

*Lücken in der Geschichte 1890–1938. Polemischer Geist Mitteleuropas. Deutsche, Juden, Tschechen. Ausstellungskatalog.*

Galerie hlavního města Prahy in Zusammenarbeit mit der Národní Galerie v Praze, Museum der österreichischen Kultur und der Ostdeutschen Galerie, Prag-Eisenstadt-Regensburg 1994/1995, 140 S., zahlreiche Abb.

Das Buch entstand im Zuge eines bereits 1988 initiierten Ausstellungsprojektes über die „multinationale“ Kunst in den böhmischen Ländern, das die Galerie der Hauptstadt Prag nun erst in Zusammenarbeit mit der Prager Nationalgalerie sowie dem Museum österreichischer Kultur in Eisenstadt und der Ostdeutschen Galerie Regensburg realisierte. Der Band ist als Aufsatzsammlung angelegt, ergänzt durch einen biographischen Anhang und ein knapp gefaßtes Verzeichnis der ausgestellten Werke, außerdem Abbildungen, deren Auswahl offenbar weitgehend unabhängig vom Inhalt der Texte getroffen wurde. Die Beiträge erheben in ihrer Zusammenstellung durchaus den Anspruch auf Handbuchcharakter: Einer historischen Einführung von Otto Urban folgen Texte über die jüdische Kunst und Kultur (Arno Pařík), über die bildenden Künste in den Zentren Prag (Anna Janištinová), Brünn (Jitka Sedlářová) und Reichenberg (Nad'a Řeháková) und die Architektur in Böhmen (Zdeněk Lukeš) und Mähren (Jindřich Vybíral). Eingestreut sind Einzelstudien über die Plakatkunst (Josef Kroutvor) und die Zeitschrift Witiko (Hana Rousová) sowie die zwei Künstler Wenzel Hablik (Ivana Thomaschke) und Richard Teschner (Josef Kroutvor). Es sei vorausgeschickt, daß sich die Autoren mit Ausnahme Paříks sämtlich auf die „deutsche“ Kunst,scene“ konzentrieren; die „Tschechen“, im Untertitel des Buches als Teil des Themas angekündigt, bilden lediglich eine undifferenzierte Hintergrundfolie.

Das Buch und die Ausstellung sollten – so Hana Rousová in ihrer Einführung „Abenteuer einer Ausstellung“ – der damals für die Prager überraschenden Erkenntnis Rechnung tragen, daß die Geistes- und Kulturgeschichte der böhmischen Länder und der Tschechoslowakei vor 1945 keine rein „tschechische“ gewesen war, sondern starke „deutsche“ und „jüdische“ Komponenten hatte. Durch die kommunistische Ideologie verschüttete Traditionen sollten wieder ans Licht geholt werden. Nachdem der „Eiserne Vorhang“ niedergerissen worden war und „im Namen der Freiheit alle ideologischen Tabus verschwunden sind“, wuchs dem Projekt, so Rousová optimistisch, zusätzlich die Rolle zu, den europaweit wuchernden Nationalismen entgegenzuwirken. Eben darin liegt freilich die Problematik des Unternehmens, die von den Beiträgen des Buches zumeist eher zementiert als aufgelöst wird.

Weiter erläutert Rousová das Geschichtsbild, wie es in den nachfolgenden Texten unter verschiedenen Aspekten illustriert werden soll: Die drei nationalen Gruppen hätten in einer „antagonistischen Symbiose“ gelebt, wobei die Unterschiede zwischen der „tschechischen“ und der „deutsch-jüdischen“ (!) Kunst und Kultur „sehr tiefgreifend“ gewesen seien. Die „tschechische Kunst“ sei nämlich zwar provinziell gewesen, aber immerhin bemüht, den Anschluß an die internationalen Entwicklungen zu halten, wohingegen die „deutsche Kunst“ ihre Provinzialität nur „petrifiziert“ habe, so Rousová's Befund auf der Grundlage der soeben beschworenen neuen Ideologiefreiheit. Was die nationalen Zuordnungen der Künstler betrifft, seien „paradoxe Feststellungen“ nicht immer zu vermeiden gewesen, doch habe man sich dadurch „von der gewählten Methode nicht abbringen“ lassen.

