



Ausgabe 2 (2001), Nr. 4

Helmut Börsch-Supan: Künstlerwanderungen nach Berlin. Vor Schinkel und danach, München / Berlin: Deutscher Kunstverlag 2001, 359 S., m. 43 Abb., ISBN 3-422-06328-5, DEM 68,00.

Rezensiert von:

Meinrad von Engelberg

Institut für Kunstgeschichte, Universität Augsburg



"Hauptstädte ziehen Künstler an." – "Im Ganzen wird festzustellen sein, daß die Stadt kein fruchtbarer Boden für künstlerische Kräfte war." – "Ein genius loci ist keine Fiktion." – Diese drei Zitate fassen kurz die Kernthesen von Helmut Börsch-Supans Buch über die Berliner Kunstgeschichte als eine Geschichte der Künstlerwanderungen zusammen. Sie entstammen den einleitenden Kapiteln mit den Überschriften "Schinkel in der Mitte" und "Kunstblüte auf sandigem Boden", die auf knapp 30 von insgesamt 350 Seiten das Programm des Werkes formulieren.

Der anschließende Hauptteil bietet eine Art knappes Verzeichnis der seit dem Mittelalter zugewanderten Künstler, das jedoch nicht chronologisch oder

alphabetisch, sondern geographisch nach der Herkunft der Neu-Berliner geordnet ist: Börsch-Supan umrundet somit einmal die preußische Hauptstadt, beginnend im Westen mit Magdeburg, und beschließt seinen Überblick mit dem Norweger Munch, der selbst nicht in Berlin lebte, aber durch Ausstellungen seiner Werke um 1900 wichtige Anregungen für die dortige Kunstszene bot: Der Begriff "Künstlerwanderungen" ist somit weit gefasst.

Jede der sieben Haupt-Himmelsrichtungen ist in weitere Unterkapitel auf gegliedert. Die aus der jeweiligen Region stammenden Künstler werden darin meist chronologisch mit einer kurzen Biographie, ihren wichtigsten Werken und einer knappen, gelegentlich auch zur Pauschalisierung neigenden Charakterisierung vorgestellt. So erfährt man quasi als Randbemerkung zum "harmlosen" Zille-Denkmal des aus Westfalen stammenden Bildhauers Heinrich Drake (1965) über die Kunst im SED-Staat: "Das dem Volk zugekehrte biedere Gesicht und das dem Klassenfeind zugewandte grimmige waren die beiden einzigen Seiten [sic!] der offiziellen DDR-Kunst." (S. 71)

Durch die bunte Abfolge zahlloser berühmter und weniger bedeutender Meister erlebt der Leser eine umfassende, aber gelegentlich auch (wie der Autor selbst eingesteht) "überfordernde" (S. 335) tour d'horizon der Berliner Kunstgeschichte; ein Namensindex ermöglicht jedoch auch eine gezielte Suche. Auf jeden wissenschaftlichen Apparat, Quellennachweise oder weiterführende Literaturangaben wird, abgesehen von einer vierseitigen Auswahlbibliographie, verzichtet. Das geographische Gliederungsprinzip des Bandes, der als essayistische Mischung aus Lesebuch und Überblickswerk konzipiert ist, soll nachdrücklich vor Augen führen, wieviel die oft zum Hochmut tendierende "Hauptstadtkultur" der sogenannten "Provinz" verdankt.



Aufbauend auf der alten Erkenntnis, dass der echte Ur-Berliner in Breslau geboren ist, stellt der Autor fest, dass die bedeutenden künstlerischen Impulse in der preußischen Hauptstadt von Zugewanderten, nicht aber von Einheimischen gegeben wurden. Hierdurch sei der kontinuierlose, unstete Charakter der Metropole als einer "Kolonialstadt" entscheidend geprägt worden. Nur für eine kurze Zeitspanne zwischen der

Rückkehrdes Bildhauers Johann Gottfried Schadow aus Rom (1787) und dem Tod KarlFriedrich Schinkels (1841) habe sich dort eine "bodenständige", autochthoneKultur entwickelt (S. 9f). Dementsprechend gliedert sich die preußischeKunstentwicklung für Börsch-Supan in eine Phase vor und nachdiesem "Gipfel", von dem aus betrachtet weiteste Teile der Berliner Baugeschichteals Niederungen, als "noch nicht" oder "nicht mehr" gelten müssen.Entsprechend ungnädig urteilt der Autor über das zu Ende gegangene20. Jh. und mahnt gerade im Hinblick auf die sich selbst zur Weltmetropolehochjubelnde alte neue Hauptstadt: "Etwas von altpreußischer Schlichtheitwürde der Stadt gut anstehen."



Die über eine reine Faktensammlung hinausgehende programmatischeIntention des Buches, seine These, erschließt sich am besten ausden Einleitungskapiteln. Der Autor, Honorarprofessor an der FU Berlin undbis 1995 bei der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und GärtenBerlins tätig, ist einer der ausgewiesenen Kenner der dortigen Kunstgeschichte.Dies erklärt die immense Informationsfülle und Detailkenntnisdes Textes. Börsch-Supan belässt es jedoch nicht bei einem Künstlerkatalog,sondern streut immer wieder durchaus individuell gefärbte Urteileund Bewertungen ein, die auch stets um die Frage der politischen Verflechtungen,der Indienstnahme und des Missbrauchs von Kunst durch die Herrschendenkreisen, wobei die Auseinandersetzung mit den von Berlin ausgehenden totalitärenSystemen des 20. Jahrhunderts breiten Raum einnimmt. Genauso scharf gehtder Text aber auch mit den Auswüchsen des kapitalistisch-bundesrepublikanischenoder wilhelminischen Berlin ins Gericht: Es ist insgesamt ein kritischerBlick, der auf die Stadt an der Spree geworfen wird.

