rübel, Akademie der Bildenden Künste München, sowie mit großer Unterstützung des Teams der Hamburger Kunsthalle durchgeführt wurde. Es beinhaltet die Ergebnisse eines Workshops im Warburg-Haus sowie der internationalen Tagung *um 1800. Kunst ausstellen als wissenschaftliche Praxis* an der Hamburger Kunsthalle, die beide 2019 im Rahmen des 150-jährigen Jubiläums des Museums sowie des 100-jährigen Bestehens der Universität Hamburg stattfanden. Zudem wurde im Sommersemester die Ringvorlesung *Art into Society. Praktiken des Ausstellens* an der Universität Hamburg veranstaltet. Schließlich konnte durch die finanzielle Hilfe von Harald Falckenberg die private Bibliothek Hofmanns, die eine unschätzbare Ressource für die europäische Ausstellungs- und Fachgeschichte darstellt, für die Kunsthalle angekauft werden.

Kunst um 1800 prägte die Praxis des Ausstellungsmachens, bevor der Begriff des Kuratierens existierte, auf paradigmatische Weise und wir hoffen, mit diesem Buch mehr Klarheit in die damaligen kuratorischen Verfahren und die mit ihnen verflochtenen Argumente zu bringen. Der Zyklus fehlt bislang in den zahlreichen Forschungen und Projekten zur Geschichte der Kunstausstellung, im englischsprachigen Raum beispielsweise ist diese Ausstellungsreihe weitgehend unbekannt. Durch die Beschäftigung mit ihrem Kon-

text möchten wir daher an ein politisch motiviertes wie kritisches Projekt erinnern, das während des Kalten Krieges auf Transkulturalität setzte. *Kunst um 1800* bezog sich darüber hinaus auf die Verbindung von Theorie und Praxis der Wiener Schule der Kunstgeschichte und war über das mit dem Zyklus etablierte forschende Kuratieren maßgeblich an der Etablierung der Hamburger Schule der Kunstgeschichte, der Rehabilitierung des Kunst- und Kulturhistorikers Aby Warburg sowie der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg beteiligt.³ Die Ausstellungen haben kunsthistorische Debatten im deutschsprachigen Raum über Jahrzehnte bestimmt. Damalige Journalist*innen attestierten „dem ehrgeizigen Ausstellungsunternehmen der Hamburger Kunsthalle“, dass der Zyklus „Kunst um 1800“ (...) die Forschung ins Museum zurückgeholt hat und sie zugleich – ein einzigartiger Fall – einem großen Publikum anschaulich vermittelt.“⁴ Oder wie die Kunstkritikerin Dorothea Christ dieses kuratorische Verfahren 1976 beschrieb: *Kunst um 1800*, das „sind Ausstellungen, die sowohl gesehen wie überdacht und verarbeitet werden müssen. (...) es sind zeitgeschichtliche, geistesgeschichtliche Ausstellungen, die das ganze Quellgebiet der Bezugsfigur umfassen.“⁵ Insgesamt stellen wir die zentrale These auf, dass es sich bei dem Zyklus um ein dezidiert europäisch ausgerichtetes Projekt handelte. Die Ausstellungsreihe eröffnete einen größeren Kontext mit Diskussionen um „die Moderne“ sowie zu





Abb. 4 Entwurf für die Ausstellungsreihe *Kunst in der Kuppel*, Hamburger Kunsthalle, 1970. HAHK

kunsthistorischen Methodenfragen und lässt sich politisch sowohl im Rahmen der Re-Education, der Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit Deutschlands sowie der Etablierung einer streitbaren Demokratie während des Kalten Krieges mit seinem revidierten Bildungs- und Museumswesen nach den Revolten von 1968 verorten. Dabei galt die Aufmerksamkeit des Zyklus mit seinem zentralen Ort, der Kuppel im Erweiterungsbau, vor allem den aktiven Anteilen der Kunst an diesen gesellschaftlichen Dynamiken (**Abb. 4**). Es ging darum, Wissenschaft als ästhetische Erfahrung zu definieren. Auf diesem Weg versuchte die Institution mit historischen Artefakten Resonanzen zu aktuellen Debatten der 1970er Jahre herzustellen: „Unvergleichlich ist die Bedeutung Werner Hofmanns“ – darauf wies der Kunsthistoriker Martin Warnke 2013 in seinem Nachruf hin – „für die Ausstellungsgeschichte. Die Ausstellungsserien in der Hamburger Kunsthalle, (...) insbesondere die zur ‚Kunst um 1800‘, haben Epoche gemacht. (...) Die Gegenwart im Blick, hat Hofmann deren Wahrnehmung aus der Geschichte angereichert.“⁶ Und mit diesen Strategien einer engagierten Museumsarbeit ging die Hoffnung einher, dass die Besucher*innen in die Lage versetzt würden, eine eigenständige Kritik an Kunst mit ihren Geschichtsbildern sowie Gesellschaftsmodellen zu formulieren.

Die Hamburger Kunsthalle, am Glockengießerwall gleich neben dem Hauptbahnhof in Sichtweite der Alster gelegen, stellte bereits in den 1970er Jahren ein komplexes Ensemble aus unterschiedlichen Bauabschnitten dar. Der von 1863 bis 1868 in Anlehnung an die Berliner Schinkel-Schule errichtete Altbau mit seiner an der italienischen Renaissance orientierten Fassade aus Backstein und Terrakotta sowie dem dort platzierten orangefarbenen Kunstwerk von Friedrich Gräsel *Tunnelplastik* aus dem Jahr 1973 bot damals keinen Eingang. Das bescheidene Portal der Institution befand sich im eher nüchternen Erweiterungsbau aus Muschelkalk, eröffnet 1919 mit einer neoklassizistischen Fassadengestaltung und der kuppelbekrönten Rotunde (**Abb. 3**). Der dritte Gebäudeabschnitt, die Galerie der Gegenwart, existierte seinerzeit nicht, stattdessen befand sich an dieser Stelle der Hamburger Kunstverein. In direkter Nachbarschaft zum Museum positionierte sich der damalige Leiter Uwe M. Schneede deutlich zum Zeitgeschehen, wenn 1974 die Ausstellung *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung* und nur kurz darauf Künstler aus der DDR, *Willi Sitte* (1975) und *Wolfgang Mattheuer* (1977), gezeigt wurden. Das Publikum durchquerte also ein urbanes Ensemble, bis es bei dem Parcours von *Kunst um 1800* im ersten Stock des Kuppelbaus angekommen war.

Traten Besucher*innen durch die Eingangstür (Abb. 5), so standen sie zunächst – nach den Bezeichnungen auf einem Orientierungsplan aus den 1970er Jahren – in einem Raum mit der Garderobe (A), bevor Interessierte in die Rotunde mit ihren kannelierten Säulen gelangten (B), um dort die Eintrittskarte zu lösen. Anschließend sind zwei Wege für *Kunst um 1800* relevant. Entweder konnte ein Raum für Demonstrationen mit wechselnden didaktischen Displays besucht werden (1). Oder die Besucher*innen gelangten über die Halle vor dem Kupferstichkabinett (C) mit seiner Bibliothek (D) durch das überdimensionierte Treppenhaus, wo häufig bereits Ausstellungen auf die Neugierigen warteten, in das obere Stockwerk. Hier fanden acht der neun Ausstellungen zur *Kunst um 1800* statt, die meist den eigens renovierten Kuppelsaal als Anfangspunkt wählten und sich im Anschluss über die Säle der Gemäldegalerie (119 bis 122) sowie die Kabinetträume (118 bis 130) erstreckten. Der kreisrunde, fensterlose Raum unter der Kuppel stellte eine feste Komponente der Ausstellungsgestaltung dar. In diesem 260 qm großen Saal experimentierte das Team mit Trennwänden, die sich teilweise auf Rollen befanden, um die Ausstellungsarchitektur als eine temporäre Anordnung zu markieren (Abb. 2). Anstatt die ausgestellten Werke einer modernistischen White-Cube-Ästhetik entsprechend zu isolieren und zu auratisieren, wurden Dinge in Vitrinen, auf Paneelen oder eben Raumteilern ausdrücklich im Verbund gezeigt. Lediglich die erste Ausstellung, *Ossian*, fand im Erdgeschoss des Altbaus (14 bis 17) statt, da der Kuppelsaal zu dieser Zeit renoviert wurde.

Das vorliegende Buch widmet sich ausführlich den Kunstwerken und Displays, die Besucher*innen auf diesem Weg begegnen konnten, eben den Ausstellungen des Zyklus *Kunst um 1800* sowie ihren diversen kunsthistorischen und gesellschaftspolitischen Kontexten. Aus der Perspektive des deutschsprachigen Raumes der 1970er Jahre unternahm das Team der Kunsthalle eine eingehende Analyse des staatlichen, bürgerlichen Museumswesens, in deren Mittelpunkt Fragen nach dem kuratorischen Selbstverständnis innerhalb Europas standen. Zu diesem Zweck rekonstruieren wir in dem einführenden Beitrag das theoretische Konzept der Reihe, die konkreten Displays sowie die mit ihnen verbundenen Politiken. Um uns diesen Kontexten anzunähern, verfolgen wir mit Blick auf die Analyse der Ausstellungen zwei Strategien, die der Übersicht und die der Detailbetrachtung: Der gesamte Zyklus *Kunst um 1800* wird als eine zusammenhängende Themen- und Thesenausstellung beschrieben, um die einzelnen Teile retrospektiv wie eine komplexe Installation zu erfahren. Zum anderen nähern sich Textpassagen dem Phänomen über eine dichte Beschreibung einzelner Displays oder Katalogbeiträge. Insgesamt behandeln wir I. Museen, also die konkreten institutionellen Strukturen und Bedingungen, II. Ausstellungen, also die kuratorischen Strategien und Methoden, sowie III. mit Büchern die geistesgeschichtlichen Kontexte. Die vorliegende Publikation ist dabei chronologisch nach den neun Ausstellungen des Zyklus gegliedert, Einträge, die unter anderem unsere wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen Magdalena Becker, Inga E.

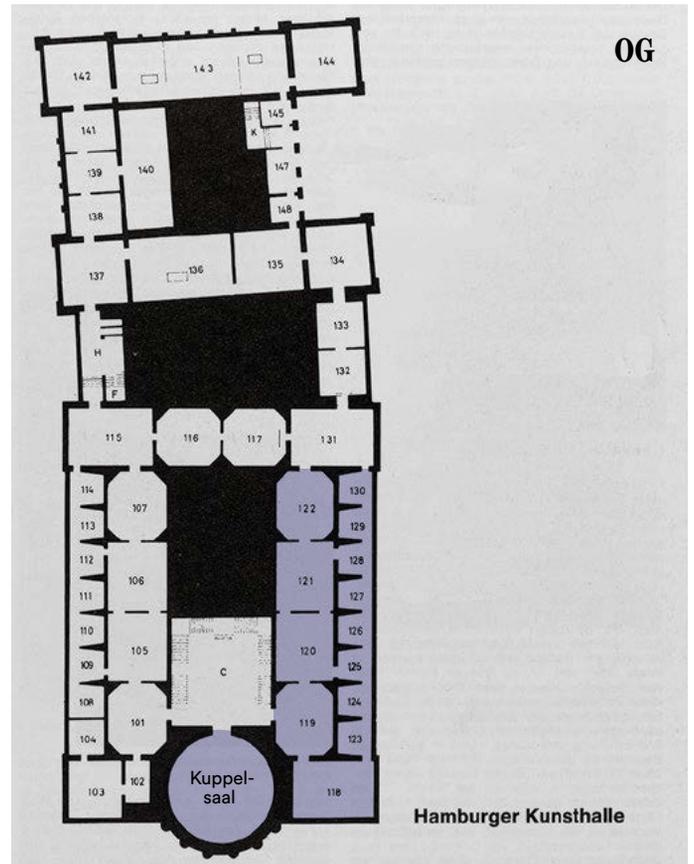
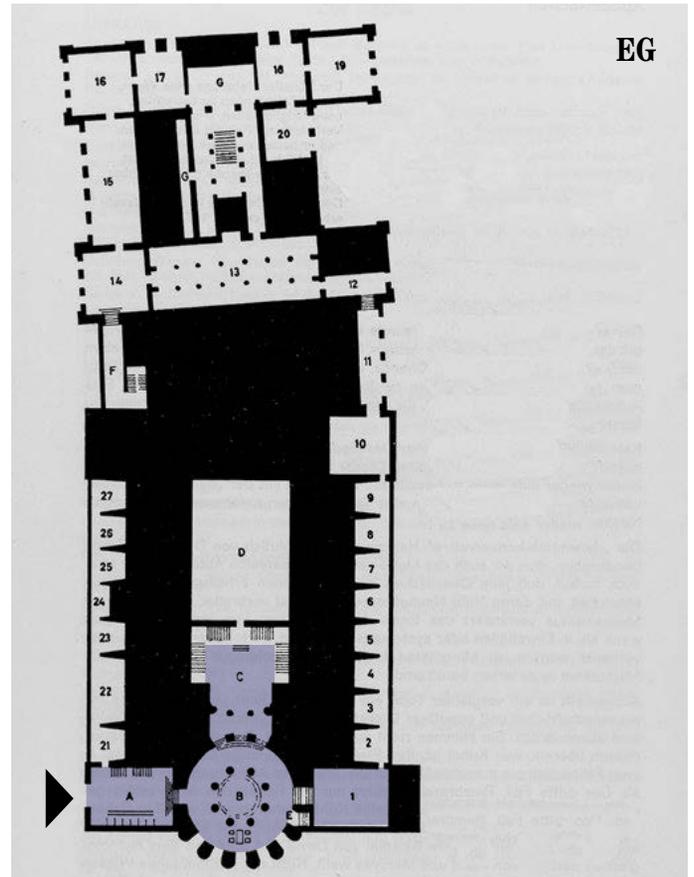


Abb. 5 Raumplan der Hamburger Kunsthalle, 1970er Jahre. Erdgeschoss mit Eingang vom Glockengießerwall und 1. Obergeschoss mit Kuppelsaal und anschließenden Oberlichtsälen der Gemäldegalerie

Schwarz und Samira Yildirim verfassten. Zudem existieren fünf weitere Einträge zu Ausstellungen in der Kunsthalle, die im Laufe der 1970er Jahre als wichtiges Experimentierfeld für die zentralen kuratorischen Verfahren des Zyklus dienten. Den Anfang macht ein ausführlicher Beitrag von Isabelle Lindermann über die Ausstellung, die der Reihe *Kunst um 1800* unmittelbar voranging, *Nana – Mythos und Wirklichkeit* (1973). Die übrigen Beiträge dieser Kategorie kreisen um die Ausstellung *Bild & Betrachter. Eine Ausstellung über Ausstellungen* (1976) im Raum für Demonstrationen, *Kunst – was ist das* (1977), *Courbet und Deutschland* (1978) sowie *Aby Warburg* (1979–1980). Eine weitere Kategorie sind ausgewählte Quellen aus der Laufzeit der Ausstellungen, Interviews mit Werner Hofmann von Petra Kippstoff, Gisela Brackert und Philip-Peter Schmidt sowie Auszüge aus dem grundlegenden Text des Kunsthallendirektors aus den Jahren 1968–1969, *Kunst und Politik. Über die gesellschaftliche Konsequenz des schöpferischen Handelns*. Schließlich flossen die Ergebnisse des Workshops sowie der Tagung in den vorliegenden Band ein, denn nur durch einen Verbund von Forscher*innen ist es möglich, sich diesem komplexen Thema umfassend zu nähern: Johannes Grave diskutiert die Epochenschwelle um 1800; Klara von Lindern widmet sich eingehend der Ausstellungspolitik von *Caspar David Friedrich* in Großbritannien, der BRD sowie der DDR; Jenny Nachtigall analysiert, inwiefern sich Hofmann und *Kunst um 1800* mit Kritischer Theorie und Marxismus in Verbindung bringen lassen; David Bindman erinnert sich an seine kuratorische Tätigkeit bei *William Blake* und *John Flaxman*; Monika Wagner reflektiert die Eingebundenheit des Zyklus in damalige Debatten des Fachs Kunstgeschichte; Charlotte Klonk setzt sich eingehend mit *William Turner und die Landschaft seiner Zeit* auseinander; Richard Taws steigt in die Rezeption der Französischen Revolution sowie die Beschäftigung mit Ephemera ein und Gabriele Genge blickt auf postkoloniale Aufklärungsmodelle.