Aus historischer Sicht steckt Otto Urbans Beitrag über „Zeit – Menschen – Politik“ den Rahmen ab. Der Leser erfährt, daß die Tschechen seit den 1860er Jahren besonders im kulturellen Bereich ebenso heldenmütig wie zielstrebig eine eigene Infrastruktur aufgebaut hätten, was dann in den neunziger Jahren die ersten politischen Krisen gezeitigt habe. Mit der Staatsgründung 1918 hätten endlich „die Erniedrigten [...] triumphiert“, während die Deutschen „verunsichert“ worden seien, weshalb sie später den Bemühungen der Tschechen um friedliche Koexistenz zum Trotz alles versucht hätten, um den „modernen tschechischen [!] Staat“ zu „zerstören“. Die „Ereignisse der Jahre 1938/39“ seien so für das Staatsvolk unausweichlich in eine „Frage von Sein oder Nichtsein“ eingemündet. Dieses Geschichtsverständnis und die nachgerade nationalistisch starre tschechische Perspektive, die „die Deutschen“ als amorphe, zumeist bedrohliche Masse erscheinen läßt, hält den Autor nicht davon ab, hoffnungsfroh festzustellen, daß „dort, wo die sachliche Kenntnis und der gegenseitige gute Wille zur Geltung kommen, dort können viel schwieriger die manipulierten Vorurteile gedeihen“.

Als einziger Beitrag aus der Sicht eines Historikers hätte Urbans Text unter dem sozialgeschichtlichen Aspekt die problematische Frage der nationalen Identitäten anschneiden oder zumindest darauf hinweisen müssen, daß schon nach dem heutigen – bei weitem noch nicht hinreichenden – Forschungsstand die nationale Loyalität jedenfalls vor 1918 keineswegs immer so festgefügt war, wie es hier in bester Tradition der tschechoslowakischen Geschichtsschreibung vor ihrer „Enttabuisierung“ glauben gemacht werden soll. Folgerichtig wird auch nicht erörtert – weder von Urban noch von einem der anderen Autoren –, welchen Kriterien die Unterscheidung zwischen deutschen und tschechischen Künstlern unterliegt. Ebenso vergeblich sucht der Leser auch nach einer Erklärung, was es mit dem „polemischen Geist in Mitteleuropa“, also zwischen Tschechen, Deutschen und Juden, auf sich hat.

Die Autoren der kunsthistorischen Beiträge bemühen sich um – wünschenswerte, weil in weiten Teilen bis heute ausstehende – Faktensicherung. Zu diesem Zweck werden überaus zahlreich Namen angeführt, Künstlervereine und Ausstellungen aufgelistet. Nur Jitka Sedlářová weist aber auf die Mängel der Quellenlage hin und mahnt zur Vorsicht hinsichtlich der Schlußfolgerungen, die diese ermöglicht. Bleibt die Darstellung der „deutschen“ Künstler und Künstlergruppierungen sowie deren Aktivitäten zwangsläufig bruchstückhaft, so ist um so weniger verständlich, warum keiner der Autoren den Versuch unternimmt, zu analysieren, welche Eigenarten – möglicherweise – die „deutsche Kunst“ und ihren gesellschaftlichen Kontext vom „tschechischen Gegenpol“ unterschieden. Offen bleibt deshalb auch die Frage, ob sich das durchgehend konstatierte Bemühen der „deutschen“ Künstler um Eigenständigkeit irgendwie in ihrer Arbeit – in Bildthemen etwa oder auch in der Stilsprache – niederschlug oder ob es sich ausschließlich auf der gesellschaftlichen Ebene der Vereine und der Publizistik abspielte (und wie sich diese Kategorien zueinander verhielten). Erst recht wundert sich der Leser dann, aufgrund welcher Kriterien das durchweg vernichtende Urteil über das Niveau der „deutschen Kunst“ gefällt wurde und worin genau der „defensive Charakter der Kulturaktivitäten der Böhmendedeutschen“ (Janištinová, S. 46) bestand. Die Kunst selbst nämlich – Oeuvres einzelner Künstler, Ideen der verschiedenen Künstlergruppierungen u. s. w. – wird in den allermeisten Beiträgen

keines Blickes gewürdigt, nach dem Selbstverständnis ihrer Urheber und Förderer wird nicht gefragt, und Vergleiche – seien es auch nur quantitative – zu den Aktivitäten der „tschechischen Kunstszene“ werden nicht gezogen. Wo immer über „gemischt-nationale“ Künstlergruppierungen zu berichten ist, etwa die *Osmá* (Acht), wird das Phänomen als eine Art zeitweilige Verirrung aufgefaßt. So ist die *Osmá* für Janištinová (S. 45) nur gleichsam als Vorstufe für die Abspaltung ihrer „deutschen“ Mitglieder in einen eigenen – national ausgerichteten – Verein erwähnenswert. Die Unbeirrbarkeit in der einmal gewählten „Methode“ (vgl. Rousovás Einführung) bringt es folgerichtig auch mit sich, daß zwar „wahrheitsgemäß“ etwa auf die gemeinsame Ausbildung tschechischer und deutscher Schüler in verwaltungstechnisch nach Nationalitäten getrennten Klassen der Akademie hingewiesen wird, daß dies aber mit Ratlosigkeit übergangen wird.

