

## Ausstellungen

KUNST IN BERLIN 1648—1987

Staatliche Museen zu Berlin. Altes Museum, 10. Juni—25. Oktober 1987.

Pfleglicher Umgang mit den Zeugnissen der Stadtgeschichte ist nie eine berlinische Eigenschaft gewesen. Die Hauptstadt hat vielmehr stets Naturen begünstigt, die sich selbstbewußt ihre eigenen Monumente an die Stelle älterer setzten. Berlin wollte immer jung und vital sein, war immer stolz auf das Neue und muß diese Rolle nun forciert in einer Zeit spielen, in der Anspruch und Wirklichkeit weiter denn je auseinanderklaffen.

Umso merkwürdiger ist die plötzliche Beschwörung einer siebenhundertfünfzigjährigen Geschichte, aber analysiert man die Antriebskräfte der Jubiläumsveranstaltungen in Ost und West, so ist nur ein geringer Teil davon auf ernstes Ergründen der Geschichte gerichtet, um mit solcher Einsicht vorsichtige Schritte in die Zukunft zu unternehmen; die weitaus meisten Energien zielen auf Reklame für gegenwärtige Herrlichkeit. Die Gemeinsamkeiten beider Stadthälften unter der Oberfläche ideologischer Verschiedenheiten zu betrachten, gibt Aufschlüsse über den unveränderlichen Charakter der Stadt und ihre Kunst, die trotz allem oder gerade deswegen hier geschaffen worden ist.

Der Überblick über 340 Jahre Kunst in Berlin im Alten Museum, zweifellos die bedeutendste aller in beiden Teilen der Stadt veranstalteten Jubiläumsausstellungen, wäre vor zehn Jahren nicht denkbar gewesen. Die überraschende Rückkehr von Rauchs Reiterdenkmal Friedrichs des Großen aus seiner Verbannung in Sanssouci auf seinen angestammten Platz Unter den Linden 1980 war ein Signal für einen neuen Umgang mit der preußischen Geschichte, das auch für die Kunstgeschichte galt. Jetzt werden in der Ausstellung Bildnisse der brandenburgischen Kurfürsten und preußischen Könige auffallend zahlreich in angemessen respektvoller Präsentation gezeigt, während man in der Zeit bis 1800 gern etwas mehr bürgerliche Kunst gesehen hätte. Die Absicht war es jedoch, durch Qualität zu beeindrucken, und die war im 17. und 18. Jahrhundert vor allem im höfischen Bereich zu finden. Schließlich bestand aber doch die ideologische Hauptaufgabe des Unternehmens darin, die Berliner Kunst nach 1945 als ein sich darüber erhebendes Hochplateau zu präsentieren — ein nicht ganz leichtes Unterfangen, weil die in der Ausstellung versammelte Qualität vor allem in der Zeit bis zum Impressionismus auch den überwältigen muß, der gern über die Museen in der Mark spöttelt. Berlin hat in Schlüter, Schadow, Schinkel und Menzel kolossale, an Widerständen gewachsene Gestalten besessen, mit denen sich nur wenige andere deutsche Zeitgenossen vergleichen lassen. Von diesen Meistern sind noch nicht einmal — abgesehen von Schlüters „Prinz Friedrich II. von Hessen-Homburg“ und Menzels „Eisenwalzwerk“ — die großartigsten Schöpfungen präsent. Aber in die Bewunderung ihrer Werke mischt sich sogleich die Erbitterung über die Mißachtung, die diese Künstler zeitweise erfahren mußten und zum Teil jetzt noch erfahren (z. B. Schadow mit seinem Münzfries).

Die Ausstellung ist in elf Abteilungen gegliedert, für die acht Wissenschaftler verantwortlich zeichnen. Das bedingt eine Uneinheitlichkeit, die allerdings auch mit der zur Gegenwart hin zunehmenden Materialfülle zusammenhängt. Je mehr man sich der Moderne nähert, um so mehr verschwindet das Kunstgewerbe, das den Abteilungen bis zum

Ende des 18. Jahrhunderts einen vollen Klang verleiht. Gleiches gilt für den Kupferstich und die Medaille. Auch die Beziehung der bildenden Künste zur Architektur wird allmählich aus den Augen verloren.