Es ist dabei unser aller Anliegen, *Kunst um 1800* kritisch zu perspektivieren. In diesem Sinn ist es beispielsweise kommentarbedürftig, dass alle neun Ausstellungen trotz der Forderung nach Vielstimmigkeit ein männliches wie weißes Künstlersubjekt in den Mittelpunkt stellten. Auch folgte das von der Kunsthalle mit *Kunst um 1800* initiierte Vorhaben klaren Regeln, denn die Institution hielt an ihrer Deutungsmacht fest und fügte über die Texte der Kataloge, Saalzettel sowie über Rahmungen wie Vitrienen oder Sockel die präsentierte Vielstimmigkeit in ein erklärendes Raster ein. So fehlt die für 1968 zentrale Selbstkritik, institutionelle Strukturen oder normative Kriterien werden nicht hinreichend reflektiert, während Werner Hofmanns Autorschaft und Autorität als Direktor der Operation nahezu übermächtig geriet. Es lohnt sich daher auch zu fragen, was *nicht* berücksichtigt wurde, also nach den Verfahren zu suchen, die – wie es der Kulturhistoriker Michel-Rolph Trouillot genannt hat – Teile der Vergangenheit zum Schweigen bringen.⁷ Dies betrifft vor allem Künstlerinnen, Schriftstellerinnen, die Geschichte der Sklaverei, jüdisches Leben um 1800 sowie Protagonist*innen, die jenseits von Westeuropa agierten und nur am

Rande in *Kunst um 1800* auftauchen. Trotz des erklärten Zieles, die Revolutionen des langen 19. Jahrhunderts mit den aktuellen Gesellschaftsfragen der 1970er Jahre zu verbinden, also historische Fragen zu aktuellen zu machen, fehlen in dem Hamburger Ausstellungszyklus die Frauenbewegung, Gay Liberation, Black Pride oder post- und dekoloniale Bestrebungen. Die Kunsthalle blieb in den 1970er Jahren trotz aller Bemühungen um eine Öffnung zur Gesellschaft hin also ein Ort, an dem „die bürgerliche Gesellschaft sich mit ihrem Selbstverständnis konfrontiert.“⁸ Werner Hofmann verfolgte dabei seine ganz eigene Agenda. Angetreten als Verfechter von 1968 und *Kunst und Politik*, strickte er spätestens seit der *Goya*-Ausstellung an seinem eigenen Mythos als „Ausstellungsregisseur“ und bereitete den Weg für den Typus der monografischen Megaausstellung:⁹ *William Turner und die Landschaft seiner Zeit*, *Runge in seiner Zeit* und *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen* wurden gezielt als Blockbuster konzipiert.

Dass sich die Kunsthalle bei der Transformation in einen Ausstellungsort auch in eine Eventmaschine verwandeln könnte, hatte sich schon zu Beginn des Jahrzehnts angedeutet. Denn 1971 trat Columbia Pictures an das Museum mit dem Wunsch heran, im Außenbereich und in den Eingangsräumen, also der Garderobe und der Rotunde, die US-amerikanische Kriminalkomödie *\$ (Dollars*, auf deutsch *Der Millionenraub*) zu drehen. Das Museum stimmte zu und verlegte vorübergehend seinen Eingang, damit Warren Beatty, Goldie Hawn und Gert Fröbe in den Hauptrollen sowie viele andere unter der Regie von Richard Brooks die einst heiligen Hallen als Kulisse und Dekor verwenden konnten (Abb. 1). Die Kunsthalle ist in diesem Spielfilm die europäische Filiale einer US-amerikanischen Bank in Hamburg – der *United World Bank*, dieser Schriftzug prangte auch am Erweiterungsbau –, und das Foyer wurde in eine Schalterhalle verwandelt. Es geht in dem rasanten Heist-Movie um einen raffinierten Bankraub durch den Angestellten Joe Collins und die Prostituierte Dawn Divine, unterlegt mit Funk und Soul-Musik, geschrieben von Quincy Jones und gesungen von Little Richard. Wie Werner Hofmann am 11. Januar 1971 in einem Schriftstück formuliert: „Hamburg wird nun endlich von Hollywood entdeckt!“¹⁰ Doch war dieses Statement der Presse entlehnt und der Direktor nutzt den Ausspruch lediglich als Anlass, um mit viel Sarkasmus festzuhalten:

Wir haben das Angebot der Columbia Pictures angenommen, weil uns die Sparsamkeit der ‚öffentlichen Hand‘ keine andere Wahl ließ. Das Licht, das dieser Film auf den Schauplatz Hamburg werfen wird, ist also mit einer Tatsache erkaufte, die niemanden befriedigen kann: mit dem Schattendasein, das die Kulturbehörde dieser Stadt den Museen bisher zugewiesen hat. (...) Der Produzent des Filmes, Mike Frankovich, stiftet der Hamburger Kunsthalle einen Betrag von DM 100.000,- (hunderttausend), für die bereits zwei Werke junger anglo-amerikanischer Künstler nach unserer Wahl erworben wurden: das Bild Hollywood Garden des Eng-

länders David Hockney, der längere Zeit in Amerika gelebt hat, und die Montage *Untitled 1965* von Robert Graham, einem Amerikaner, der jetzt in London lebt. Ferner stiftet Mike Frankovich den zwölfbändigen Katalog der in Hamburg gegründeten, in kulturgeschichtlichen Fachkreisen weltbekannten Bibliothek Warburg, die zu Beginn des Dritten Reiches in England eine neue Heimat fand und jetzt zur London University gehört.

Während *Der Millionenraub* einen coolen Kapitalismus mit seinen käuflichen Körpern und der Fixierung auf Geld und Gold als einzige Motivation für Handlungen feiert, führte Hofmann überzeugend vor, dass Kapital mittels Kunst auch in Kritik und Diskussion konvertiert werden kann. Denn sowohl Hockney mit seinem Gemälde als auch der in Mexiko geborene Graham mit seiner voyeuristischen Miniaturwelt kommentieren die von ihnen empfundene Artifizialität der Westküste Kaliforniens. Und dieser Ort war und ist nicht

eindimensional, so provozierte er zahlreiche produktive Reaktionen auf Kunst und visuelle Kultur. Beispielsweise hatten sich die Philosophen Theodor W. Adorno und Max Horkheimer ins Exil nach Los Angeles geflüchtet und hier gemeinsam an der *Dialektik der Aufklärung* gearbeitet, ein Buch, das wiederum zentral für *Kunst um 1800* sein sollte. Nicht bei allen Akteur*innen des Kunstfeldes der 1970er Jahre setzte sich trotz der aufkommenden Megashows und Blockbuster der Titelsong des Films \$, „Money Is“, als Ohrwurm fest:

*Money don't get everything it's true
What it don't get, I can't use
Now give me money
That's what I want
That's what I want, yeah
That's what I want.*

1 Werner Hofmann: „Ein Gefangener“, in: Ausst.-Kat. *Johann Heinrich Füssli*, Hamburger Kunsthalle 1974, S. 41–54, hier S. 47.

2 Hanne Darboven: *Korrespondenz. Briefe / Letters 1967–1975*, hg. von Petra Lange-Berndt, Dietmar Rübel, 10 Bde., hier Bd. 9: 1974, Köln 2015, S. 67.

3 Interview mit Martin Warnke von Petra Lange-Berndt und Dietmar Rübel, Hamburg 10. November 2018.

4 Eduard Beaucamp: „Wunschzeiten und Wunschräume. ‚Turner und die Landschaft seiner Zeit‘ / Die Ausstellung der Hamburger Kunsthalle“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (29. Mai 1976), S. 23.

5 Dorothea Christ: „Turner und die Landschaft seiner Zeit“, in: *Kunst und Künstler*, Radio der Deutschen Schweiz UKW 2. Programm, 28. Mai 1976, Skript, Historisches Archiv der Hamburger Kunsthalle (HAHK).

6 Martin Warnke: „Nachruf: Werner Hofmann“, in: *Die Zeit* (21. März 2013), S. 60.

7 Michel-Rolph Trouillot: *Silencing the Past. Power and Production of History*, Boston 1995.

8 Bazon Brock: „Das Museum als Arbeitsplatz. Begründete Vermutungen“, in: Gerhard Bott (Hg.): *Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, 3 Bde., hier Bd. 1, Köln 1970, S. 26–34, hier S. 27.

9 Werner Hofmann: „Vorwort“, in: Ausst.-Kat. *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen*, Hamburger Kunsthalle 1980, S. 9–11, hier S. 11.

10 Presseerklärung von Werner Hofmann, 11. Januar 1971, Staatsarchiv Hamburg, 135-1, Pressestelle VI. 1266: Kunsthalle (1969–1974).



Am Rande aller Religionen

Interview mit Werner Hofmann (1980)

Petra Kipphoff: Herr Hofmann, Sie haben im September 1974 den Ausstellungszyklus eröffnet, der jetzt mit *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen* zu Ende geht. Am Anfang des Unternehmens stellten Sie sich vor, so jedenfalls steht es im ersten, dem *Ossian*-Katalog, diesen Zyklus mit fünf Ausstellungen, nämlich außer *Ossian* noch *Caspar David Friedrich*, *Johan Tobias Sergel*, *Johann Heinrich Füssli* und *William Blake* innerhalb von zwei Jahren zu komplettieren. Inzwischen sind es neun Ausstellungen in sechs Jahren geworden, *Philipp Otto Runge*, *William Turner*, *John Flaxman*, *Goya* kamen hinzu.

Die Idee zu diesem Zyklus kam nicht aus dem Blauen und nicht als Mode. Unter dem Titel *Das irdische Paradies* haben Sie schon 1960 eine groß angelegte Untersuchung über die Kunst im 19. Jahrhundert publiziert, auch sonst viel über diese Zeit gearbeitet. Die Hamburger Kunsthalle andererseits bietet mit ihren umfassenden Sammlungen von Runge und Friedrich einen angenehmen „Heimvorteil“ für jemanden, der das frühe 19. Jahrhundert an den nordischen Quellen studieren und in

← Ausstellungsansicht *Ossian und die Kunst um 1800* mit Ingres *Ossian* (1813), Altbau der Hamburger Kunsthalle, 1974. Foto: Elke Walford, HAHK

der Ausstellungspraxis zur Diskussion stellen möchte. Aber auch angesichts dieser realen Gründe und Hintergründe bleibt die Feststellung, daß es für ein derartiges Ausstellungsunternehmen keine Parallele und kein Vorbild gibt. Und es stellt sich, nach dieser ungeheuren Anstrengung, die Frage nach dem persönlichen Resümee. Haben sechs Jahre und neun Ausstellungen die Erkenntnisse über den Gegenstand verändert? Haben Sie gerade durch das Ausstellungsmachen Dinge erfahren, die Sie bei der Arbeit am Schreibtisch nicht erfahren hätten?

Werner Hofmann: Die Hamburger Kunsthalle hat von allen deutschen Museen die interessanteste Sammlung des frühen 19. Jahrhunderts. Davon wurde mein Entschluß, nach Hamburg zu gehen, wesentlich beeinflusst. Bei meiner ersten Pressekonferenz im Herbst 1969 kündigte ich für 1974 eine *Caspar-David-Friedrich*-Ausstellung an. Der Gedanke an einen Zyklus kam erst allmählich, als die mit London und Paris angeknüpften Kontakte sich als tragfähig erwiesen. So begannen wir im Mai 1974 mit *Ossian*, einer gemeinsam mit dem Louvre erarbeiteten Ausstellung, die bereits eine Art Programmwurf enthielt, nämlich die Befragung dieser Wendezeit nicht im

Hinblick auf nationale Schulen oder sonstige Schubladenbegriffe, sondern als Erforschung ihrer mythischen Leitbilder. Diesem induktiven Ansatz ist die Reihe treu geblieben – sie ist kein Zyklus geworden, wenn man darunter ein geschlossenes Rundgemälde versteht, eine Summe. Weder Systematik noch Vollständigkeit waren angestrebt. Mancher Name fehlte oder tauchte nur als Begleitstimme auf, zum Beispiel Constable.

Freilich, ganz und gar „offen“ bin ich an das Unternehmen nicht herangegangen – gerade die Offenheit gegenüber dem breiten Möglichkeitsspektrum enthält ja schon ein Programm, ist eine Art Parteinahme gegen den Stilbegriff. Es ging mir darum, gängige Formeln wie Romantik und Klassizismus in Frage zu ziehen und ihre Unbrauchbarkeit nachzuweisen. Mir scheint, daß das gelungen ist, jedenfalls im Bereich der wissenschaftlichen Diskussion, die immer klarer erkennt, daß die Epoche um 1800 ein Ereignis mit vielen Brennpunkten war. Was ein englischer Kollege einmal sagte – „you put Hamburg on the map“ –, gilt nicht nur für die internationale Landkarte der Ausstellungsorte, sondern für unseren von Hamburg aus gestarteten Versuch, den Anteil des europäischen Nordens

an der Epochenbilanz neu zu bewerten. Dabei sind wir freilich nicht so weit gegangen wie Robert Rosenblum, der in seinem Buch *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* – einem Echo unserer Ausstellungsreihe! – das Kind mit dem Bade ausschüttete, die französische Kunst mit leichter Hand abwertete und, da er einen Chauvinismus durch einen anderen ersetzte, mit Goya nichts anzufangen wußte. In gewisser Hinsicht möchte die Ausstellung *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen* die längst fällig gewordenen Korrekturen (zugunsten des Nordens) wieder zurechtrücken.

Die Arbeit an den neun Ausstellungen war für alle Beteiligten anstrengend. Wir begannen sie, als die Hamburger Kunsthalle über einen Jahresetat von 400.000 Mark verfügte. Nur *Friedrich* bekam Sondermittel ... 100.000 Mark. Damit kann man nicht weit springen. Meine Hoffnung, auf Grund des Leistungsnachweises unserer Ausstellungen mehr Mittel für die Kunsthalle zu erwirken, hat sich leider nicht erfüllt. Eine Ausstellung zu gestalten, ist mühsamer, aber auch erregender als das Schreiben eines Buches, denn das gestaltende Disponieren ist immer auf das sinnliche Material angewiesen. Natürlich entsteht das Konzept im Kopf und auf dem Papier, aber es muß sich fortwährend der konkreten Situation stellen. In wie vielen Büchern wird an der Sache vorbeigeredet, bloß weil der Autor seine Schlüsse aus Reproduktionen zieht! Die Freude, ein Hauptwerk von Delacroix zwischen Friedrich und Géricault zu sehen, diese Freude und ihre Folgen, das Entdecken neuer Zusammenhänge, werden uns nur in einer Ausstellung beschert. Damit will ich nicht ausschließen, daß ich mich demnächst an den Schreibtisch setze und ein Buch über Goya schreibe. Oder eines über die *Kunst um 1800* – ein Fazit, wie es eine Ausstellung nicht zu erbringen vermöchte.

PK: Es gibt in der *Kunst um 1800*, so, wie sie sich im Hamburger Zyklus dargestellt hat, Kunstwerke, Namen, Ereignisse und Schriften, die immer wieder auftauchen, sich als Fixpunkte erweisen in der Kunst dieser von Run-

ges Hieroglyphen-Bildern bis hin zu dem offenen Realismus Goyas so extrem sich artikulierenden Zeit. Und eine der Absichten dieser Ausstellungen war es ja wohl auch, die Vielschichtigkeit nicht nur des einzelnen Kunstwerks freizulegen, sondern auch seine mit wechselnder Perspektive sich verändernde Position. So war zum Beispiel Caspar David Friedrichs *Eismeer* in mehreren Ausstellungen und in unterschiedlichem Zusammenhang zu sehen. Und so ist als ständiger Kommentator, Kronzeuge oder Widerpart Goethe in glaube ich allen Ihren Katalogen zitiert. Gibt es solche Kronzeugen, die Ihnen im Laufe der Ausstellungen immer wichtiger geworden, vielleicht auch persönlich näher gerückt sind?

WH: Ich kann nicht leugnen, daß bei meiner Beschäftigung mit der Zeit um 1800 so etwas wie intuitiv gelenkte Neugier im Spiel war. Das begann, als ich vor mehr als zwanzig Jahren das *Irdische Paradies* schrieb, ein Buch, in dem bereits das Grundmuster unserer Ausstellungsreihe steckt. Der Umriß, damals entworfen, hat sich bewährt, die Binnenzeichnung kam in den neun Ausstellungen dazu, und heute, wo ich mich in der Epoche recht gut auskenne, wird mir erst bewußt, daß das *Irdische Paradies* ein reichlich kühnes Unterfangen war.