Die Aufgliederung der Kapitel zu den Bildkünsten nach regionalen Kriterien – Prag, Reichenberg, Brünn – legt Unterschiede nahe, noch gewinnen diese in den einzelnen Abhandlungen keine Konturen; auch die Darstellung der chronologischen Entwicklung wird auf einen fortschreitenden „Rückzug der Deutschen in die Mittelmäßigkeit“, besonders nach 1918, reduziert. Immerhin liefert aber wenigstens Jitka Sedlářová's Beitrag über Brünn und Mähren einen gewissenhaften Überblick über die sozialen Strukturen des deutschsprachigen Kulturlebens, soweit sie aus den zugänglichen Archivmaterialien rekonstruiert werden können.

Auch Kroutvor's Skizze über die „deutsche Plakatkunst“ gibt mehr Auskunft über das Geschichtsverständnis des Autors als über den Gegenstand selbst. Mit erstaunlicher Selbstverständlichkeit wird die Inkunabel der böhmischen Plakatkunst, das Plakat zur Jubiläumsausstellung 1891 von Vojtěch Hynais, als tschechische nationale Kulturleistung vorgeführt, weil Hynais Schöpfer des Bühnenvorhangs im Nationaltheater gewesen sei und weil der zweischwänzige Löwe auf dem Plakat erscheine (!). Die deutschsprachigen Plakate, gleich, ob sie für kulturelle Veranstaltungen oder für Firmen warben, zeichneten sich, so Kroutvor (S. 72), stets durch „Phantastik, Romantik, Erotismus, Exotismus und Mystik“ aus – samt und sonders Symptome eines „Fluchtbedürfnisses“ und der Einsicht ins unvermeidliche „Ende“. Auf vergleiche mit der „tschechischen“ Plakatkunst verzichtet der Autor und umschiffet so auch die Frage, inwieweit die so interpretierten Stilmerkmale – die n. b. in Varianten europaweite Verbreitung hatten – eher als Versuch zu verstehen sind, mit den Anforderungen der überstürzten sozialen Modernisierung fertig zu werden als mit einer „nationalen Realitätsflucht“. Bezeichnenderweise wundert sich Kroutvor, daß er „sogar“ auf einem Plakat von Mikoláš Aleš einen deutschen Text vorfindet, und rettet sich, indem er diesen für ihn beunruhigenden Befund als einen bösen Scherz des „polemischen Lebens“ interpretiert (S. 73). Dieses Schubladendenken hindert ihn dann aber nicht daran, festzustellen, daß die „demokratischen Verhältnisse und Gesetze der ersten Republik“ alle nationalen Unterschiede eingeebnet hätten. Erst die „30er Jahre“ hätten „Öl ins Feuer“ gegossen, merkwürdigerweise besonders weil „deutsche Emigranten auf der Flucht vor Hitler“ in die Tschechoslowakei gekommen sind.

Herausgehoben zu werden verdient der Beitrag Arno Pařík's über die jüdischen Künstler „Zwischen den Tschechen und den Deutschen“ (so der Titel). Der Autor

zeichnet eindrucksvoll nach, wie sich unter dem Druck des Antisemitismus in beiden, selbst noch in der Ausdifferenzierung begriffenen nationalen Gesellschaften eine eigene jüdische Kunst, 'szene' bildete und wie sie gleichsam erst nachträglich versuchte, eine spezifische Eigenart herauszuarbeiten. Bis in die späten zwanziger Jahre hinein ist keine Tendenz zu einer Separierung der tschechisch wie auch deutsch sprechenden Juden zu erkennen; offenbar war eine „jüdische Identität“ kein Thema, und auch der Antisemitismus führte noch nicht zu einer Veränderung im Selbstverständnis der Juden. Allerdings führt Pařík schon für diese Zeit eine Reihe von Künstlerbiographien an, deren Leitmotiv die Abwanderung ist. Es ist problematisch, Künstler, die von Jugend an nicht in Böhmen tätig waren, als „böhmische jüdische Künstler“ zu klassifizieren und zu befinden, daß sie sich unterschiedlich entwickelt haben. Dahinter steht die unreflektierte Vorstellung, daß die Herkunft die „Identität“ bestimme und nicht das Milieu, in dem man sich bewegt. So wird die in Brünn geborene Malerin Anna Ticho behandelt, die 1912 achtzehnjährig nach Jerusalem ging und bis zu ihrem Tod 1980 dort blieb; über ihren – sonst nicht näher charakterisierten – Stil erfährt man, daß er in den fünfziger Jahren „lockerer“ geworden sei. Auf der anderen Seite wird die Frage, weshalb gerade jüdische Künstler es vorzogen, nach Ausbildungsphasen im Ausland ihrer Heimat fernzubleiben, nicht genauer untersucht. Unklar bleibt auch, möglicherweise bedingt durch die Quellenlage, wie es in den zwanziger Jahren dazu kam, daß der Künstlerverein *Krasoumná Jednota* mehrere Ausstellungen jüdischer Künstler des In- und Auslandes veranstaltete, und ebenso, warum sich verschiedene prominente Künstler jüdischen Glaubens nicht daran beteiligten. Emanzipationsbestrebungen sind erst in den dreißiger Jahren zu beobachten, beginnend mit einer Ausstellung 1930, die ein jüdischer Frauenverein organisierte. Die im Katalog offenbar erstmals gestellte Frage nach einer „jüdischen Eigenart“ in der Kunst blieb unbeantwortet. Die Immigration jüdischer Künstler aus Deutschland und Österreich beförderte für kurze Zeit, bis das Münchener Abkommen und die Einrichtung des Protektorats ihm ein gewaltsames Ende setzten, die Bildung eines eigenständigen jüdischen Kunstmarktes in Prag, der freilich offenbar weiterhin eher gesellschaftlich als künstlerisch definiert war. Besonderes Augenmerk richtet Pařík dankenswerterweise auch auf das Kunstschaffen im Theresienstädter Ghetto, dessen erhaltene Zeugnisse eine einzigartige, bis heute nicht hinreichend gewürdigte Quelle darstellen.