Die Konzeption, wie sie der nicht gut gedruckte, recht teure Katalog wiedergibt, sah eine weit detailliertere Darstellung der Entwicklung vor. Man hat jedoch offenbar das Fassungsvermögen des Alten Museums überschätzt, denn trotz einer gedrängten Aufstellung, die erfreulicherweise auf Inszenierung und aufdringliche Didaktik verzichtet, sind viele im Katalog aufgeführte Arbeiten nicht ausgestellt. Auch einige der spät zugelegten Leihgaben, die ein Nachtrag verzeichnet, sind nicht zu sehen. Obgleich die weit aus meiste Stücke aus Berliner Museumsbesitz stammen, weil Berliner Kunst vor dem Impressionismus außerhalb der Stadt nie übermäßig begehrt war, so ist doch manches von außerhalb gekommen. Die Bereitschaft westdeutscher Museen, Leihgaben zur Verfügung zu stellen, ist als ein erfreuliches Zeichen von Gemeinsamkeit zu werten. Kunstwerke sind für Menschen, die nicht westwärts reisen dürfen, Überbringer gewichtiger Botschaften.

Die Oberleitung lag in den Händen des Generaldirektors der Staatlichen Museen Günther Schade. Die fachliche Kompetenz, die sich in erfreulich knappen Katalogtexten zu den einzelnen Objekten niederschlägt, wurde außer von dem Stab der acht Konservatoren von einer Fülle tüchtiger Spezialisten an der Basis eingebracht.

Die ersten drei Abteilungen A—C sind unter die Überschrift „Barock in Berlin“ gestellt. Der Abschnitt A umfaßt die Zeit von 1648 bis 1694, dem Jahr von Schlüters Ankunft in Berlin, und heißt „Holländische Kultur in Brandenburg“, nicht ganz zu Recht, denn seit den achtziger Jahren, vor allem mit der Aufnahme der Hugenotten 1685, wird der holländische Einfluß durch den französischen überlagert. Der Anfang ist ein wirkungsvolles Fortissimo, das die Mühsal der kulturellen Aufbauarbeit in den ersten Jahren nach dem Dreißigjährigen Krieg übertönt. Sowohl die große immer noch unbekannt, doch sicher von einem holländischen Künstler bald nach 1650 gemalte Ansicht von Berlin unter trübem Himmel mit dem Schloß als alles beherrschendem Bau als auch das riesige Doppelbildnis des Großen Kurfürsten und seiner ersten Gemahlin, das Pieter Nason vermutlich im Anschluß an einen kurzen Berliner Aufenthalt von 1666 in Amsterdam gemalt hat, vermitteln einen beklemmenden Eindruck von der absolutistischen Herrschergewalt, mit der Friedrich Wilhelm nach der allgemeinen Demoralisierung im Dreißigjährigen Krieg für Ordnung sorgte und die Fundamente für den Aufstieg Brandenburgs legte. Niederländischer Import, eine unter dem Einfluß des brandenburgischen Klimas gröber werdende Sprache hierher berufener niederländischer Meister und die Produktion bodenständiger Künstler ergeben ein uneinheitliches Gesamtbild. Die besten Berliner Maler am Ende des 17. Jahrhunderts waren Abraham und Gedeon Romandon.

„Schlüter und die Kunst seiner Zeit“ heißt der zweite Abschnitt, der 1713 mit dem Weggang Schlüters und dem Tod Friedrichs I. endet. Gegenüber der vorangehenden Epoche wird auf allen Gebieten eine Steigerung der Qualität erreicht. Um die Leistung Schlüters und seines Werkes auch nur flüchtig zu umreißen, reichte der Raum nicht aus. Eine Höchstleistung barocker Schnitzkunst ist der Bilderrahmen des seit 1703 in Berlin tätigen Engländer Charles King. Von dem 1710 berufenen Antoine Pesne, mit dem die

Malerei hier einen neuen Weg einschlug, hätte man aus der Frühzeit gern noch etwas Bedeutenderes gesehen als die Dresdner „Köchin“ von 1712.