Unsere Kronzeugen sind alle, die wußten, daß sie „am Rande aller Religionen“ (Runge) stehen, alle, die dieser Extremposition ihre Wahlfreiheit entnahmen. Die formalen und inhaltlichen Muster sind verfügbar geworden. Das macht, daß die Kunstwerke mehr und mehr mit verschlüsselten Bedeutungen befrachtet werden, nach neuen Lesarten verlangen, und das hat wieder zur Folge, daß wir sie in verschiedene Bedeutungszusammenhänge rücken können. In der *Goya*-Ausstellung steht zum Beispiel Friedrichs *Eismeer* als Metapher für die gescheiterten Hoffnungen des demokratischen Lagers. Es ist die verzweifelte Kehrseite des „Biedermeier“. Diese Ausstellung führt ja alle unsere „Kronzeugen“ noch einmal zusammen. Das ist nicht als Kräfte messen gedacht – neben Goya haben es alle schwer, am besten hält sich

Blake ... ob er mir nähergekommen ist, weiß ich nicht, aber zu den beglückendsten Erfahrungen dieser Ausstellungsarbeit gehört ganz bestimmt die Auseinandersetzung mit seinem Werk und das Aufspüren seiner Menschlichkeit.

PK: Für die Kunsthistoriker sind die Hamburger Ausstellungen und die Kataloge gewiß von großem Wert. Was, glauben Sie, hat das Publikum von diesen Ausstellungen profitiert, wie hat es reagiert?

WH: Der wissenschaftliche Ertrag ist beachtlich, zum Teil haben unsere Kataloge Neuland erschlossen (*Ossian*, *Sergel*, *Flaxman*) oder sie haben die Ergebnisse der neuesten Forschung (Börsch-Supan über Friedrich, Schiff über Füssli, Traeger über Runge) dem sogenannten „breiten Publikum“ zugänglich gemacht. Zwar ist es der Kontinuität der Reihe zu danken, daß weniger bekannte Namen gleichsam „aufgewertet“ und stärker beachtet wurden, aber traditionelle Vorlieben konnten wir nicht korrigieren. Daß Blake weniger als 20.000 Besucher zählte, Runge hingegen mehr als das Vierfache, muß nachdenklich stimmen. Indes: Das Publikum hat die Verbindung von Ausstellung und Katalogbuch angenommen und uns bestätigt, daß es sich nicht mit der Augenfreude begnügt, sondern gern zu Interpretationshilfen greift. Vom *Friedrich*-Katalog wurden 45.000 Exemplare verkauft, von *Turner* 25.000. Daß wir diesem Informationsbedürfnis mit einem neuen Katalogtyp Rechnung tragen konnten, ist der Zusammenarbeit mit dem Prestel-Verlag zu danken.

PK: Kann ein Museumsdirektor es sich eigentlich leisten, es verantworten, die eigene Kraft und die der Mitarbeiter über Jahre hinweg in ein solch pointiertes Arbeitsprojekt zu investieren? Hat man dann noch Energie und Zeit für die Arbeit innerhalb des Museums, die Pflege und den Ausbau der Sammlung zum Beispiel, aber auch für die Beschäftigung mit der zeitgenössischen Kunst? Sie haben zwar in den letzten Jahren auch immer wieder im Kuppelraum der Kunsthalle lebende

Künstler ausgestellt, dennoch gibt es Leute, die finden, sie hätten sich allzu sehr in der Vergangenheit aufgehalten.

WH: Es ist klar, daß kein Museum alles machen kann. Konzentration auf bestimmte Vorhaben bedeutet notwendig den Mut zum Verzicht, aber auch zu einer gewissen Einseitigkeit. Wer heute dieses, morgen jenes anpackt, verzettelt seine Kräfte. Die Reihe *Kunst um 1800* – das sieht man jetzt im Rückblick – brachte uns viele arbeitsökonomische Vorteile: Man arbeitete sich mehr und mehr ein, jede Ausstellung kam den folgenden zugute. Der Kräfteinsatz hat sich gelohnt, das gilt für jeden, der an diesen Ausstellungen mitgearbeitet hat.

Wie es uns gelungen ist, die *Kunst um 1800* zu problematisieren, wechselnden Beleuchtungen auszusetzen, so sollten wir künftig mit den Künsten unseres Jahrhunderts verfahren. Keine Retrospektiven also, wie man sie landauf, landab sieht. Unserer Gegenwart ist mit der Akklamation nicht beizukommen – das Publikum will vielmehr Fragestellungen, die seine Urteilsfähigkeit herausfordern. Vielleicht sollte

man die Frage *Kunst, was ist das?* – diese Ausstellung zählte fast 75.000 Besucher – Schritt für Schritt in die Neugliederung unserer Sammlungsbestände einbringen. Das könnte zu einem neuen Ausstellungstyp führen, der die „moderne Kunst“ ins Kreuzverhör zu nehmen hätte – nicht um sie anzuzweifeln, sondern um ihren Ertrag genauer zu bestimmen.

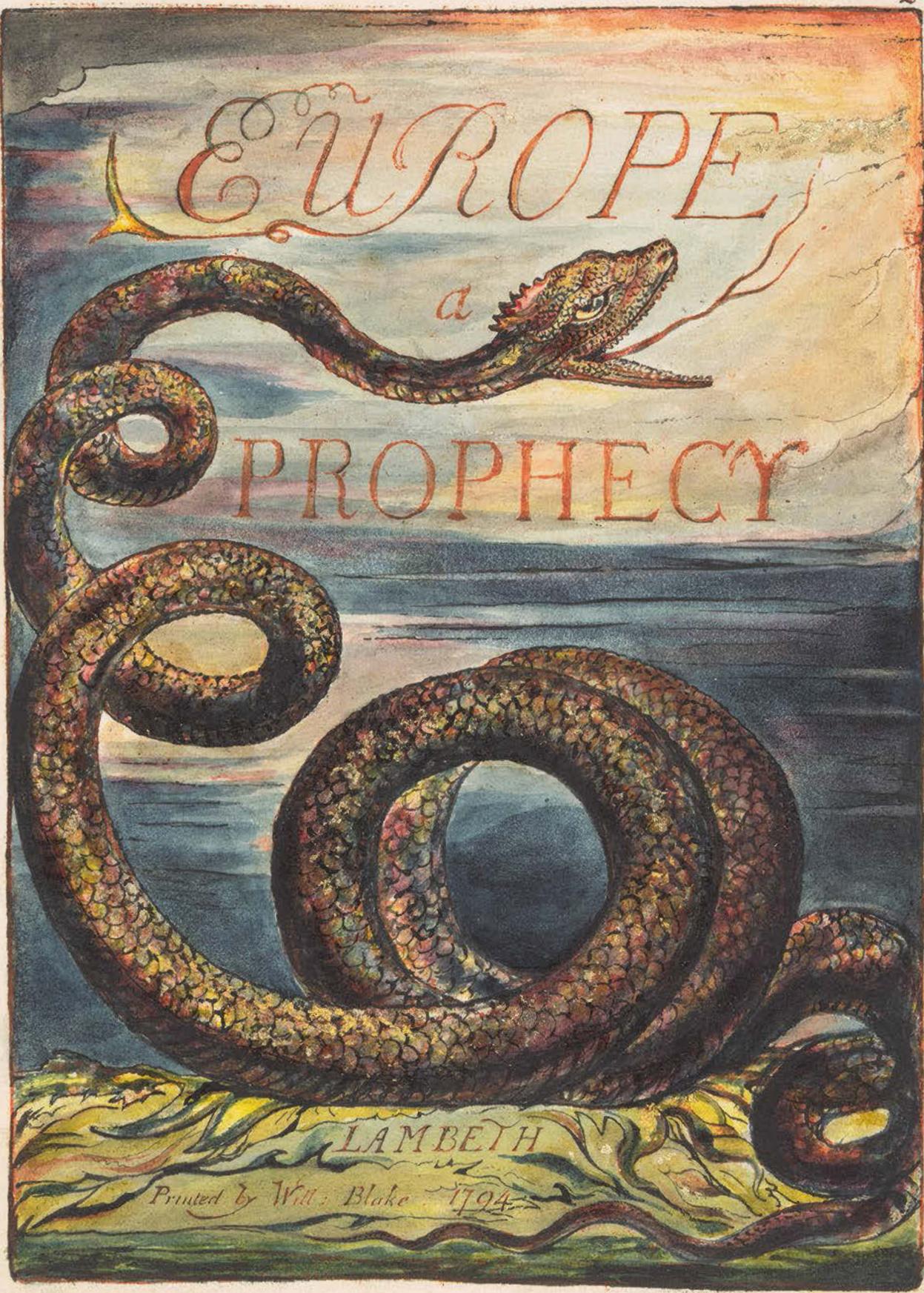
PK: Wie wird sich Ihre Arbeit jetzt weiter entwickeln? Werden Sie bei der *Kunst um 1800* bleiben oder ein neues Thema aufnehmen? Und wie sehen Sie die Zukunft Ihrer Museumsarbeit überhaupt angesichts der neuen Mitbestimmungsgesetze in Hamburg?

WH: Die Zeit um 1800 wollen wir verlassen. Ein neuer Zyklus ist nicht geplant. Unsere Diskussion im Museumsrat wird sich mit folgenden Projekten befassen. Im Frühjahr 1981 soll die Wiener Szene von der Ringstraße (unser großer Makart wird eben restauriert) bis zum Zusammenbruch der Monarchie gezeigt werden. Der Titel ist Karl Kraus entlehnt: *Experiment Weltuntergang*. Zum Picasso-Jahr möchten wir, analog der Ausstellung rund um Ma-

nets *Nana* (1973), einen pointierten Beitrag leisten. Helmut R. Leppien arbeitet an einem Querschnitt durch die Bildniskunst in Europa „um 1909“ – damals malte Picasso unser Porträt des *Clovis Sagot*. 1982 möchte das Kupferstichkabinett Zeichnungen von Menzel zeigen. Daran arbeitet Eckard Schaar. Im Luther-Jahr 1983 wollen wir *Luther und die Folgen* zeigen – freilich nur die Folgen für die Künste –, ein Vorhaben, das wahrscheinlich neues Licht auf die Ursprünge der „modernen Kunst“ werfen wird. Für das folgende Jahr überlegen wir uns eine Ausstellungsglosse zu Orwells *1984*.

Ob sich das alles verwirklichen läßt, hängt nicht nur vom Votum des Museumsrates und von den Mitteln ab, die ja in Hamburg für die Museen bekanntlich spärlich fließen – für Goya bekamen wir 200.000 Mark – sondern von der Gewerkschaft ÖTV, die bereits verlauten ließ, daß sie an den Museen auch „inhaltlich“ mitbestimmen will.

Petra Kipphoff: „Zum Ende des Hamburger Ausstellungszyklus ‚Kunst um 1800‘. Am Rande aller Religionen. Ein Gespräch mit Werner Hofmann“, in: *Die Zeit* (17. Oktober 1980), S. 51.



EUROPE

a

PROPHECY

LAMBETH

Printed by Will: Blake 1794

Der Zyklus *Kunst* *um 1800*

Eine europäische Ausstellungsgeschichte komplexer Gefüge

Der 1. Oktober 1969 markiert einen Umbruch innerhalb der Geschichte des Kuratorischen in Europa. Denn an diesem Tag gab Harald Szeemann die Leitung der Berner Kunsthalle auf, am „gleichen Tag“, wie Gottfried Sello in *Die Zeit* notiert, „an dem Werner Hofmann sein Amt als Direktor der Hamburger Kunsthalle antrat.“¹ Auch wenn es sich in Bern um ein Haus für wechselnde Ausstellungen ohne eigene Sammlung handelt, bewertete der Kunstkritiker Szeemanns Entscheidung als „symptomatisch für die Situation der Museen in der Schweiz, in Deutschland, in andern Ländern“. Dem Ausstieg des Kurators aus der Institution steht der Artikel skeptisch gegenüber; er sieht den Gang in und durch staatliche Museen als die sinnvollere Methode an, um „einer institutionellen Krise zu begegnen.“² Werner Hofmann verfolgte diese Strategie einer Reform von Innen und traf in der Hansestadt auf eine spezifische Situation.³ Zur Begrüßung richtete die Journalistin Petra Kipphoff folgende Zeilen an den in Wien geborenen Kunsthistoriker:

Die Hamburger Kunsthalle ist, man vermerkt es mit entsagungsvollem Stolz, eine Tat ‚kunstinteressierter Bürger‘ – daß kunstinteressierte Monarchen wie die Habsburger oder die Wittelsbacher ihren geschröpften und geschundenen Untertanen weit prächtigere Galerien hinterlassen konnten als Bürger ihren Nach-Bürgern, nimmt der Kunstfreund und Hansestädter von heute mit Fassung zur Kenntnis.⁴

Dem neuberufenen Direktor lag ohnehin nichts an der hanseatischen Liebe für Traditionen, denn ihn interessierten Dynamisierung und Veränderung. So hielt er bereits 1959, ein Jahrzehnt vor seinem Wechsel an die Elbe, für den „Bildungsort“ Museum in einem programmatischen Text fest: Das Museum „nimmt Zeitfarbe an (...). Es wird subjektiv, denn diese Auffassung kann, je näher sie ihrer eigenen Zeit steht und je lebendiger sie diese widerspiegelt, desto weniger auf objektive, zeitlose Gültigkeit Anspruch erheben.“⁵ Damit stand die Forderung im Raum, dass die Institution einem „kunst- oder

Tafel I William Blake: *Europe a Prophecy* (Titelblatt), um 1794/1821. Kolorierte Reliefradierung, 24 × 17 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge

geistesgeschichtlichen Ideenkonzept“ unterliegen müsse: „Mit anderen Worten: das Museum wird veränderbar, lebendig, dem Experiment aufgeschlossen. Es tritt seinem Publikum in artikulierter Gestalt entgegen. Es zeigt Kraftlinien, es setzt Schwerpunkte, es riskiert Gegenüberstellungen.“⁶

Dieses veränderte Konzept eines Museums und die damit verbundenen Ausstellungspraktiken rekonstruieren und analysieren wir im Folgenden eingehend. Zu Beginn der 1990er Jahre sind im Zuge der forcierten Globalisierung und nach dem Ende des Kalten Krieges intensive Debatten um das entfacht, was Kunstaussstellungen sein können oder zu leisten vermögen.⁷ Seitdem wurden Ausstellungsräume in ihren Funktionen erweitert und es geht nicht länger darum, vermeintlich immanente Bedeutungen der präsentierten Dinge aufzuzeigen. Stattdessen sollten, wie die Kunstwissenschaftlerin Irit Rogoff ausgeführt hat, Kurator*innen die Prozesse und Netzwerke der Wissensproduktion sowie ihre Performativität und Relationalität offenlegen.⁸ Dabei spielen – das arbeiteten etwa Bücher von Douglas Crimp und Anke te Heesen deutlich heraus – die Besonderheiten und wechselseitigen Abhängigkeiten zwischen der archivarischen Funktion von Museen und kuratierten Wechsellausstellungen eine wichtige Rolle.⁹ Die Hinwendung der Forschung zu diesem Feld ist – neben einer durch Künstler*innen seit 1990 ausgelösten erneuten Welle der Institutionskritik – damit zu erklären, dass Ausstellungen auch heute noch die Orte und Medien sind, über die Kunst auf ein breites Publikum trifft.¹⁰ In diesem Sinne gelten Ausstellungen selbst in Zeiten von Instagram und anderen digitalen Plattformen sowie analogen Massenmedien als zentrales Format und primärer Kontext, in dem Kunstwerke öffentlich erscheinen und die Rolle von Streit-Objekten annehmen.¹¹ Vor dem Hintergrund der kritischen Revisionen und der systematischen Bearbeitung durch die Exhibition Studies hat sich zudem gezeigt, dass dem Öffentlich-Werden von Kunst spezifische Interessen, Methoden und regulierende Strukturen zu Grunde liegen. Faktoren, die maßgeblichen Einfluss auf die Art und Weise nehmen, wie über Kunst gesprochen, wie sie verstanden wird und wie einzelne Bestandteile miteinander agieren.¹² Es ist unser Anliegen, über Ausstellungsanalysen und unter Bezug auf die unterschiedlichen Akteur*innen – seien dies Menschen, Dinge oder Diskurse – die mitunter verborgenen Strukturen und Politiken der jeweiligen Institutionen und Kontexte, die das Kuratorische herstellen und die es zugleich konstituieren, zu thematisieren.¹³

Der Zyklus *Kunst um 1800*, neun Ausstellungen, die das Team der Hamburger Kunsthalle zwischen 1974 und 1981 unter der Regie von Werner Hofmann realisierte, verfolgte das Anliegen, einen historischen und systematischen Überblick über die Veränderungen der Zeit um 1800 und ihre Folgen für die Künste des langen 19. Jahrhunderts sowie die gesellschaftlichen Prozesse der damaligen Gegenwart zu geben. Diese Konstellationen von historischer Kunst trafen auf grundlegende Diskurse der Zeit: die zweite Welle der Re-Education in der BRD, die Revolten von 1968, die Aufarbeitung der deutschen Geschichte, den größeren europäischen Zusammenhang des Kalten Krieges, die einsetzenden Ausstellungskulturen, forschendes Kuratieren, eine Revision des Museumswesens, kunsthistorische Methodenfragen sowie eine Diskussion um „die Moderne“ als Beginn einer sich immer deut-

licher abzeichnenden Globalisierung. Ziel war es, Wissenschaft über das Ausstellungsgefüge als ästhetische Erfahrung zu inszenieren. Auf diesem Weg konnten auch die Widersprüche, die in dieser Konstellation auftauchen, sichtbar gemacht und thematisiert werden.