Dies alles dient als Kontrastfolie gegen die verklärte Epoche desSchinkelschen "Spreeathen", welche der Autor als "Vorbild und Fluchtpunkt"für die zukünftige Berliner Stadtentwicklung verstehen will (S.34). Der preußische Klassizismus habe demnach nicht nur als Vermächtnis,sondern auch als der genuine, meist weit unterbotene Maßstab füreine humane Erneuerung der Metropole zu gelten. Welche Position der Autormit diesem traditionalistischen Statement in der Debatte um das von derBauordnung zwingend vorgeschriebene "Steinerne Berlin" mit einheitlichen22 Metern Traufhöhe einnimmt, bleibt unklar. Soll man Kleihues' nachempfundenesPalais Liebermann am Pariser Platz als Einlösung jener Forderung (ebd.)nach einem Ort verstehen, "der den Einwohnern als ihr Lebensboden lieb wird und für den sie Verantwortung übernehmen wollen"?

So berechtigt die mahnende Kritik eines ausgewiesenen Kenners in Zeitender kapitalistischen Hauptstadt-Umbaueuphorie sein mag, so sind doch aucheinige Fragezeichen an dem in diesem Buch entwickelten Bild der BerlinerKunstgeschichte angebracht: Schon der Einleitungssatz – "Hauptstädteziehen Künstler an" – verweist zurecht darauf, dass "Künstlerwanderungen"kein Berliner Phänomen sind, sondern ein typisches Kennzeichen allerMetropolen, die nur selten von ihren "Eingeborenen" ästhetisch geformtwerden: Das gilt für das Rom der Hochrenaissance mit Raffael, Michelangelound Bramante ebenso wie für Wien in der Ringstraßenzeit (Hansen,Semper, Schmidt etc.) oder das barocke Dresden eines Pöppelmann, Dinglinger,Chiaveri oder Permoser. Was ist also das typisch Berlinische an diesemPhänomen? Der Autor erkennt es, sicher zurecht, in einer Kontinuitätder Brüche, in der geradezu programmatischen Traditionslosigkeit,welche anscheinend den ureigensten genius loci Berlins ausmacht. Ob mandiesen charakteristischen Wesenszug heftig beklagen muss, oder ob er nichtgerade die Faszination dieser sich stets radikal neu erfindenden Stadt ausmacht, sei dahingestellt.

Interessant ist die Feststellung, dass sich in einem solchen Milieudie Architekturkopie und das kulissenhafte Falsifikat seit den Zeiten FriedrichsII. einer großen und ungebrochenen Beliebtheit erfreut – man denkenur an die "pseudo-römischen" Palastfassaden der Potsdamer Bürgerhäuseroder die "Kommode", die ab 1774 errichtete königliche Bibliothek nachdem damals noch nicht realisierten Entwurf Joseph Emanuel Fischers vonErlach für die Wiener Hofburg (S. 25, 107).

Abschließend sei die Frage gestellt, wodurch die in eine Metropolezuwandernden Künstler eigentlich geprägt werden: Durch den geniusloci ihres neuen Tätigkeitsfeldes oder vielmehr das Erbe ihrer Heimatregion, wie dieses Buch suggeriert? Börsch-Supan bemüht sich, gewisse Kontinuitäten über Generationen hinweg bis in die Herkunftsländer der Künstler zurückzuverfolgen. So zieht er eine Linie zwischen dem Streben des Walter Gropius, Sohn einer seit drei Generationen in Berlin beheimateten, aus Braunschweig stammenden Ingenieursfamilie, "Kunst und Technik zu versöhnen", mit den Interessen des Braunschweigischen Herzogs Julius für den Festungsbau in Spandau 1582 (S. 59). Ähnlich bedenklich erscheint die These, dass sich in den wuchtigen Barockschränken Danzigs und in der Architektur des Danzigers Schlüter derselbe Charakter einer "kühnen und zugleich gefühlsgesättigten Kunst" manifestiere (S. 279).

Der Hauptnutzen des Buches dürfte somit, neben vielen anregenden Beobachtungen und kritischen Thesen des Autors, vor allem in einer kurzgefassten Berliner Kunstgeschichte als handliche Sammlung von Künstlerbibliographien liegen. Allerdings wird der wissenschaftlich interessierte Leser für genauere Informationen stets auf die von Börsch-Supan nicht im einzelnen angegebenen Quellen zurückgreifen müssen.

Redaktionelle Betreuung: Hubertus Kohle

Empfohlene Zitierweise:

Meinrad von Engelberg: Rezension von: *Helmut Börsch-Supan: Künstlerwanderungen nach Berlin. Vor Schinkel und danach, München / Berlin: Deutscher Kunstverlag 2001*, in: **KUNSTFORM 2** (2001), Nr. 4, URL: <http://www.kunstform.historicum.net/2001/04/3295.html>