Der Abschnitt C umfaßt mit den Grenzen 1713 und 1740 die Regierungszeit Friedrich Wilhelms I. und heißt „Spartanische Jahre für die Kunst“. Es handelt sich um den erstaunlichen Rückfall in eine Provinzialität und die Propagierung eines spezifisch preußischen Dürftigkeitsstiles, der indessen durch eine charaktervolle Haltung beeindruckt. Das treffendste Beispiel dieser Richtung ist das (wohl kaum von Georg Lisiewski stammende) „Tabakkollegium“ von etwa 1737. Zu dieser Zeit allerdings hatte schon eine neue Kunstgesinnung Wurzeln geschlagen. Seit dem Ende der zwanziger Jahre entwickelte sich, vor allem in der Architektur mit Philipp Gerlach an der Spitze, eine sehr maßvolle, gediegene Pracht, aus der seit etwa 1735 das frühe friderizianische Rokoko rasch herauswuchs. Die Entfaltung dieser köstlichen Knospe am Rheinsberger Hof hätte man an einem bezeichnenden Beispiel zeigen sollen, denn sie gehört zu den Wundern der preußischen Kunst.

Die Abteilung D „Friderizianisches Rokoko und Frühklassizismus. Von Knobelsdorff bis Chodowiecki“ reicht von 1740 bis 1795, einem etwas willkürlich gewählten Datum. Damals wurde Schadows Prinzessinnengruppe ausgestellt. Eher beginnt mit der Regierungsübernahme Friedrich Wilhelms III. zwei Jahre später etwas Neues. Im gleichen Jahr schuf Friedrich Gilly den (in der Ausstellung gezeigten) Entwurf für ein Denkmal Friedrichs des Großen, der dem jungen Schinkel den Weg zur Architektur wies. Die Abteilung ist mit Kunstgewerbe relativ gut bestückt. Höhepunkte sind die Möbel und Porzellane und unter den Gemälden Pesnes Bildnis der Babette Cochois, später dann die Arbeiten Anton Graffs; aber statt vier großer Bilder der Anna Dorothea Therbusch von unterschiedlicher Güte wäre es reizvoller gewesen, nur zwei und daneben Arbeiten ihrer Geschwister Anna Rosina de Gasc und Christian Friedrich Reinhold Lisiewski zu sehen. Dankbar nimmt man die gute Auswahl von Daniel Chodowiecki zur Kenntnis. Eine Überraschung ist sein Gemälde „Die Zelten“ im Märkischen Museum.

Der folgende Abschnitt E heißt „Klassizismus und Romantik. Zwischen Schadow und Schinkel“ und endet 1815. Das ist in der Tat eine wichtige Zäsur, weil der romantische Aufschwung nach der Niederlage von 1806 eine einzigartige Geistesblüte mit einer besonderen politischen Dimension hervorgebracht hatte. Nach 1815 wurde diese Entwicklung mit der unseligen Restauration in andere Bahnen gelenkt. Es sind hauptsächlich neben Skulpturen Zeichnungen, darunter von wichtigen Architekturprojekten wie dem Mausoleum für die Königin Luise, die die hochgespannten Gedanken dieser Phase vor Augen führen.

Die folgende Epochenbezeichnung „Biedermeier und Spätromantik. Zwischen Blechen und Cornelius“ für die Zeit von 1815 bis 1848 ist schief. Schinkels besonderer Klassizismus war die wirksamste künstlerische Kraft dieser Zeit, und seine Universalität hat auf viele Gebiete ausgestrahlt. Eine Bühnendekoration wenigstens hätte man zeigen sollen. Seine städtebauliche Leistung, die auch für Malerei und Skulptur Folgen hatte, wird nur indirekt angesprochen, so in den Fragmenten von Eduard Gaertners Zweitfassung des Berlin-Panoramas aus Leningrad, das heller und etwas flüchtiger gemalt ist als das erste Exemplar. Zumindest der Bau des Schauspielhauses, des Museums und der Bauakademie hätten als Großtaten dieses Zeitabschnitts hervorgehoben werden müssen.