Überraschenderweise geriet *Kunst um 1800* im Laufe der 1990er Jahre jedoch in Vergessenheit und fehlt bislang in der Geschichte des Kuratorischen weitgehend. Wir thematisieren dieses Großprojekt der 1970er Jahre in dem vorliegenden Beitrag daher detailliert und der Text gliedert sich in drei Teile:

- I. MUSEEN, die Situation und die Debatten in den Institutionen,
- II. AUSSTELLUNGEN, die kuratorischen Strategien und Methoden, und
- III. BÜCHER, die relevanten theoretischen Diskurse und Interdependenzen.

Die These ist: *Kunst um 1800* war Ausstellungsexperiment, Feier der Bildkünste, Forschungsprojekt und politische Stellungnahme zugleich. Die neunteilige Reihe verfolgte das Ziel, die gezeigten Kunstwerke durch Interaktion mit dem Publikum in gesellschaftliche Debatten zu überführen, in der Hoffnung, Repräsentation in Demonstration umschlagen zu lassen.¹⁴ Der Zyklus verdeutlicht, dass Ausstellungen über machtvolle Möglichkeiten verfügen, die auf ihre wissens- und bedeutungsgenerierende Funktion zurückgehen. Die mit ihnen verbundenen Praktiken sind keine neutralen oder objektiven Handlungsweisen. Oder, wie es die Kunsthistorikerin Verena Krieger treffend formuliert: „Politisch ist eine Kunstaussstellung (...) keineswegs erst dann, wenn sie explizit ‚politische Kunst‘ repräsentiert, vielmehr gibt es eine eigene ‚Politik des Ausstellens‘.“¹⁵ Und daher darf es trotz aller Errungenschaften des Projektes nicht an Kritik fehlen. Bereits die drei Stimmen aus der Zeit um 1970 zum Einstieg in diesen Text verdeutlichen: Es handelt sich um ein aus heutiger Perspektive betrachtet institutionelles Terrain, auf dem männliche wie weiße Personen dominierten, während selbst eine führende Journalistin für das damalige – bürgerlich imaginierte – Publikum unhinterfragt in der maskulinen Form spricht. Werner Hofmann konstatierte eine Krise in der Kunst um 1800, eine Krise in der westeuropäischen Gesellschaft der 1970er Jahre und eine Krise des Museumswesens. Es fehlte jedoch die Einsicht, dass sich mit all diesen Strukturen auch damalige Konstruktionen von Männlichkeit sowie die Hegemonie einer eurozentristischen Sicht auf Kunst- und Kulturgeschichte an einem solchen Wendepunkt befanden. In dieser Haltung scheint der Zyklus seinem Gegenstand um 1800 näher als unserer Gegenwart. Deshalb ist uns daran gelegen, im Folgenden auch die Brüchigkeit und Widersprüchlichkeit des Projektes *Kunst um 1800* und des damaligen Zeitkontextes aufzuzeigen.



I. MUSEEN

Geschichten vom Zeitalter der Revolutionen

Werner Hofmann formulierte seine einleitend skizzierten Gedanken 1959 als Programm für ein Museum des 20. Jahrhunderts in Wien, eine Einrichtung, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht existierte, 1962 mit ihm als Direktor eröffnete und an deren Etablierung er bis 1969 arbeitete. Volle Wirkung konnten diese Ideen jedoch erst in einem Haus wie der Hamburger Kunsthalle, welches Kunstwerke vom Mittelalter bis zur Gegenwart beherbergt, entfalten.¹⁶ Hofmann setzte das Anliegen, ein Museum durch Kuratieren als Ort wissenschaftlicher Praxis zu etablieren, schließlich mit *Kunst um 1800* um. Dabei handelt es sich um einen neunteiligen Ausstellungszyklus, der zwischen dem 9. Mai 1974 und dem 4. Januar 1981 stattfand und mit insgesamt rund 2.650 Exponaten aufwartete: *Ossian und die Kunst um 1800* (1974), *Caspar David Friedrich* (1974), *Johann Heinrich Füssli* (1974–1975), *William Blake* (1975), *Johan Tobias Sergel* (1975), *William Turner und die Landschaft seiner Zeit* (1977), *Runge in seiner Zeit* (1977–1978), *John Flaxman. Mythologie und Industrie* (1979) sowie *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen* (1980–1981), jeweils mit dem Reihentitel *Kunst um 1800* versehen.¹⁷ Zu den einzelnen Ausstellungen – während der reguläre Museumsbetrieb weiterlief – richtete das Team zahlreiche begleitende Präsentationen und Veranstaltungen wie Konzerte oder Tagungen aus. Anfänglich auf ein zweijähriges Projekt mit fünf Teilen angelegt,¹⁸ nahm *Kunst um 1800* dann Fahrt auf und Hofmann und die Mitarbeiter*innen der Kunsthalle organisierten in rasantem Tempo, neben zahlreichen anderen Ausstellungen, schließlich neun Präsentationen in nur sieben Jahren. Die jeweiligen Displays fokussierten Künstler – insgesamt sind nur sehr wenige Künstlerinnen mit Werken vertreten – aus Großbritannien, Deutschland, der Schweiz, Schweden und Spanien. Der Zyklus wollte keine Geschichte illustrieren, rekonstruieren oder dokumentieren, er war nicht einfach der um 1750 in Europa einsetzenden Aufklärung gewidmet, sondern, wie Werner Hofmann 1972 schreibt:

Der Historiker wählt aus der Geschichte seine Geschichte, sagt Gaston Bachelard. (...) Gemeinsam ist allen diesen Wegen der Orientierung, daß sie bestimmte Wirklichkeitsmuster nicht reproduzieren, sondern produzieren, daß sie empirisch Gegebenes nicht widerspiegeln, sondern hervorbringen.¹⁹

In diesem Sinne formulieren die Ausstellungen Thesen. Als grundlegende Annahme gingen die Organisator*innen davon aus, dass, wie es Hannah Arendt 1963 formuliert, mit den „großen Revolutionen am Ende des achtzehnten Jahrhunderts“ unlösbar die Vorstellung verhaftet sei, „daß sich innerhalb der weltgeschichtlichen Geschichte etwas ganz und gar Neues ereignet, daß eine neue Geschichte anhebt.“²⁰ Der Zyklus folgte somit der

Abb. 1 Aufbau der Ausstellung *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen*, Halle vor dem Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, 1980. Foto: Elke Walford, HAHK



Troisième éruption du Volcan de 1789,

Qui doit avoir lieu avant la fin du monde qui fera trembler tous les trônes et renverra une foule de monarchies.

Ceci devant servir de modèle

Lith. de Raugel, rue de Valenciennes, 11.

Abb. 2 Auguste Desperet:
Dritter Ausbruch des Vulkans von 1789,
1833. Lithografie, 26 × 33 cm.
Hamburger Kunsthalle

Beobachtung der politischen Philosophin, der zufolge zum Ende des 18. Jahrhunderts der „revolutionäre Geist“ zu einem frühen Zeitpunkt auftauchte – und mit ihm „das Verlangen, zu befreien *und* der Freiheit selbst eine neue Stätte zu gründen“. ²¹ Das Projekt der Hamburger Kunsthalle nahm sich in diesem Sinne vor, das „Zeitalter der Revolutionen“ in Europa, das die Zeit der französischen Revolution 1789 bis zur Julirevolution 1830 umfasst, zur Diskussion zu stellen (**Abb. 2**). Einer der Kustoden, Siegmund Holsten, hat diesen methodologischen Anspruch zum Ende der Reihe festgehalten: „Nicht als Illustrationen eines Geschichtserlebnisses führt die Ausstellung Kunstwerke vor Augen, sie spürt vielmehr bildlichen Denkformen, spezifischen Gestaltprägungen nach, die umgekehrt ein Licht auf die damalige Bewertung der politischen Ereignisse werfen.“ ²² Es sind also gesellschaftliche Begebenheiten, die den Zyklus strukturieren. Zugleich verschiebt sich die Aufmerksamkeit nach Norden – in Richtung Großbritannien und Skandinavien –, insbesondere Frankreich kommt überraschenderweise nur indirekt vor. Werner Hofmann begründete dies damit, dass es unmöglich sei, die großformatigen Bilder von Jacques-Louis David oder Eugène Delacroix aus Paris auszuleihen und dass eine parallel in Rom stattfindende Ausstellung Théodore Géricaults Werke blockiert hatte. ²³ Doch verfolgte das Projekt ganz klar auch das Anliegen, den bisherigen Fokus der damaligen Kunstgeschichtsschreibung grundlegend neu auszurichten.



Die Hamburger Ausstellung in neun Etappen unternahm den ambitionierten Versuch einer transnationalen, europäischen Kunstgeschichtsschreibung und rückte die Wirkmacht von Kunstwerken in ihr Zentrum (Abb. 3). Die hanseatische Institution sowie vergleichbare Einrichtungen der internationalen Museumslandschaft präsentierten bis zu diesem Zeitpunkt Wechselausstellungen historischer Kunst in der Regel strikt nach Schulen, Stilen, Nationen oder Sammlern, nur selten nach Sammlerinnen, geordnet. Diese Narrationen, die einen überzeitlichen Wahrheitsanspruch erhoben, folgten dem von der Kunsttheoretikerin Rosalind Krauss kritisierten „master plot“ und der Tendenz von Museen, sich als Prozessionswege zu inszenieren.²⁴ Werner Hofmann durchkreuzte diese Erwartungen und betonte gleich in

Abb. 3 Ausstellungsansichten Goya. *Das Zeitalter der Revolutionen, Zyklus Kunst um 1800*, Kuppelsaal und Gemäldegalerie, Hamburger Kunsthalle, 1980. Fotos: Elke Walford, HAHK

dem ersten Katalog des Zyklus: „In Frankreich ist Ossian ein anderer als in England, in Deutschland oder in Dänemark.“²⁵ Das Team lehnte ein Denken in sprachlichen oder gar nationalen Grenzen ab. Und das, obwohl der Kontinent noch nicht demokratisch geeint war. In Spanien, Griechenland und Portugal herrschten 1974 faschistische Militärdiktaturen, zudem existierte keine wirkliche Wirtschaftsunion und die ersten Wahlen für ein Europaparlament fanden erst 1979, also zum Ende der Reihe, statt.²⁶ Allerdings konnte die Kunsthalle von einer europäischen Kunst *sprechen*, und die Ausstellungen erzählten diese Geschichte(n) neu beziehungsweise auf modellhafte Weise und vor allem komplex.²⁷ Ein europäischer Verbund galt, wie schon bei William Blake 1794 in seinem handkoloriertem Buch *Europe a Prophecy*, als ein in der Zukunft einzulösendes Versprechen (**Tafel I**). Für den mystischen Dichter und Maler nahm der Kulturraum die Form einer Schlange an, er beschreibt deren wehrhafte Gestalt als „image of infinite / Shut up in finite revolutions“.²⁸ Hofmann bezieht sich im Katalog mit einem Zitat des Hamburger Verlegers Friedrich Perthes von 1810 auf Blakes Verheißung und benennt das Ziel der Kunsthalle deutlich: „Materialien zu einem Gemälde europäischer Cultur‘ zu liefern. Denn dies ist der Leitgedanke unserer Ausstellungsreihe ‚Kunst um 1800‘.“²⁹ Kurz, Hofmann und sein Team verstanden Europa als Resonanzraum einer gemeinsamen Kunst und Kultur. Obwohl der Global East in dieser Perspektive des Kalten Krieges nur am Rande auftaucht, dachten die Organisator*innen für die damalige Zeit erstaunlich inklusiv, beispielsweise konzipiert der Katalog zu *Francisco Goya* in seinem Vorwort die Perspektive eines „Europas der Gastarbeiter“.³⁰

Die Hamburger Kunsthalle übertrug also innerhalb des regulären, bürgerlichen Ausstellungswesens einen kritischen wie gegenwärtigen Blick auf Kunstwerke aus der Zeit um 1800. Die Kurator*innen strukturierten die Präsentationen des Zyklus in der Regel nicht chronologisch, sondern analytisch.³¹ Ein solches Vorgehen galt damals als ungewöhnlich und das Hamburger Projekt macht deutlich: Kuratieren ohne Theorie führt zu Langeweile. Zusätzlich besteht eine der Innovationen der Ausstellungsreihe in der Aktivierung der Besucher*innen. Und so hält die Werbung für die Katalogreihe am Ende der letzten Publikation, *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen*, 1980 fest:

*Neun Ausstellungen, neun verschiedene Antworten auf die Frage nach der ‚Kunst um 1800‘ – das machte diesen Zyklus der Hamburger Kunsthalle (...) zu einer Herausforderung an das Publikum, denn hier wurden keine Stilschubladen gefüllt, sondern mit jedem Thema und jeder Persönlichkeit wurde ein neuer Ansatz gewonnen, mußte der Betrachter einen neuen Blickwinkel aufsuchen.*³²

Angesichts der Bedeutungsvielfalt der Reihe auf ein mündiges wie selbstständig denkendes Publikum zu vertrauen, galt durchaus als politische Positionierung. Auch setzte die Institution für das Vorhaben, den künstlerischen Beginn der europäischen Moderne in Ausstellungen zu fassen, diverse Formate und Medien ein (**Abb. 4**). Das Neben- und Übereinander von Zeichnungen, Gemälden, Büchern, Aquarellen, Skulpturen, Kunsthandwerk sowie Archivadokumenten, Reklametafeln, Illustrierten oder Flugblättern, das *Kunst um 1800* insgesamt auszeichnet, evozierte für die Besucher*innen



ein Museumserlebnis, das ein damit einhergehendes, komplexes Gefüge aus Sehen und Lesen, Gehen und Stehen, eine Dynamik aus Annähern, Innehalten, Vergleichen und Ablehnen oder Zurückweichen ermöglichte beziehungsweise abverlangte. Bei diesem medienübergreifenden Konglomerat ging es darum, eine nicht-lineare Argumentation und damit verbunden eine Flexibilität in Hinsicht auf mögliche Auslegungen zu erreichen. „Nicht die Vollständigkeit eines Rundblickes wird angestrebt“ – um noch einmal Hofmann aus dem *Blake*-Katalog zu zitieren –, vielmehr soll „das Bild offener Vielstimmigkeit“ erweckt werden.³³ Als grundlegende kuratorische Methode ist daher das Argumentieren in und mit Bildern zu benennen; auf diesem Weg sollten die Besucher*innen komplexe Prozesse erfahren. Dafür präsentierte die Hamburger Kunsthalle zahlreiche Kunstwerke aus dem eigenen Bestand in neuen Nachbarschaften und einige Werke tauchten mehrmals auf – um nur ein Beispiel zu nennen: *Das Eismeer* (1824) von Caspar David Friedrich hing 1974 in der Jubiläumsshow zum 200. Geburtstag des Landschaftsmalers, dann 1976 bei *Turner* und zum Abschluss 1980 bei *Goya* jeweils an einem bedeutsamen Platz (Abb. 5). Diese prozessorientierte kunsthistorische Arbeit mit Bildwerken stellte um 1970 eine Neuerung dar. Sie ist ohne die Rehabilitierung des Kunst- und Kulturwissenschaftlers Aby Warburg in Kombination mit der Strenge der Kritischen Theorie und der Bezugnahme auf künstlerische Strategien vom Surrealismus bis zur Pop Art nicht zu verstehen.³⁴ Die Kunsthalle übertrug also Verfahren für das Öffentlich-Werden zeitgenössischer Kunst auf die Situation um 1800 und verstärkte auf diesem Weg die historischen Resonanzen in der damaligen Gegenwart.