Ähnlich problematisch wie die Überblickskapitel über die Bildkünste fallen auch die zwei Abschnitte über die „deutsche“ Architektur in Böhmen und in Mähren aus, und das nicht nur bedingt durch die Defizite in der Aufarbeitung der Quellen. Wiederum wird der Leser hauptsächlich mit Aufzählungen von Namen und Werken traktiert sowie mit der Feststellung, daß die „deutschen“ Architekten zu konservativ-geschmäcklerischen Stilrichtungen tendiert hätten und deshalb mit dem fortschrittlichen Geist der Tschechen nicht hätten mithalten können. Vybíral konstatiert für Mähren, daß man dort die Wiener und später auch Berliner moderne Architektur rezipiert hat, und wertet das als Mangel an eigener Erfindungskraft; die Deutschen seien schon nach der Jahrhundertwende angesichts der Überlegenheit der Tschechen mutlos geworden und hätten sich fremd gefühlt. Weder für Vybíral noch für Lukeš scheint es regionale Unterschiede oder solche zwischen Metropolen und Kleinstädten gegeben zu haben (mit bemerkenswerter Selbstverständlichkeit werden sämtliche deutsch

sprechenden Einwohner der böhmischen Länder als „Sudetendeutsche“ bezeichnet!); beide Autoren interessieren sich ausschließlich für die – oft genug wohl nur unterstellte – Nationalität des jeweiligen Architekten (und auch dies oft recht verquer: so ist vom „deutschen“ Architekten Arnošt [Ernst] Wiesner die Rede), nicht aber für diejenige der Auftraggeber und die Frage, welche Rolle diese Kategorie überhaupt bei der Auftragsvergabe gespielt hat. Kein Thema ist die Frage, inwieweit sich ein künstlerischer Antagonismus zwischen den „tschechischen“ und den „deutschen“ Architekten entwickelt hat, nachdem sie ihre Ausbildung gemeinsam absolviert hatten. Unterschieden wird aber nicht einmal nach Bauaufgaben und -typen, etwa zwischen öffentlichen Repräsentationsbauten und Einfamilienhäusern, und ohne Bedeutung ist für die Autoren auch, ob Projekte ausgeführt wurden oder nicht (und gegebenenfalls warum nicht) bzw. ob sich etwa in den ausgeführten Entwürfen eine „Anpassung“ an herrschende Geschmacksnormen feststellen läßt.

Die Reihe der Kritikpunkte, auch der grundsätzlichen, ließe sich fortsetzen. Es ist zu hoffen, daß das Buch weiterhin ungelesen bleibt, weil es den – nota bene auch von denselben Autoren andernorts betriebenen – seriösen Bemühungen, die multinationale Vergangenheit der böhmischen Länder aufzuarbeiten, einen Bärendienst erweisen würde. Die Chancen stehen nicht schlecht, besonders dank der nachgerade haarsträubenden Übersetzung ins Deutsche (wiewohl eine deutsche und eine österreichische Institution mitverantwortlich zeichnen und der Text laut Impressum eigens sprachlich überarbeitet wurde): Bei der äußerst mühsamen Lektüre trifft man nicht nur auf unfreiwillig komische Blüten („vegetative [vegetabile] Motive“), sondern auch auf makabre wie den „freiwilligen Exitus [Exodus?] der Deutschen während des Krieges“ (S. 55); über weite Strecken bleiben die Texte – man muß wohl sagen: glücklicherweise – schlicht unverständlich.

München

Michaela Marek