Blechen, ein Außenseiter, begann erst 1824 nachhaltig zu wirken (daß seine Leistung gebührend gewürdigt ist, sei dankbar vermerkt.), und Cornelius gelang es nicht, einen nachhaltigen Einfluß auszuüben. Seit in Berlin mehr und mehr das Bürgertum die Kunstpflege in die Hand nahm, verbreiterte sich die Produktion. Von nun an ist es nahezu unmöglich, die Spannweite des künstlerischen Schaffens zu veranschaulichen.

„Nachbiedermeier. Menzel und seine Zeitgenossen“ heißt der Abschnitt G, der bis 1871 reicht und neben Menzel wenig anderes zeigt. Dieser war in der Tat das überragende Genie, aber auch er war ein Außenseiter. Friedrich Morins Taschenbuch *Berlin und Potsdam im Jahre 1860* z. B. hält die Werkstätten folgender Bildhauer und Maler einer Erwähnung wert: Rauch, Drake, Kiss, Fischer, Schievelbein, Albert Wolff, Bläser, Möller, Wittig, Karl Begas, Biermann, Cornelius, Eybel, Graeb, Hensel, Eduard Hildebrandt, Hosemann, Kaselowsky, Klöber, Krause, Magnus, Menzel, Eduard Meyerheim, Richter, Schirmer, Schrader, Steffek und Stilke. Von diesen Künstlern mit damals klangvollen Namen sind in der Abteilung G nur Arbeiten von Graeb, Hosemann, Steffek und Menzel vertreten.

Noch knapper ist in dem von 1871 bis 1918 reichenden Abschnitt H die offizielle Kunst des späten 19. Jahrhunderts behandelt. Er trägt die komplizierte Überschrift „Gründerbarock, Naturalismus, Secession, Expressionismus: Der Sturm, Brücke, Erster Weltkrieg“. In dieser Abteilung provoziert gründerzeitliches Pathos, das dem Gegenwart nicht allzu fremd ist, einmal einen Witz. Eine handwerklich sehr gediegene Silberskulptur von Louis J. Sy und Albert Wagner nach einem Modell von Julius Franz zeigt das Treffen König Wilhelms I., Bismarcks und Moltkes nach dem Sieg bei Sedan. Moltke weist mit seiner Rechten als Zeichen der göttlichen Fügung nach oben, deutet hier aber auf Otto Knilles schwüles Großformat „Tannhäuser und Venus“ von 1873. Man kommt sehr rasch zu Max Klinger, Heinrich Zille, Hans Hermann, Hans Baluschek, Walter Leistikow, Max Liebermann und Lovis Corinth. Zwei 1894 in Berlin gemalte Bilder von Edvard Munch, Leihgaben aus Oslo, erinnern daran, daß die vorzeitige Schließung einer Berliner Ausstellung seiner Werke zwei Jahre zuvor als Skandal bewertet wurde, den Riß zwischen offizieller und moderner Kunst unüberbrückbar machte und 1898 zur Gründung der Secession führte. Mit Werken von Liebermann, Corinth und Slevogt, dazu Munchs Rathenau-Bildnis von 1907 ist der letzte Raum im Erdgeschoß wohl der imposanteste der ganzen Ausstellung. Er verdeutlicht aber auch, welche Art von Kultiviertheit durch den Expressionismus noch vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges unterging. Die Erinnerung an Herwarth Waldens *Sturm* ist Anlaß, auch Arbeiten von Künstlern zu präsentieren, die mit Berlin persönlich nur eine flüchtige Berührung hatten, so Kandinsky, Klee, Marc, Macke und Chagall, dessen „Hommage à Apollinaire“ das Museum in Eindhoven ausgeliehen hat. Die Brücke-Maler sind, von Kirchners „Tanzpaar“ abgesehen, mit ziemlich unbedeutenden Werken vertreten. Ludwig Meidners „Eckhaus“ von 1913 aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza, Ausdruck heftigen Zweifels an der Dauerhaftigkeit bürgerlicher Urbanität, ist im Katalog verzeichnet, aber nicht ausgestellt. Mit Lehbruck schließt diese am reichsten besetzte Abteilung.