Diese Operation betont ein weiteres signifikantes Anliegen des Projektes. Denn der Zyklus steht ebenfalls für den komplexen Versuch, die – so der Titel des XIV. Kunsthistorikertages, der 1974 während der *Friedrich*-Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle stattfand – „Konsequenzen der Moderne“ zu erfassen.³⁵ Bei *Kunst um 1800* handelt es sich nicht um eine ehrfürchtige Annäherung an das Phänomen, sondern es ist die Ambivalenz der historischen

Abb. 4 Ansichten der Ausstellungen *Runge* (1977–1978), Gemäldegalerie, und *Flaxman* (1979), Kuppelsaal, Hamburger Kunsthalle. Fotos: Elke Walford, HAHK



Abb. 5 Ansichten der Ausstellungen *Turner* (1976) und *Goya* (1980), Gemäldegalerie, Hamburger Kunsthalle. Fotos: Elke Walford, HAHK

Zeit – „die heterogene Struktur der Epoche“³⁶ beziehungsweise das attestierte „Krisen- und Konfliktbewusstsein“ –,³⁷ mit dem der Zyklus versucht, Debatten in seiner Gegenwart hervorzurufen. Das Vorhaben stellte genauer einen offenen Prozess des „Redigierens der Moderne“ dar, wie ihn der französische Poststrukturalismus einforderte.³⁸ Es kam zu einer Verschachtelung von Zeiträumen, und dabei ließ die Kunsthalle mitunter Anachronismen zu. Das Team bildete wissenschaftliche Gedankengänge durch Kunstwerke ab, gleichzeitig galt die Aufmerksamkeit den Anteilen der Kunst an gesellschaftlichen und politischen Dynamiken im Zeitalter der Revolutionen. Oder wie Hofmann das Vorgehen mit Blick auf Francisco Goya bereits im ersten Katalog des Zyklus, *Ossian und die Kunst um 1800*, mit großer Geste für die Presse proklamiert: „Jedes positive Ereignis wird in Frage gestellt, jedes geschlossene System gesprengt.“³⁹ Anders formuliert reflektierten die Organisator*innen der Ausstellungsreihe ihr Geschichtsmodell sowie die Relationen von Objekten und Subjekten, Fragen, die bis heute Aktualität besitzen.⁴⁰

Kunst um 1800 markiert somit eine neue Phase des professionalisierten Museumsbetriebs – der Zyklus leitete zumindest für die 1970er und 1980er Jahre ein Ende der biografisch ausgerichteten Ausstellung sowie eine Hochphase der forschungsbasierten Arbeit ein.⁴¹ „Unsere herkömmliche museale Darbietung, das sei eingeräumt, unterstützt in der Regel die Harmonieerwartung des Publikums. Die Thementausstellung sollte sie bewußt zerstören oder“ – beschreibt Werner Hofmann 1976 die kuratorische Programmatik weiter – „wenigstens in Frage stellen. Sie sollte den permanenten Konfliktcharakter geschichtlicher Prozesse und Entscheidungen anschaulich machen, sie sollte das Widerspruchspotential und die heterogenen Strukturen (...) sichtbar machen.“⁴² Zugleich zeichnet die neun Ausstellungen von *Kunst um 1800* aus, dass sie die Eigensinnigkeit der jeweiligen künstlerischen Positionen betonen. In diesem Sinne setzte insbesondere Werner Hofmann in zahlreichen Texten und begleitenden Büchern verschiedene Filter und Erklärungs-

modelle ein, die sich teilweise bewusst widersprechen. Auf diesem Weg divergieren und konvergieren so verschiedene Figuren, Konzepte und Ideen wie Karl Marx und Aby Warburg, Erotomanie und Strukturalismus, Kritische Theorie und Surrealismus oder Mode und Methode, eben traditionelle, konservative und progressive Vorstellungen.

Institutionelle Strukturen und handelnde Personen

Es stellte einen wichtigen Teil dieser Revision dar, dass das Museum den damaligen Forschungsstand der akademischen Kunstgeschichte nicht wiederholte, sondern über die kuratorische Tätigkeit eigenständige Thesen entwickelte. So verdeutlichte das Projekt, dass die Antike im Sinne des Klassizismus als Basis bürgerlicher Bildung und als Maßstab für die Qualität der Künste seit der Zeit um 1800 ausgedient hatte.⁴³ Die einzelnen Ausstellungen führten stattdessen vor, und dies gilt als eine der Grundlagen für ihren großen Erfolg, wie die Moderne gegenüber einer normativen Ästhetik des Schönen eigenständige Kategorien wie das Ungewöhnliche, das Abseitige oder das Unverständliche ausbildete. Der Zyklus erledigte dies sozusagen im Vorbeigehen. Im Mittelpunkt standen dann vor allem Fragen, die sich an den aktuellen Geschehnissen und Veränderungen der 1970er Jahre entzündeten. Dieses Bewusstmachen der eigenen Interessen beim Vorbereiten und Realisieren von Ausstellungen thematisiert nicht nur die Vergangenheit, sondern lässt auch die Gegenwart – und vielleicht sogar eine Zukunft – aufscheinen.⁴⁴ Ein innovatives kuratorisches Verfahren von *Kunst um 1800* besteht daher darin, Objekte aus tradierten kunsthistorischen Narrativen zu lösen und in größeren kulturhistorischen Kontexten zu verorten.⁴⁵ So werden etwa 1976 auf einer Doppelseite des *Turner*-Katalogs die mathematischen Grundlagen der Formgenese bei William Turner mit der kosmischen Geometrie bei Claude-Nicolas Ledoux und Étienne-Louis Boullée abgeglichen (Abb. 6). Die Kurator*innen nehmen also die Vorstellung eines historischen Wandels in das Konzept des Zyklus auf. Vor allem band das Museum – und dies ist eine der Hauptinnovationen des Projekts – zahlreiche Wissenschaftler*innen, die damals maßgeblich zu den jeweiligen Themen forschten, in die Buchproduktion ein: von Daniel Ternois (Universität Lyon) und Johannes Kleinstueck (Universität Hamburg) über Gert Schiff (New York University) und Hans Holländer (RWTH, Aachen) bis zu David Bindman und Sarah Symmons (Courtauld Institute, London) oder Andrew Wilton (British Museum). Auch Quellentexte wurden ediert und für *Friedrich, Füssli, Blake, Sergel, Turner, Runge* und *Flaxman* übersetzt. Insgesamt umfassen die neun Kataloge 2.615 Seiten mit 4.708 Abbildungen und wirkten lange als Standardwerke kunsthistorischer Forschung.⁴⁶

Ein solch ambitioniertes Vorhaben konnte nur eine Vielzahl von Personen umsetzen. Damals existierte die Bezeichnung des Kurators oder der Kuratorin noch nicht, statt dessen ist von „Ausstellungsorganisatoren“, „Ausstellungsmanagern“, „Ausstellungsmachern“, „Museumsleuten“, „Vermittlertätigkeit“, „Regisseurtätigkeit“ oder der Tätigkeit eines „Ausstellungsleiters“ die Rede.⁴⁷ Neben Werner Hofmann als Direktor der Hamburger Kunsthalle bestand das Team in den 1970er Jahren aus Hanna Hohl und Eckhard Schaar in der

In seinem Kommentar hat Cozens solche Vergleiche nicht angestellt. So systematisch er nach dem Wort William Beckforths war, so wenig waren seine Methoden, die des Kleckens zumal, der Konfigurierung zugänglich. Von Formen und Formeln entzogen, die sich der präzisen Deutung verweigern, mußte dieser Künstler-Theoretiker sich auch von den faktischen Wolkennissen angesprochen fühlen, in denen die Philosophenlehre widerlegt wird und angesichts etwas aus nichts entsteht. *Zwanzig seiner Wolkennissen*, als Stiche der *New Method* beigezeichnet, wurden von John Constable frei kopiert (siehe Kat.Nr. 146). Auf diese Kopien, vor allem aber auf die Wolkennissen der zwanziger Jahre bezogen (Kat.Nr. 147, 196), bekommt das Wort vom Künstler, der nicht mit der Natur wettrennen, sondern sich nichts etwas machen soll (Brief an Fisher vom 29. Mai 1824), eine Tragweite, die Constable selbst vielleicht nicht bewußt war, denn es gelingt ihm hier, aus materiellen, die keine sind, die sich nicht greifen, nicht festhalten lassen, etwas zu machen – die Niederschrift von Naturprozessen, die zugleich eine poetische Paraphrase des Entstehens und Vergehens, des Anfangs und des Endes von Form und Leben ist. Cozens hat die Unbestimmtheit, sprich: Unschärfe des Anfanglichen nicht nur in den Klecksen wahrgenommen und genutzt. Sein Sehen war ganz und gar auf Ambivalenzen und das eingestellt, was die Psychologie den Umschlagereffekt nennt. Ein Kleck war für ihn nicht wichtiger als der weiße Grund des Papiers, also des Umfleckes, und obwohl er dekretiert, die Natur könne keine Linien (aus einer ähnlichen Äußerung Delacroix) werden später die Impressionisten ihr *Credo* machen!), gibt es doch eine Reihe von Zeichnungen, in denen er zuerst ein Liniengefüge anlegt, das danach flüchtig mit Feuertönen versehen wird (Abb. 20). Die dünnen Linien sind

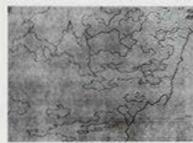


Abb. 20: J. Constable: Wolkennissen mit Wolken

ambivalent: was Figur oder Grund, was Berg oder Himmel ist bzw. sein wird, ist dem Ermessens überlassen; darüber entscheidet der ausfüllende Pinsel. Wir wissen, daß der junge Turner bei Dr. Moore nach Blättern von Alexander und John Robert Cozens zeichnen lernte. Auch das *Zu-Ende-Zeichnen* von unterlegten Vorlagen gehörte zu Lernpraxis. Mag sein, daß Turner dabei auch Blätter wie die *Berggipfel* zu sehen bekam. Davon konnte er gelernt haben, seine Kompositionen nach *Leitlinien* zu gliedern. Solche Leitlinien oder *guiding lines* (Rawlinson entlehnt den Ausdruck einem Handbuch der Druckgraphik von Hansmann) tragen die von Turner selbst angelegten Kompositionen des *Liber Studiorum* (Kat.Nr. 32, 33, 35), deren *Ausführung* in Schabkunst von anderen Künstlern besorgt wurde. Wichtiger als dieses Detail ist jedoch, daß Turner die beiden entscheidenden Konsequenzen aus Cozens' *New Method* zog und sie meisterhaft handhaben lernte. Erstens zeigt er, daß ein und dasselbe organische Grundmuster – zum Beispiel kreisende Strudel und Wirbel – für verschiedene Inhalte erhalten kann: der kreisende Vernechtungsgang im *Abend der Stille* und der Lichtball im *Morgen nach der Stille* (Kat.Nr. 156, 157) – das sind zwei gegensätzliche Aspekte solcher Muster. Zweitens sieht Turner in jedem Wahrnehmungsinhalt die Möglichkeit, dessen augenblicklichen Aggregatstatus zu verändern, ihn anzulösen und zu verankern. Unbestimmtes des ersten Kleckes mehrere Wege zu verschiedenen Bestimmtheiten einzuschlagen. Turner hingegen blickt auch in die Gegenrichtung: zum Auftreten von Gestalten kommt bei ihm auch deren Verlöschen – einer der Gründe, warum *Stürme* und *Feuerbrünste* ihn faszinierten. Turner steuert diese Prozesse mit der *Klavatur seiner Farbmotive*; er fährt die *Wahrnehmungswelt* auf ihre Elementarstrukturen zurück und überhört diese wieder in einer Art *Allopoese* wieder zu einer *Symbiose* der vier Elemente, von der oft nicht eindeutig auszumachen ist, ob sie *Welterschöpfung* oder *Weituntergang* bedeutet. Über all dem Prämissen sollte man die *mathematische Komponente* in Turners Formprozessen nicht übersehen. Seine

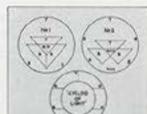


Abb. 21: W. Turner: Wolkennissen, 1818



Abb. 22: J. W. Goethe: Wolkennissen, 1771



Abb. 23: J. W. Goethe: Wolkennissen, Ende 18. Jh.



Abb. 24: J. W. Goethe: Wolkennissen, Ende 18. Jh.



Abb. 25: J. W. Goethe: Wolkennissen, Ende 18. Jh.



Abb. 26: J. W. Goethe: Wolkennissen, Ende 18. Jh.



Abb. 27: J. W. Goethe: Wolkennissen, Ende 18. Jh.



Abb. 28: J. W. Goethe: Wolkennissen, Ende 18. Jh.

kreisenden Wirbel haben in den schematischen Farbkreisen (Abb. 21), die er von Moses Harris ableitete (das hat Goya gezeigt), ihre geometrische Entsprechung, und im Gelechte über die reinen Formen (Abb. 22) mit der kosmischen Thematisierung der künstlerischen Gestaltungsmitel diese beiden Problemzonen werden von Turner zur Synthese gebracht. Ihre Veranschaulichung kann hier nur kurz angedeutet werden. Nichts verbindet die gemalte Poesie der Wolken und Elemente – eine Metaphorik der *verhüllten*, *verschlossenen*, *verdeckten* Form – mit den präzisen Planetenporträts eines Donato Creti (Abb. 22) oder den kosmischen Vorstellungen eines Ledoux oder Boullée (Abb. 23, 24), deren Weltraumkonzepte den Anschein mathematischer Größen und Abstände erwecken sollen. Noch weniger hat Turner mit der anthropomorphisierten Schöpfungsfigur Schinkels zu tun (Abb. 25). Aber auch Runge ausgelegte Schöpfungsfiguren berühren sich nicht mit dem *Planckenschema* der *Spätaufklärung*; ihr gekletterter Stammbaum führt über Böden in die Systemgebäude der Schellings zurück. Bei Cozens, Constable und Turner verbindet sich das Thema des *Anfanges* aller Dinge mit der pragmatischen Analyse der *Konstanz* und ihrer *Tragfähigkeit* – letztlich geht das eine Thema in das andere über, was bei Turner zu der *allegorischen* Konsequenz führt, daß Moses, der die *Genese* schreibt, mit dem *Künstler* identisch wird, der die *metaphysische* *Welt* *erschafft*. Will man Turners *Sinnbild* *Bilder* als *Synthese* eines mit der *Erde* der *Welt* und des *Menschen* *einwirkenden* *Prozesses* auffassen, dann wäre es an das *Ende* der *Epochen* zu stellen, die mit dem *späten* *15. Jahrhundert* *begann* als die *malterische* *Vorstellungswelt* *noch* an den *metaphysischen* *Kosmos* *gebunden*, aber *schon* *damit* *befüllt* war, *dieses* *alles* *übergreifend* *spekulativen* *Systematik* *die* *Einrichtung* *der* *Erkenntnis* *empirisch* *nachzuvollziehen*. Das von der *Genese* *kreisend* *gerahmte* *Paradies* *des* *Hierri* *mit* *dem* *Bles* *ist* *darin* *ein* *Beispiel* (Abb. 28).

Runge und die Engländer – beide stützen sich auf Schemata, die jedoch extreme Gegensätze des *Formdenkens* *verkörpern*. Runge ist der *Spekulation*, dem *unfassen* des *Systems* *verhufet*, von *Cozens* *wird* *hingegen* *die* *Brücke* *zur* *Empirie* *geschlagen* *und* *als* *Formprozess* *auch* *ausdrücklich* *bezeugt*, *ihre* *geometrische* *Entsprechung*, *und* *im* *Gelechte* *über* *die* *reinen* *Formen* *(Abb. 22)* *mit* *der* *kosmischen* *Thematisierung* *der* *künstlerischen* *Gestaltungsmitel* *diese* *beiden* *Problemzonen* *werden* *von* *Turner* *zur* *Synthese* *gebracht*. Ihre *Veranschaulichung* *kann* *hier* *nur* *kurz* *angedeutet* *werden*. Nichts *verbindet* *die* *gemalte* *Poesie* *der* *Wolken* *und* *Elemente* – eine *Metaphorik* *der* *verhüllten*, *verschlossenen*, *verdeckten* *Form* – mit *den* *präzisen* *Planet* *porträts* *eines* *Donato* *Creti* (Abb. 22) *oder* *den* *kosmischen* *Vorstellungen* *eines* *Ledoux* *oder* *Boullée* (Abb. 23, 24), *deren* *Welt* *raumkonzepte* *den* *Anschein* *mathematischer* *Größen* *und* *Abstände* *erwecken* *sollen*. Noch *weniger* *hat* *Turner* *mit* *der* *anthropomorphisierten* *Schöpfungsfigur* *Schinkels* *zu* *tun* (Abb. 25). Aber *auch* *Runge* *ausgelegte* *Schöpfungsfiguren* *berühren* *sich* *nicht* *mit* *dem* *Planckenschema* *der* *Spätaufklärung*; *ihre* *gekletterte* *Stamm* *baum* *führt* *über* *Böden* *in* *die* *Systemgebäude* *der* *Schellings* *zurück*. Bei *Cozens*, *Constable* *und* *Turner* *verbindet* *sich* *das* *Thema* *des* *Anfanges* *aller* *Dinge* *mit* *der* *pragmatischen* *Analyse* *der* *Konstanz* *und* *ihrer* *Tragfähigkeit* – letztlich *geht* *das* *eine* *Thema* *in* *das* *andere* *über*, *was* *bei* *Turner* *zu* *der* *allegorischen* *Konsequenz* *führt*, *daß* *Moses*, *der* *die* *Genese* *schreibt*, *mit* *dem* *Künstler* *identisch* *wird*, *der* *die* *metaphysische* *Welt* *erschafft*. Will man Turners *Sinnbild* *Bilder* als *Synthese* eines mit der *Erde* der *Welt* und des *Menschen* *einwirkenden* *Prozesses* auffassen, dann wäre es an das *Ende* der *Epochen* zu stellen, die mit dem *späten* *15. Jahrhundert* *begann* als die *malterische* *Vorstellungswelt* *noch* an den *metaphysischen* *Kosmos* *gebunden*, aber *schon* *damit* *befüllt* war, *dieses* *alles* *übergreifend* *spekulativen* *Systematik* *die* *Einrichtung* *der* *Erkenntnis* *empirisch* *nachzuvollziehen*. Das von der *Genese* *kreisend* *gerahmte* *Paradies* *des* *Hierri* *mit* *dem* *Bles* *ist* *darin* *ein* *Beispiel* (Abb. 28).