Die folgende, die den Zeitraum bis 1933 umfaßt, heißt „Die zwanziger Jahre: Novembergruppe, Konstruktivismus, Berlin DADA, Verismus, Neue Sachlichkeit, Proletarisch-revolutionäre und antifaschistische Kunst“. In Unterabteilungen gibt es noch wei-

tere Bündelungen: „Berliner Secession und Umkreis“, „Expressiver Realismus“ oder „Politischer Konstruktivismus und Fotomontage“. Der Zwang, die Fülle der Individuen unter Begriffe zu stellen, ist groß, weil der Sinn für Persönliches schwach entwickelt ist. In einzelnen Fällen wie zum Beispiel bei Käthe Kollwitz oder Max Beckmann wäre es sinnvoll gewesen, die über mehrere Abteilungen verstreuten Werke in einer zu sammeln und so Höhepunkte zu Ruhepunkten zu machen. Die verwirrende Fülle von Richtungen und Namen auf engem Raum zu präsentieren, war nicht leicht, in den letzten Abteilungen wird es jedoch sehr schwer, die Überlegungen nachzuvollziehen, die die Aussteller beim Plazieren der Bilder und Skulpturen gehabt haben.

Der Abschnitt K, der die Zeit von 1933 bis 1945 behandelt, ist überschrieben „Berliner Künstler in Verfolgung und Widerstand“. Dieses schmerzhafteste Kapitel Berliner Kunstgeschichte ist mit der Addition von 85 Werken und zwei Dutzend Schicksalen nicht angemessen darzustellen, auch ist die Vorgeschichte der Katastrophe weit komplizierter als es hier erscheint. Die Ermüdung nach der Erregtheit der zwanziger Jahre, das Verlangen nach Normalität, dessen sich dann eine vorher aufgereizte Spießergesinnung bemächtigte, und die Ausbildung einer Kunst zwischen der eindeutig faschistischen und der verfeimten, können in der DDR offiziell wohl noch nicht differenzierter gesehen werden. Eine nüchterne Untersuchung der Epoche, die auf propagandistisches Schwarzweiß verzichtet, provoziert immer noch einen unmittelbaren Vergleich mit der Gegenwart. Ein Bild von Conrad Felixmüller aus den frühen dreißiger Jahren hätte nachdenklich machen können.

Die letzte Abteilung L „Sozialistisch-realistisches Kunstschaffen im neuen Berlin. 1945—1987“, die fast ein Viertel der gesamten Ausstellungsfläche einnimmt, baut auf der vorhergehenden auf und negiert dabei nahezu alle Stränge, die sich nach dem Krieg in West-Berlin in einer die Freiheit feiernden Kunst fortsetzten. Immerhin ist jedoch neben Bildern von Karl Hofer und Werner Heldt auch eines von Heinz Trökes zu sehen. Die besten Leistungen sind unter den Skulpturen anzutreffen, und zwar bei Gustav Seitz, Werner Stötzer und Wieland Förster, weil hier Konzentration auf das Individuelle geboten war. Im Ganzen jedoch ist das Bild dieser Abteilung bedrückend und widerspricht dem Optimismus der Staatspropaganda. Wer in der unteren Etage die vorgezeigte Wirklichkeit mit der tatsächlichen verglichen, wer vor Menzel gestanden und seine Besessenheit, mit unbestechlichem Auge zu beobachten, bewundert hat, wird diese Betrachtungsweise auch im oberen anwenden, nachdem ihn der Ausblick aus dem Treppenhaus mit dem Schick eines modernen Interhotels — in Schinkels Meisterwerk eingebaut — auf die Kriegsrüinen von Stülers Neuem Museum geradezu dazu aufgefordert hat. Es fällt in dieser letzten Abteilung, in der es darauf ankam, auf eine große Zahl noch lebender Künstler Rücksicht zu nehmen, auf, daß die bekanntesten Maler der DDR, Bernd Heisig, Wolfgang Mattheuer, Werner Tübke und Willy Sitte, nicht in Berlin wohnen. Die Qualitätsmaßstäbe dieser Abteilung zu erforschen, würde den Rahmen einer Ausstellungsbesprechung sprengen. Diese letzten zweiundvierzig Jahre Kunstgeschichte werden nicht unterteilt und lassen trotz mancher Veränderungen keine entschiedenen Bewegungen erkennen.