Abb. 6 Doppelseite „Formprozesse“, Katalog der Ausstellung *William Turner und die Landschaft seiner Zeit*, Hamburger Kunsthalle 1976

Grafik-Sammlung, in der Gemädegalerie arbeiteten Siegmund Holsten und Helmut R. Leppien, seit 1975 Nachfolger von Hans Werner Grohn, Georg Syamken betreute die Skulpturensammlung sowie zugleich die Öffentlichkeitsarbeit und Achim Lipp leitete die Museumspädagogik. Als *Volontär*innen* sind in der Zeit von *Kunst um 1800* Joachim Heusinger von Waldegg, Michael Schwarz, Eleonore Reichert, Stefanie Poley, Peter-Klaus Schuster und Andrea Heesemann zu verzeichnen.⁴⁸ Hierzu gesellten sich internationale Wissenschaftler*innen als *Gast- und Co-Kurator*innen* wie Hélène Toussaint (Paris), Gert Schiff (New York), zweimal David Bindman (London), Per Bjurström (Stockholm), Andrew Wilton (London) und Jörg Traeger (Regensburg). Zudem handelt es sich bei allen Ausstellungen – bis auf den Abschluss mit *Goya* – um Kooperationen, wodurch die Expositionen an weiteren Orten zu sehen waren.

Wie komplex sich die Planung bis zur fertigen Reihe angesichts der hohen Anzahl von insgesamt über 2.600 Werken gestaltete, lässt sich anhand der Dokumente im Archiv der Hamburger Kunsthalle (HAKH) nachvollziehen. Die erhaltenen handschriftlichen Hänge- und Raumskizzen geben einen Einblick in die aufwendigen Entstehungsprozesse (Abb. 7). Grundlegende Infrastrukturen für regelmäßig stattfindende Wechselausstellungen existierten nicht; ein Museum war in der Zeit um 1970 kein Ort für Wechselausstellungen. Beispielsweise bewältigte die Kunsthalle all ihre Aktivitäten in erheblichem Ausmaß ohne eine Registratur für den Leihverkehr oder Personal für das Marketing. Die restauratorische Betreuung, die Rahmungen sowie die technische Einrichtung der Ausstellungen führten in sich wandelnden Konstellationen Rolf Bertschad, Rolf Gardthausen, Helmut Gubbei, Bettina Heisrohn, Willy Schmidt, Otto Spors, Herbert Dickhoff, Helmut Jahnke, Detlef Mallon, Hyma Roskamp, Eduard Seddig, Joachim Seitz, Paul Stapelfeld, Bruno Werner und Johann Zibell durch. Der gesamte Jahresetat der

Hamburger Kunsthalle betrug 400.000 DM, eine Sonderausstellung wie *Caspar David Friedrich* benötigte 1974 ebenfalls ein Budget von 400.000 DM und konnte nur mit Hilfe eines Sonderzuschusses der Hamburger Bürgerschaft, durch Mittel des Bundesministerium des Inneren, der Fritz Thyssen Stiftung sowie durch Sponsoring der Zigarettenindustrie realisiert werden.⁴⁹ Die Ausstellungen kamen allein aufgrund eines internationalen Leihverkehrs zustande, eine Mobilität, welche während des Kalten Krieges die DDR sowie die Sowjetunion miteinschloss.⁵⁰ Die weitaus größte Menge an erhaltenen Archivalien sind, neben der Korrespondenz für die Druckvorlagen der Kataloge, dementsprechend die Schriftstücke zu angefragten und ausgeliehenen Exponaten. Die Kustod*innen leisteten hier, ohne dass es dafür eine eigene Abteilung gab, maßgebliche Arbeit und erhielten aus oft ungewöhnlichen Sammlungen Schätze – etwa ein Gemälde von Angelika Kauffmann oder Parfümfläschchen und ein Opernglas, gefertigt von der Firma Wedgwood Ende des 18. Jahrhunderts.⁵¹

Auch wenn sich diese grundlegenden Strukturen im Laufe des Jahrzehnts nicht merklich veränderten, lässt sich der Zyklus rückblickend in zwei Phasen einteilen. *Kunst um 1800* sollte zunächst nur fünf Ausstellungen umfassen. Wegen des großen Erfolgs beschloss Werner Hofmann dann, die Reihe um vier weitere Positionen zu erweitern. Daher zeichnen sich beide Abschnitte – 1974 bis 1975 und 1977 bis 1981 – durch jeweils unterschiedliche Anlagen aus. Zwar bildete sich in beiden Fällen das Zentrum aus dem Bestand der Kunsthalle – 1974 ist dies Caspar David Friedrich und 1977 Philipp Otto Runge –,⁵² doch bestimmte vom Konzept bis zum Display kuratorisches Kalkül den zweiten Teil. Zudem sind zwei unterschiedliche Präsentationsweisen auszumachen. Bei *Ossian*, *Friedrich*, *Füssli*, *Blake* und *Sergel* herrschte in Hinsicht auf die Inszenierung deutlich Zurückhaltung vor, es existierten relativ breite Abstände zwischen den Gemälden, einfache Reihungen und

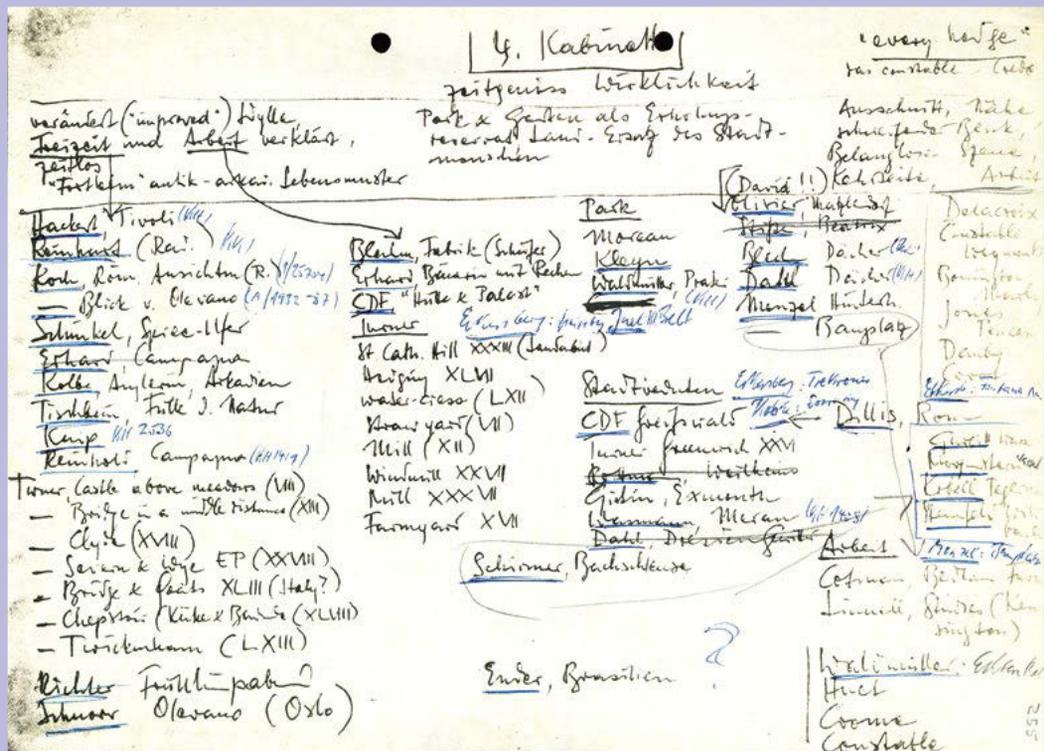


Abb. 7 Hängeplan Kabinett IV. „Die Stadt – Schauseite, Umräum, Kehrseite“, Ausstellung *William Turner und die Landschaft seiner Zeit*, Hamburger Kunsthalle 1976. HAHK



Abb. 8 Ausstellungsansichten *William Turner und die Landschaft seiner Zeit, Zyklus Kunst um 1800*, Kabinett I. „Der Anfang aller Dinge“, Hamburger Kunsthalle, 1976. Fotos: Elke Walford, HAHK

nur wenige Beschriftungen. Mit *Turner* und *Runge* setzte dann eine Tendenz zur Überfrachtung der Displays ein (Abb. 8). Indem die Werke dicht auf dunkle Tafeln gehängt und von Vitrinen bedrängt wurden, nutzte das Ausstellungsteam jeden Zentimeter der bespielten Räume und versuchte, die Fülle der Dinge mit thematischen Schrifttafeln zu bändigen – bei *Goya* beginnt die Präsentation sogar auf Kniehöhe, wodurch die Räume unfreiwillig wie „Totalinstallationen“ der Künstlerin *Anna Oppermann* wirken (Abb. 9 & 10).⁵³ Die Überfülle an Zeichnungen und Druckgrafiken sollte sicherlich auch helfen, von Leerstellen abzulenken. Beispielsweise standen bei *Turner* nur 19 Ölmalereien zur Verfügung; bei *Goya* konnte das Team lediglich 25 Gemälde zeigen. Das Publikum musste sich die abwesenden Tafelbilder daher über Skizzen und Studien erschließen.⁵⁴

Insgesamt fungierte der Kuppelsaal im Erweiterungsbau der Kunsthalle für den *Zyklus Kunst um 1800* als zentraler Ort; die Organisator*innen gliederten ihn mit mobilen Trennwänden in gleichmäßige Teile. Die einzige Ausnahme bildete die *Ossian*-Ausstellung, denn es fanden zu diesem Zeitpunkt Baumaßnahmen statt. In allen anderen Fällen setzten die provisorischen Einbauten in dem kreisrunden Raum an den Wänden an, sie ruhten auf drei mit einer Bremse blockierten Räderpaaren und illuminierten die Kunstwerke mit Neonröhren. Dieses meist trapezförmige Display unter der Kuppel inszenierte die Türdurchblicke und lenkte Sichtachsen in die anschließenden Räume.⁵⁵ Eine solche Ausstellungsgestaltung fixierte die Konstellationen und Beziehungsweisen der Kunstwerke nur vorübergehend, gleichzeitig markierte sie diese als veränderlich und transitorisch. Hofmann wollte mit solchen Inszenierungen „den Werkstattcharakter des Museums“ betonen.⁵⁶ Diese Aussage trifft sicherlich ebenfalls auf die schwere Holzstafelei zu, die für *Ossian* oder bei *Blake* Einsatz fand (Abb. 11).⁵⁷ Auch konzipierte die Hamburger Kunsthalle Ausstellungen zunächst als geschlossene Raumfolge, welche das Publikum in Form eines Rundgangs abschreiten musste – die Eingangstür diente zugleich als Ausgang. Erst für die bewusst als Blockbuster gedachten Positionen



des zweiten Teils, *Turner, Runge* und *Goya*, existierte ein Ausgang am Ende des Parcours. Zugleich gerieten diese auf hohe Besucher*innenzahlen ausgerichteten Unterfangen didaktischer; die einzelnen Präsentationen erreichten eine Komplexität, die immer schwieriger zu strukturieren beziehungsweise zu vermitteln war. Die Kunstkritik resignierte schließlich und nahm die *Goya*-Ausstellung 1980 nur noch als „Bilder- und Bildchenflut“ wahr, „die den Betrachter gleichsam von Goya wegschwemmt.“⁵⁸ Parallel gerieten die Kataloge immer mehr zu umfangreichen wissenschaftlichen Handbüchern. 1976 entstand für *Turner und die Landschaft seiner Zeit* eine 360 Seiten starke Publikation, die 608 Abbildungen umfasst; den *Goya*-Band erwähnte die Presse dann nur noch in Hinsicht auf sein Gewicht von zwei Kilogramm.⁵⁹ Oder anders formuliert: Der intellektuelle Überschuss der ersten Ausstellungen, der nicht ausgestellt wurde, sondern vielmehr abstrahiert und in Buchform zur Veröffentlichung kam, trat als Verräumlichung im zweiten Teil immer mehr als Ballast der Inszenierungen in Erscheinung.

Abb. 9 Ausstellungsansicht *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen, Zyklus Kunst um 1800*, Saal B. „Napoleon: Koloß, Weltseele, Antichrist“, Gemäldegalerie, Hamburger Kunsthalle, 1980. Foto: Elke Walford, HAHK

Abb. 10 Anna Oppermann: *Künstler sein*, 1978. Installation in der Ausstellung *Das Bild des Künstlers: Selbstdarstellungen*, Rotunde, Hamburger Kunsthalle 1978. Foto: Elke Walford, HAHK

Kunstgeschichte nach 1968

Diese kuratorischen und musealen Prozesse waren eng mit der damaligen Kunstgeschichtsschreibung verzahnt und Werner Hofmann galt als eine durchaus kontroverse Figur. Am 5. September 1969 wettete Werner Haftmann, der seit 1967 als erster Direktor der Neuen Nationalgalerie in West-Berlin, der sogenannten Frontstadt des Kalten Krieges, arbeitete, in *Die Zeit* unter anderem gegen „Kunstsoziologen“ mitsamt ihres „politologisch verseuchten Anhang[s] von Kritikern“ sowie eine „in den Filzpantoffeln der marxistischen Urgroßväter daherlatschende Ideologie“ der Gegenwart.⁶⁰ Der Text – versehen mit der Überschrift „Ein Direktor schlägt zurück“ – gibt in großen Teilen den Festvortrag wieder, welchen Haftmann eine Woche zuvor aus Anlass der Hundertjahrfeier der Hamburger Kunsthalle und der Verabschiedung des dortigen Leiters Alfred Hentzen gehalten hatte.⁶¹ In der



Abb. 11 Aufbau der Ausstellung *Ossian und die Kunst um 1800* mit *Malvina beweint Oscars Tod* von Elizabeth Harvey (1806), Altbau der Hamburger Kunsthalle, 1974. Foto: Ralph Kleinhempel, HAHK

Rede während des Hamburger Interregnums forderte er: „Die Muse des Museums heißt Mnemosyne – das ist die Muse der Erinnerung, die den Griechen als Mutter aller Musen galt. Die Erinnerungsströme lebendig zu erhalten, sie für die Gegenwart zu aktivieren, Kontinuität zu zeigen und zu bewahren, war die Aufgabe des Museums und ist sie noch heute.“⁶² Diese Worte galten allerdings nicht, wie wir heute wissen, für seine eigenen Tätigkeiten während des Zweiten Weltkriegs, die der Kunsthistoriker Zeit seines Lebens verschwieg: Haftmann gehörte seit 1933 der SA, der paramilitärischen Organisation der NSDAP, und später als Generalstabsoffizier einer Kampf-einheit der Wehrmacht an, die 1944 und 1945 in Italien aktiv an der Jagd, Folterung und Erschießung von Widerstandskämpfer*innen beteiligt war.⁶³ Und dieser Kunsthistoriker fährt nun 25 Jahre später ausgerechnet so fort: „Mnemosyne – diesen Anruf schrieb einer der großen Geister Ihrer Stadt, Aby Warburg, über die Tür zu seiner berühmten Bibliothek. Er möge auch über dieser Kunsthalle stehen bleiben, solange diese besteht.“⁶⁴ Bei diesen Gedanken zur gesellschaftlichen Ausrichtung der Institution Kunstmuseum wird deutlich, dass das wissenschaftliche Pathos der Täter*innen-generation der Überdeckung der deutschen und damit zugleich der eigenen Schuld diene. Musste die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg

1933 nach London emigrieren, nutzte der ehemalige NS-Kämpfer den jüdisch-deutschen Gelehrten nun für seine eigene Nobilitierung. Darüber hinaus erteilt der Berliner Direktor autoritären Unterricht, diagnostiziert zeitgenössischen Künstler*innen eine „kurzatmige Schwächlichkeit“ und spricht von der Kritik am Museum „als Zeichen einer konstitutionellen Schwäche, die sich mit (...) der Stallwärme des eigenen Rudels zufrieden gibt.“⁶⁵ Aus der daraus resultierenden Angst „in den schrecklichen Konformismen lärmender Kunststrudel ertränkt“ zu werden, komme ihm, Werner Haftmann, „die aggressive und bösartige Aufgabe zu, der schmerzhaft Stachel im Fleisch gegenwärtiger Kunstproduktion zu sein“.⁶⁶ Der Direktor der Berliner Nationalgalerie befand sich mit seiner Abwehr des Demokratischen im Museum sowie seinem von Angst und Gewalt durchzogenen Sprechen in guter Gesellschaft. Er verkörperte keinen Einzelfall, vielmehr den damals allgegenwärtigen Männergyp, der den Faschismus ermöglicht hatte und weiterhin in sich trug.⁶⁷

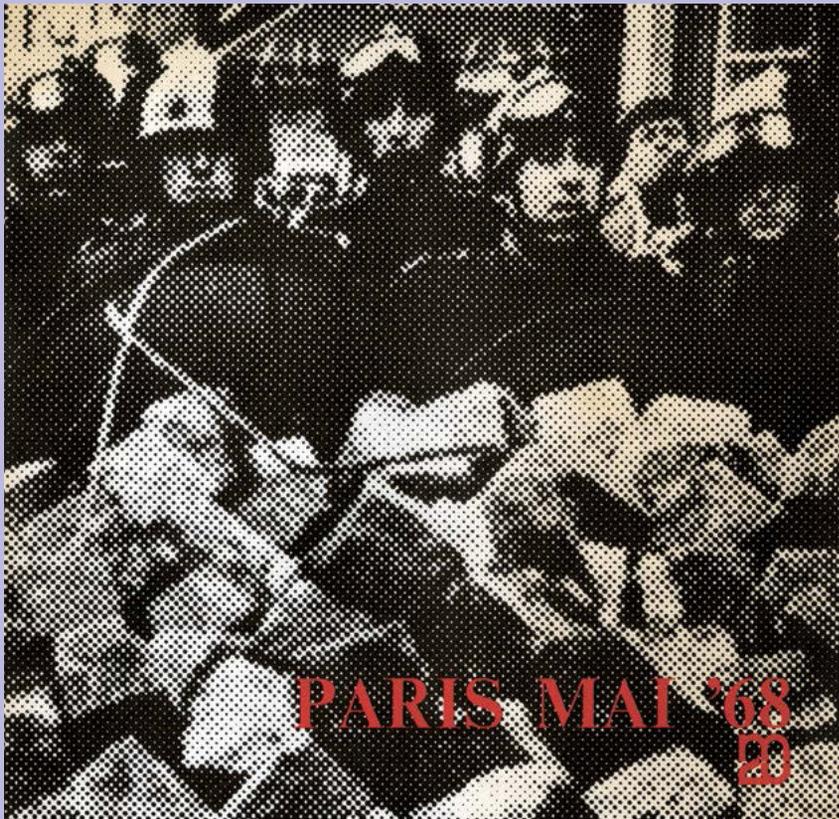
Und diese Gruppe hatte sich ebenfalls für die Thematik einer *Kunst um 1800* interessiert. Bereits unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg kam in der deutschsprachigen Kunstgeschichte die Überlegung auf, den Beginn der Aufklärung als Anfang einer zusammenhängenden Epoche zu verstehen. Diese Vorstellung erlangte 1948 durch das Buch *Verlust der Mitte* von Hans Sedlmayr, also eines weiteren Protagonisten jener Jahre mit nationalsoziali-

stischer Vergangenheit, größere Aufmerksamkeit. Dieser Kunsthistoriker trat im Gegensatz zu Werner Haftmann als fanatischer Gegner der Moderne auf.⁶⁸ Der klerikalfaschistische Sedlmayr beschrieb die Kunst um und seit 1800 als Sündenfall und nutzte sie als relativierende Ausweichbewegung gegenüber der Schreckensherrschaft der Nationalsozialisten und den Massenmorden der Deutschen. „Der Erfolg von Sedlmayrs Geschichtsbetrachtung in den 50er und frühen 60er Jahren liegt darin“ – wie es Beat Wyss 1985 in einem Kapitel über „Das Überleben des Austrofaschismus“ festgehalten hat –, „daß sie es versteht, die Nazizeit unbewußt zu machen.“⁶⁹ Diese strukturelle Dynamik konstatierten während der Hundertjahrfeier auch Gäste der Kunsthalle in Hinsicht auf Haftmanns Rede. „Im Vortragssaal der Hamburger Kunsthalle kam der Beifall für diese sehr prononcierten Ausführungen“, schreibt Petra Kipphoff in *Die Zeit*, „vorwiegend aus den ersten Reihen, von den Plätzen der Leute von Welt, Bedeutung und Geld. Der Protest gedieh mit zunehmender Reihenummer, abnehmendem Alter und Einkommen.“⁷⁰ Die Journalistin hält fest, dass dies „viel über Haftmanns Rede“ – „die an Ort und Stelle Folgen hatte“ – und darüber, wie „die Rollen nun einmal heute verteilt sind“, aussage. Zudem legt sie einen konkreten Adressaten für, wie Kipphoff empört schreibt, Haftmanns „Anmaßung der Entscheidung über Kunst oder Nicht-Kunst“ nahe: „Werner Hofmann, der künftige Direktor der Hamburger Kunsthalle“, dessen Überlegungen sich zu den „hoffnungslos inkommensurabel“ erscheinenden Äußerungen von Haftmann konträr verhalten würden.⁷¹ Hofmann war mit Haftmann auch zuvor schon aneinandergeraten.⁷² Die Antwort auf den aktuellen Streit lieferte allerdings Wieland Schmied eine Woche später – ebenfalls in *Die Zeit*. Der Direktor der Kestner Gesellschaft forderte gegenüber den „überholten Positionen eines statischen bürgerlichen Bildungsideals“, die er in Haftmanns Einlassungen sah, eine Hinwendung zu den von Hofmann formulierten „dynamischen Auffassungen, die unserer pluralistischen Gesellschaft entsprechen und ihr komplexes Wirklichkeitsverständnis artikulieren“,⁷³ oder wie es Schmied schreibt: „Der Auftrag an das Museum lautet nicht nur: Erinnerung. Er lautet auch: Gegenwart.“⁷⁴

Werner Hofmann präsentierte seine Position dann 1970 ausführlich auf dem XII. Kunsthistorikertag in Köln. Die kontroverse Debatte in der Hamburger Kunsthalle über das damalige Geschichtsverständnis und den Umgang mit der Vergangenheit fand im selben Jahr in Form grundlegender Beiträge schließlich Aufnahme in die dreibändige Buchreihe *Das Museum der Zukunft*.⁷⁵ In seiner dort ebenfalls abgedruckten Rede aus Köln beruft sich Werner Hofmann auf Carl Georg Heise, von 1945 bis 1955 Vorgänger von Alfred Hentzen an der Hamburger Kunsthalle. Er widmete seinen Beitrag dem Museumsdirektor und dessen Forderung von 1919: „Das Museum muß abnehmen – und die Kunst wird wachsen.“⁷⁶ Hofmann wendet sich gegen ein „gesichertes Bezugssystem“ und „autoritäre Bevormundung“ – er verweist auf diesem Weg indirekt auf den Berliner Kollegen Haftmann und attackiert ausdrücklich Hans Sedlmayr, der sich ebenfalls „im Besitz der ‚richtigen Einstellung‘ glaubt“.⁷⁷ Deshalb ist es kein Zufall, dass Werner Hofmann in den Katalogtexten des Zyklus immer wieder Bezüge zu dem Kunsthistoriker Theodor Hetzer herstellte, vor allem zu dessen Vortrag „Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800“ aus dem Jahr 1932.⁷⁸ Dies geschah einerseits,

um Distanz zu Sedlmayr aufzubauen, der wegen seiner NSDAP-Mitgliedschaft 1945 in Wien als Professor entlassen und mit einem dreijährigen Berufsverbot belegt worden war. Es ging andererseits auch darum, mit „der Hommage an Theodor Hetzer“ positive Bezüge zur Wiener Schule aufrecht zu erhalten.⁷⁹ Denn Hofmann wollte die Verbindung von Theorie und Praxis, die sich in diesem historischen Kontext etabliert hatte, in Hamburg fortsetzen.⁸⁰ Als Fazit aus all diesen Auseinandersetzungen forderte der Kunsthallendirektor eine „Vielschichtigkeit“, denn so „könnte ein neues Verständnis des ‚Freiraumes‘ gewonnen werden, den das Museum“ für ihn „darstellen soll“.⁸¹ Und hierzu sei kein geringerer als „der Künstler“ von entscheidender Bedeutung, da diese Personengruppe „Modellsituationen des Freiraumes herstellt, auf den jeder Bürger – jeder in seiner Art – Anspruch erheben darf.“⁸²

Es mag aus heutiger Perspektive verwundern, aber Werner Hofmann galt aufgrund dieser Forderungen zum Zeitpunkt des Wechsels nach Hamburg innerhalb der deutschsprachigen Kunstgeschichte als ein Mentor von 1968.⁸³ Seine letzte Ausstellung in Wien widmete sich der Präsentation von Fotografien mit dem Thema *Paris Mai '68*, um „die überhitzte Temperatur“ – wie er im Katalog notiert – „des Jahres 1968 [zu] messen“ (Abb. 12).⁸⁴ Hofmann nahm die zentrale Idee der globalen Revolten, dass die Verhältnisse nicht bleiben können, wie sie sind oder waren, sehr ernst und bezeichnete die Proteste auf der Biennale von Venedig als das wichtigste Ereignis des Jahres.⁸⁵ Zur Ernennung Hofmanns im Januar 1969 spielt *Die Zeit* zudem auf einen der berühmtesten Sponti-Sprüche der '68er an, „Unter den Talaren der Muff von 1000 Jahren“: „In Hamburg hat das Museum immer Kunsthalle geheißten. Sollte es da trotzdem auch Staub und stickige Luft gegeben haben, dann dürften deren Tage gezählt sein.“⁸⁶ Auch deshalb konnte der Direktor der Hamburger Kunsthalle 1972 bei der Wahl um den Verbandsvorsitz auf dem XIII. Kunsthistorikertag als glaubwürdiger Kandidat einer linken Kunstgeschichte gegen das konservative Lager antreten – um mit lediglich einer Stimme gegen das Zentralinstitut für Kunstgeschichte und Willibald Sauerländer zu verlieren.⁸⁷ In diesem Kontext verfasste er die Streitschrift *Kunst und Politik. Über die gesellschaftliche Konsequenz des schöpferischen Handelns*; sie erschien im Jahr der Revolte in der Zeitschrift *Merkur* und 1969 – gewissermaßen als gedruckte Antrittsvorlesung – in längerer und überarbeiteter Fassung in Buchform (Abb. 13).⁸⁸ Und eben dieser Text löste den reaktionären Furor von Werner Haftmann aus, mit dem Untertitel seines Artikels, „Gegen die Programmierer der Kunst“, benannte der Leiter der Berliner Nationalgalerie den Auslöser seiner Aggression. Stand in *Kunst und Politik* von Hofmann zu lesen: „Platons protektionistische Programmierung der Kunst besitzt also noch immer Modellcharakter.“⁸⁹ Das neonorange Cover erinnert an die grellen Plakate des Pariser Atelier Populaire, eines im Mai '68 entstandenen revolutionären Workshops der besetzten Pariser École des Beaux-Arts, sowie an die leuchtenden *dayglow*-Farben der US-amerikanischen Counterculture.⁹⁰ Im Inneren findet sich gleich in der ersten Zeile die Rede von „der politischen Verantwortung des Künstlers“, die ihren „Nieder-schlag“ in dessen selbstbestimmter „schöpferischer Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit“ finde, und es folgt ein Verweis auf die Französische Revolution, also auf die Zeit um 1800: „Seit etwa zweihundert Jahren drängt diese Tatsache den Künstler in Konfliktsituationen, den Politiker in die Rolle



des Zensors oder des Protektors.“⁹¹ Die Frequenz, mit der in dem Büchlein marxistische Theorien aufgenommen, kurz angerissen, miteinander verquirlt, schulmeisterlich beurteilt und wieder fallen gelassen werden, ist hoch.⁹² Signifikant ist, dass der Autor unter Bezugnahme auf „die Moderne“, die Revolutionen in Amerika und Frankreich – sowie auf die Russische und die Surrealistische Revolution – eine Kunstgeschichtsschreibung einfordert, welche die Koexistenz mehrerer Sinnschichten sowie einen Bedeutungspluralismus anerkennt und mit einem weitgefassten Kunstbegriff operiert: „Kunst wird zu einem Vereinbarungsbegriff, dem jede Epoche eine oder mehrere Plattformen einräumt, aber auch neue Wunsch- und Zweckerfüllungen abfordert. ‚Kunst an sich‘ gibt es nicht.“⁹³ Die vorgeschlagene Re-Perspektivierung umfasst Druckgrafik, massenmediale Reproduktionen, insbesondere Karikaturen und Comics oder Kunstgewerbe.⁹⁴ Erstaunlicherweise plädiert der Museumsdirektor im Anschluss für nichts geringeres als die Unterwanderung des Produktionsapparates.⁹⁵ Hofmann will gegen Traditionen opponieren und macht sich mit dem Zyklus *Kunst um 1800* auf den langen Marsch durch die Institution Museum: „Heute kann die Macht eines Apparates nur brechen, wer sich eines noch wirksameren bedient. (...) Die Strategie heißt Unterwanderung.“⁹⁶ In diesem Sinne zeigt sich in der gesamten Ausstellungsreihe ein transnationales Interesse an der gegenseitigen Durchdringung und am Austausch von Kunst und Politik – sei es 1789 oder 1968. In dieser Hinsicht erinnert der Zyklus an den Slogan „Art into Society – Society into Art“, den die Kuratoren Norman Rosenthal und Christos M. Joachimides im London der 1970er Jahre für eine politisierte Kunst aus der BRD entworfen hatten (Abb. 14).⁹⁷ Dieses Anliegen formulierte die Kunsthalle einerseits durchaus engagiert, andererseits blieben die Forderungen, zumindest in den Hauptausstellungen des Zyklus, letzten Endes ohne direkte Bekenntnisse.

Abb. 12 Katalog der Ausstellung *Paris Mai '68*, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1968

Abb. 13 Werner Hofmann: *Kunst und Politik. Über die gesellschaftliche Konsequenz des schöpferischen Handelns*, Köln 1969

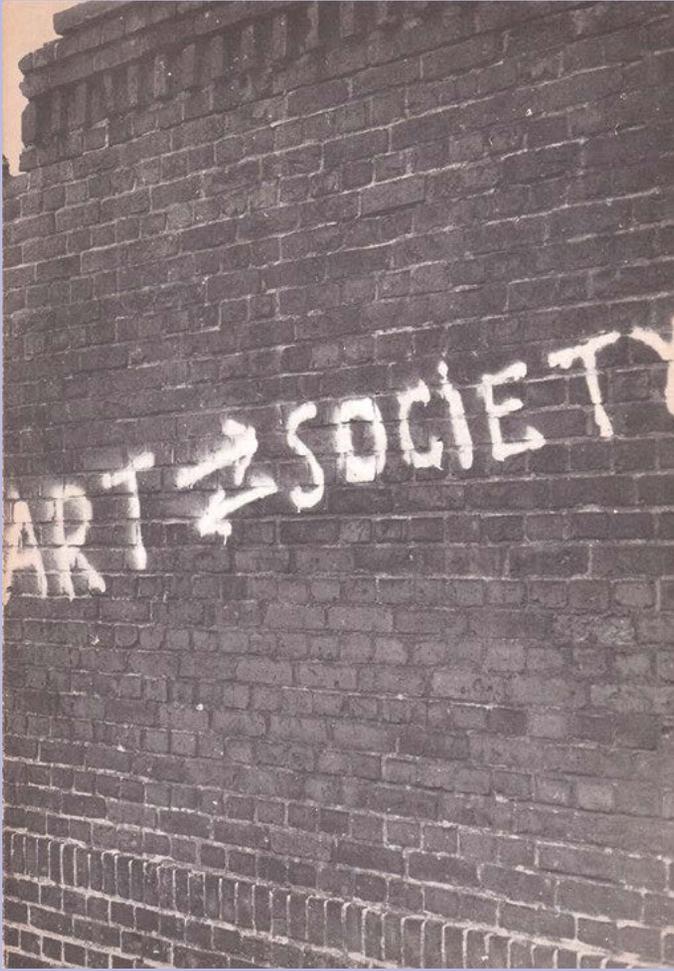


Abb. 14 Katalog der Ausstellung *Art into Society – Society into Art*, Institute of Contemporary Arts, London 1974

Kunst um 1800 wurde in der Folge dennoch in diesem Sinne rezipiert – als eine Stellungnahme zur Neuausrichtung des Fachs Kunstgeschichte im deutschsprachigen Raum nach 1968.⁹⁸ Diese Sichtweise forcierte die Kunsthalle dadurch, dass gegen die von Hofmann konstatierte „methodische Abstinenz“⁹⁹ in den Katalogtexten neben Saussure und Lévi-Strauss auch Marx, Freud oder Foucault immerhin punktuell Erwähnung fanden – allerdings stand bei Hofmann meist Formanalyse eingebettet in historische Kontexte, ein bisschen Ikonografie und Strukturalismus sowie eine popularisierte Version der Psychoanalyse im Vordergrund. Andere widmeten sich diesem methodischen Feld rigoroser; die neu ausgerichtete Kunsthalle operierte nicht im luftleeren Raum. Parallel gründete sich 1968 der Ulmer Verein sowie während des XI. Kunsthistorikertags die Kunsthistorische Studenten-Konferenz (KSK) als Reaktion auf wissenschaftspolitische Kontroversen; die Gruppe initiierte die Zeitschrift *kritische berichte*.¹⁰⁰ Selbst der Verband Deutscher Kunsthistoriker legte sich einen verjüngten Vorstand zu.¹⁰¹ Und 1969 versuchte der Ulmer Verein ein Reformprogramm für Museen aufzustellen.¹⁰² Ein Resultat dieser Bestrebungen war die 1972 eröffnete Dauerausstellung des Historischen Museums

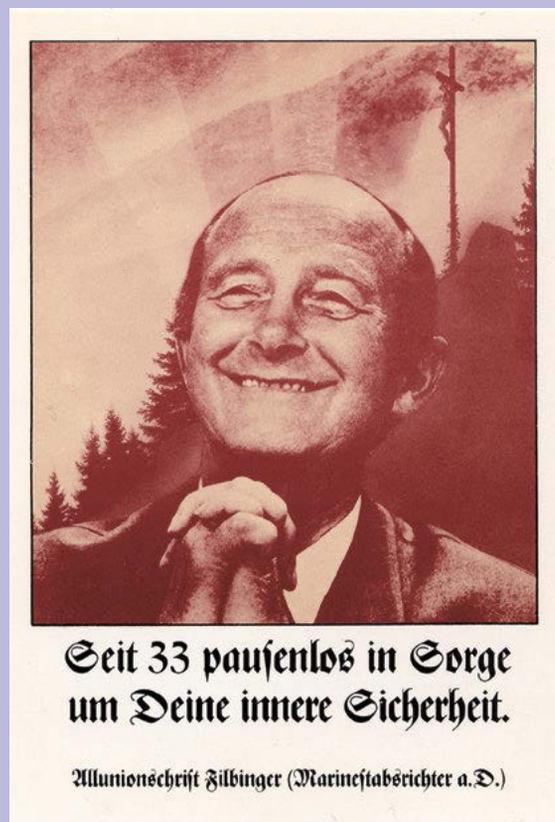
Frankfurt am Main (**Abb. 15**). Hier ging es den Mitarbeiter*innen, die eine kunsthistorische Ausbildung besaßen, dezidiert darum, „linke Gegengeschichte“ zu vermitteln.¹⁰³ Doch die Gegenwart blieb von der Tätergeneration geprägt. Am Kunstgeschichtlichen Seminar der Hansestadt, das bis 1967 in der Hamburger Kunsthalle angesiedelt war, lehrten frühere NSDAP-Mitglieder, etwa der SA-Mann Wolfgang Schöne und der ehemalige Gau-Dozentenleiter Kurt Wilhelm-Kästner.¹⁰⁴ Solche Kontinuitäten existierten in allen Bereichen und Institutionen der BRD. 1975 protestierte der Künstler Klaus Staeck auf einem Plakat mit Caspar David Friedrich gegen Klaus Filbinger – den ehemaligen NS-Richter und damaligen Ministerpräsidenten in Baden-Württemberg, der noch 1978 die Position vertrat: „Was damals rechtens war, kann heute nicht Unrecht sein“ (**Abb. 16**).¹⁰⁵ Erst im Laufe des Zyklus bildete sich mit Klaus Herding (ab 1975), Horst Bredekamp (ab 1976) und Martin Warnke (ab 1979) eine sozialgeschichtlich argumentierende, linksgerichtete Hamburger Schule heraus. Martin Warnke beteiligte sich an der Forschung zu *Kunst um 1800*, insbesondere zu Goya, und in Auseinandersetzung mit Klaus Herding organisierte Hofmann 1978 die Ausstellung *Courbet und Deutschland*.¹⁰⁶ Ausgehend von aktueller Theorie ging es im Schwerpunkt von *Kunst um 1800* ebenfalls um eine kulturwissenschaftlich geprägte, kritische wie wissenschaftlich fundierte Ausstellungspraxis, die sich nicht allein auf die traditionellen Gebiete des Fachs Kunstgeschichte beschränkte. Die neun Ausstellungen beharrten auf der gesellschaftlichen Eingebundenheit von Kunst und adressierten damals brisante Themen wie die Vereinnahmung

von Caspar David Friedrich durch den Nationalsozialismus oder Fetischismus bei Johann Heinrich Füssli. In einem Raum zwischen – so Hofmann in der Diskussion über die Zukunft des Museums – orthodoxer marxistischer Theorie und dem damaligen Kulturkonservatismus eines reaktionären Kunsthistorikers wie Hans Sedlmayr sollte ein Forum entstehen, in dem sich ein „offener Kunstbegriff“, „die ihm angemessene Art des Fragens“ sowie Mehrdimensionalität etablieren konnten.¹⁰⁷ Gegen das Konzept der „totalen Musealisierung“, einen ästhetischen Autonomieanspruch und „Andachtsräume“ – Überzeugungen die Werner Haftmann in seiner Hamburger Rede vertrat – führt die Kunsthalle „Öffnungspraktiken“ ins Feld, die sich argumentativ von Marcel Duchamps künstlerischer Praxis herleiteten und auf eine „Entmusealisierung“ durch die „Öffnung der Kommunikationswege“ abzielten.¹⁰⁸ An dieser Stelle steht der Hamburger Kunsthallendirektor ebenfalls konträr zu Werner Haftmann, der den ein Jahr zuvor verstorbenen Duchamp für „parasitär“ hielt und ihn für eine „revolutionär einherparadierende Idee vom Anti-museum“ verantwortlich machte.¹⁰⁹

Wir möchten allerdings betonen, dass sowohl die Hamburger Kunsthalle als auch das Kunstgeschichtliche Seminar zwar in ihrem historischen Kontext als linksgerichtet erscheinen, sich jedoch beide im Laufe der 1980er Jahre von diesem Label distanzieren sollten. Auch hier war der Kunsthallendirektor ein Vorreiter, denn bereits 1974 verkündete er in einer Begleitpublikation zu *Capar David Friedrich*, dass er sich mit dem „historischen Materialismus“ keineswegs identifizieren würde.¹¹⁰ Hofmann griff in seinen Schriften zwar zahlreiche linke Theorien und Reformgedanken zum Museum auf, doch näherte sich sein Interesse an revolutionären Prozessen eher an die *Rekonstruktion des Historischen Materialismus* des Philosophen Jürgen Habermas

Abb. 15 Installationsansicht der Dauerausstellung im Historischen Museum Frankfurt am Main, Raum „Systematische Bombardierungen durch die Alliierten“, 1972

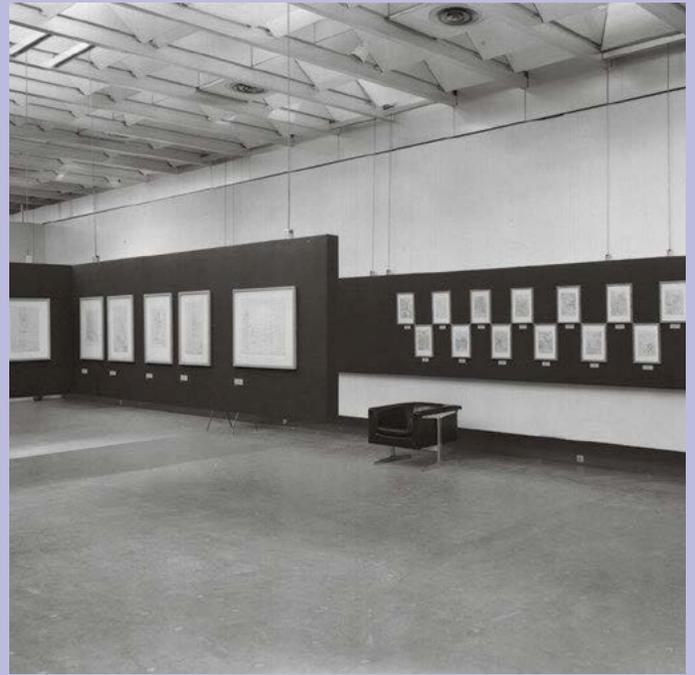
Abb. 16 Klaus Staeck: *Radikale im öffentlichen Dienst* (Hans Filbinger), 1975. Plakat, 84 × 60 cm



und damit der illusionslosen Notwendigkeit von strukturellem wie moralischem Lernen an.¹¹¹ Auch das Konzept der „Unterwanderung“, das Hofmann 1968 in *Kunst und Politik* proklamierte, setzte das Team der Kunsthalle einerseits nicht um, andererseits kam es in einer unkritischen Weise zum Einsatz. Denn wie die politische Autorin Bini Adamczak schreibt, ist es nicht möglich, die verlorene Erfahrung der Revolution durch eine Re-Inszenierung der Ereignisse – etwa als *Kunst um 1800* – wieder zu beleben. Zu gesellschaftlichen Veränderungen führt nicht eine individuelle Unterwanderung der herrschenden Macht, sondern vielmehr die geteilte Praxis kollektiver Gegenöffentlichkeiten.¹¹² Anstatt die Zeit um 1800 als Vervielfältigung von Beziehungsweisen und Subjektentwürfen zu feiern,¹¹³ widmeten sich die neun Ausstellungen fast ausschließlich männlichen Künstlern, es ging mitunter um eine unhinterfragte Fortführung von Genievorstellungen sowie bürgerlichen Ideen vom Schöpferum. Mit Hofmanns Worten eben ein „Rebellieren, ein prometheisches Aufbegehren“ – genauer die Norm viriler Universalität.¹¹⁴ Und diese Perspektive findet sich in den institutionellen Arbeitsstrukturen und den mit ihnen verbundenen Machtverhältnissen wieder. Es mangelte in der Kunsthalle trotz aller schriftlich verfassten Rhetorik an tatkräftiger Selbstkritik, was sicherlich am Solipsismus von Werner Hofmann lag. Die 1970 noch von Helmut R. Leppien geäußerte Hoffnung, dass im Museum der Zukunft „das Kollegialprinzip das Direktorialprinzip ersetzt“, ging nicht in Erfüllung.¹¹⁵ Zwar steuerte die Kunsthalle zumindest in ihrer Außendarstellung eine demokratische Kommunikation an – doch herrschte intern eine extrem hierarchische Struktur mit maximalen Überforderungen der Mitarbeiter*innen und viel zu hohen an sie gestellten Erwartungen. In der Folge geriet die Autorschaft und Autorität des Direktors übermächtig.

Ein Traum steht am Anfang: Europa

Es ist ein anderer Aspekt, mit dem die Kunsthalle in den 1970er Jahren eine Innovation vollbrachte: Das Team konzipierte den gesamten Zyklus *Kunst um 1800* dezidiert als europäisches Unterfangen und richtete sich gegen die Annahme sogenannter Nationalcharaktere, seien sie nun stilistisch, partikular oder gar völkisch begründet.¹¹⁶ Dieses Anliegen sticht hervor, wenn die Organisator*innen bei Caspar David Friedrich, dem vermeintlich deutschesten aller Künstler, darauf hinweisen, dass sein Geburtsort im damals unter schwedischer Herrschaft stehenden Vorpommern lag und er das Studium in Dänemark absolvierte. Die progressive Kritik begrüßte diese „Korrektur schematischer Stilbetrachtung“, und der Kunsthistoriker Günter Metken erkannte in dem dadurch offengelegten „Freiraum“ des Schaffens um 1800 die Möglichkeit für eine alternative Geschichtsbetrachtung.¹¹⁷ In dieser Neuorientierung liegt auch ein Grund für die zahlreichen Kooperationen. *Ossian* entstand in Zusammenarbeit mit dem Louvre und wurde im Grand Palais der französischen Hauptstadt gezeigt; *Caspar David Friedrich* reiste in die Kunstsammlungen zu Dresden in die damalige DDR; *Johann Heinrich Füssli* kam zu einem Gastspiel in die Tate Gallery, London, und ebenfalls in das Pariser Grand Palais; *William Blake* konnte im Städel Museum in Frankfurt am Main gezeigt werden, *Sergel* in Paris sowie Kopenhagen und *John Flaxman* reiste ins Thorvaldsens Museum, Kopenhagen, sowie nach London



an die Royal Academy of Arts.¹¹⁸ Auch wenn der Kunsthistoriker Walter Grasskamp in den 1980er Jahren „die Wanderausstellung als eine spezifisch deutsche Entwicklung“ definierte, wollte die Hamburger Kunsthalle mit *Kunst um 1800* eine internationale Diskussion in Gang setzen.¹¹⁹ Auf diesem Weg trafen unterschiedliche Kulturen des Kuratorischen aufeinander, was sich auch auf der inszenatorischen Ebene zeigt (Abb. 17). Bei *Ossian und die Kunst um 1800* hält die *Bonner Rundschau* zu den Displays fest: Der Aufbau „ist systematischer in Hamburg, war effektvoller in Paris und dadurch verschoben sich die Akzente.“¹²⁰ Schon durch die lange Laufzeit von gut acht Jahren und den prozessualen Marathon von neun aufeinander folgenden Ausstellungen existieren für *Kunst um 1800* verschiedene Öffentlichkeiten, Foren im Werden oder ihre Überreste, temporäre Räumlichkeiten, die sich in Hamburg, Paris, Dresden, London oder Kopenhagen bildeten und wieder auflösten. Vor allem sollte sich auf diesem Weg ein Netzwerk von Kunsthistoriker*innen etablieren – was die Hamburger Kunsthalle bewusst als Entsprechung zu den historischen Kooperationen und Freundschaften etwa von Füssli und Blake oder Flaxman und Sergel verstanden wissen wollte.

Kunstwerke und andere Dinge sind, wie es Bruno Latour analysierte, innerhalb dieser komplexen Experimentalanordnungen keine Tatsachen, statt „matters-of-fact“ handelt es sich um „matters-of-concern“, also das, was Menschen einander näherbringt, weil es sie entzweit.¹²¹ In diesem Sinne erzählt *Kunst um 1800* Geschichten von Subjekten und Objekten im Plural. Dies verdeutlicht bereits der Auftakt der gesamten Reihe, *Ossian und die Kunst um 1800*, am 9. Mai 1974 in der Hamburger Kunsthalle. Die Ausstellung entstand nach einer Idee des Museumsdirektors, als Ausführende fungierten die Kustodinnen Hanna Hohl (Hamburg) und Hélène Toussaint (Paris), wie im Preetext und im Vorwort des Katalogs zu lesen ist.¹²² Auch die Journalistin Karla Eckert hob in ihrer positiven Besprechung hervor, dass zwei Frauen für diese Ausstellung verantwortlich zeichneten.¹²³ Doch beginnt mit der Présentation von *Ossian* die Narration des Zyklus ausgerechnet

Abb. 17 Ausstellungsansichten von *Ossian*, Zeichnungen von Philipp Otto Runge, Gemälde und Zeichnungen von Asmus Jacob Carstens, Grand Palais, Paris 1974. HAHK