Der Gewinn der Ausstellung ist die Summe der gezeigten Werke, nicht eine durchdachte Darstellung der Geschichte der Kunst in Berlin seit 1648. Das verdeutlicht der

Katalog, der dennoch ein nützliches Handbuch und innerhalb der Flut von Berlin-Publikationen dieses Jahres konkurrenzlos ist. Zu jeder Abteilung gehört eine Chronik, die Jahr für Jahr die wichtigsten Ereignisse des Kunstlebens verzeichnet, nach 1945 freilich die für wichtig gehaltenen, so Parteitage der SED oder die Erbauung jener länglichen Architektur quer durch ganz Berlin seit dem 13. August 1961, wogegen der Abriss des Berliner Schlosses oder der der Bauakademie keine Erwähnung finden. Daß in der Zeit des Stalinismus Künstler (so Roger Loewig) ins Gefängnis geworfen wurden, weil man in ihren Bildern „staatsgefährdende Hetze“ sah, wird ebenso verschwiegen wie die Ächtung von Meistern der klassischen Moderne im Zuge der „Formalismusdebatte“. Ein umfangreiches Literaturverzeichnis ist beigegeben und, was selten bei eilig verfaßten Ausstellungskatalogen ist, ein Künstlerregister.

Der einleitende Essay „Kunst in Berlin“ von Peter H. Feist ist im wesentlichen sachlich, aber als Beitrag für eine Jubelausstellung läßt er das Verständnis für die besondere Situation der Kunst hierzulande vermissen. Es wäre kritische Sympathie, ja leidenschaftliches Fragen nach den tieferen Ursachen der für Berlin so merkwürdigen Abfolge von Aufschwüngen und Abstürzen erforderlich gewesen. Man wäre auf eine besondere Form von Barbarei gestoßen, die auch heute — in Ost und West — mehr verdrängt als überwunden wird. So aber bleibt das Gesamtbild akademisch, ohne Tiefenschärfe und frei von Begeisterung selbst bei den größten Leistungen. Eine Geschichte der Kunst in Berlin bleibt noch zu schreiben.

Helmut Börsch-Supan

TRIUMPH UND TOD DES HELDEN. EUROPÄISCHE HISTORIENMALEREI VON RUBENS BIS MANET. Köln (Wallraf-Richartz-Museum), 30. Oktober 1987—10. Januar 1988; Zürich (Kunsthau), 3. März—24. April 1988; Lyon (Musée des Beaux-Arts), 18. Mai—17. Juli 1988.

Am 30. Oktober des vergangenen Jahres hat das Wallraf-Richartz-Museum in Köln als erste Ausstellung in seinem neuen, vieldiskutierten Haus eine Schau europäischer Historienmalerei von 1650 bis circa 1850 eröffnet. Das Thema ist nicht nur „groß, weit, schwer“, wie es ihr Initiator Ekkehard Mai in seiner Ansprache an diesem Abend formuliert hat, sondern es unterliegt darüber hinaus zeitklimatischen Irritationen, ist Gegenstand einer spektakulären Rehabilitierung, die über die Fachgrenzen hinausweist. Ausgehend von einem Eigenfundus, der zu einem solchen ambitionierten Unternehmen kaum ermutigte, ist in internationaler Zusammenarbeit mit Frankreich und der Schweiz hier seit 1984 eine Ausstellung konzipiert worden, mit der die sonst etwas arme Ausstellungslandschaft der Bundesrepublik auf dem Sektor der älteren Kunst in einer höchst verdienstvollen Weise belebt wird. Ihr gut gestylter und effektvoller Obertitel erweitert den, den Jack Lindsay 1960 seinem Buch „French Painting from David to Delacroix“ gab und wendet ihn ins Positive.

Als ein dominierendes Bildthema hatte sich das heroische Sterben schon in der Ausstellung *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830* herauskristallisiert, die 1974 im Grand Palais in Paris gezeigt wurde und deren erste beide Räume