

## OSTMITTELEUROPÄISCHE KUNSTHISTORIOGRAPHIEN UND DER NATIONALE DISKURS

Tagung des Kunstgeschichtlichen Seminars der Humboldt-Universität zu Berlin und des Geisteswissenschaftlichen Zentrums Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO), Leipzig

In der deutschsprachigen Kunstgeschichte ist die kritische Reflexion der eigenen Historiographie, ihrer Geschichte und ihrer Methoden heute noch nicht annähernd so etabliert und ausgefeilt wie in den Geschichtswissenschaften. Zwar zählen die – bis in die sechziger Jahre (!) zurückreichenden – einschlägigen Forschungen von Rainer Hauss herr und von Heinrich Dilly zum Grundbestand der Fachliteratur. Doch haben auch sie es nicht vermocht, das Bewußtsein für die prinzipielle Gebundenheit der Kunstgeschichtsschreibung – ihrer Themenwahl, ihrer Erkenntnisinteressen, ihrer Methoden – an ‚Zeitgeist‘-Strömungen, an politische Bedingungen und Interessen oder an Zwänge von Identitätsstiftung und Abgrenzung mit der wünschenswerten Selbstverständlichkeit in der Disziplin zu verankern. Das gilt für die Geschichte des Faches ebenso wie für seine Gegenwart. Nach wie vor ist die Auffassung verbreitet, daß Kunst innerhalb ihres jeweiligen historischen Kontextes in hohem Grade ‚autonom‘ sein könne und infolgedessen die Kunstgeschichte grundsätzlich universal und apolitisch sei oder zumindest ohne weiteres imstande, sich über außerwissenschaftliche, insbesondere politische Bedingtheit zu erheben. Schon deshalb war die Tagung, die vom 28. bis 30. Juni 2001 in der Berliner Humboldt-Universität stattfand, – zumal mit ihrem diachron wie synchron vergleichenden Ansatz – eine Pionierleistung, und die geplante Publikation wird ein wichtiges methodenkritisches Referenzwerk darstellen.

In der Kunstgeschichte Ostmitteleuropas ist dieses Problem nur um so virulenter, und zwar obwohl die Kompetenz für diesen Bereich – dessen Denkmälerbestand der westeuropäischen Wissenschaft aus offensichtlichen Gründen noch bis vor kurzem kaum bekannt war –, einschließlich der dazugehörigen Sprachkompetenzen inzwischen wohl weiter verbreitet ist als etwa die für den iberischen. Paradoxerweise könnte gerade darin der Kern des Problems liegen. So erfordert die unvermeidliche Rezeption von Produkten der ‚Ostforschung‘ ein Mindestmaß an spezifischer zeitgeschichtlicher Kompetenz, an der es außerhalb der Geschichtswissenschaften oft mangelt. Zudem sind in der deutschsprachigen Kunstgeschichte – vor allem in den Organisationsstrukturen ihrer Förderung – auch heute noch Nachwirkungen des Bestrebens zu beobachten, der ‚Tradition deutscher Kultur‘ im östlichen Teil Europas – bis ins Mittelalter zurück – ‚zu ihrem Recht zu verhelfen‘. Historisch-politische Blauäugigkeit in einem breiten ‚Konsens‘ führt dazu, daß dieses Ansinnen selbst auf wissenschaftlichem Parkett heute wieder Akzeptanz findet. Dem gegenüber steht eine *political correctness*, die im Gegenteil historische Gegebenheiten und Veränderungen – einschließlich der damit einhergehenden Konflikte – negiert und statt dessen die heutige europäische Ordnung in die Geschichte zurückprojiziert, um die Gefahr verletzter Empfindlichkeiten zu umgehen. So wird beispielsweise böhmische Kunst jedweder Epoche mit beeindruckender Selbstverständlichkeit als ‚tschechische‘ Kunst bezeichnet. Und dies geschieht keineswegs nur aus bewußt

angewandter *political correctness*, wobei die Verzerrung geschichtlicher Verhältnisse sehenden Auges in Kauf genommen würde.

Der Mangel an Wissen um historische Rahmenbedingungen im Fach Kunstgeschichte wird zum anderen auch durch die Rezeption der Fachliteratur aus den jeweiligen Ländern zementiert. Hier stiften bekanntermaßen Vermischungen der territorialen und der nationalen Kategorie (‚böhmisch‘ – ‚tschechisch‘) sowie die sprachliche ‚Anpassung‘ von Namen (Peter Parler – Petr Parléř, um ein abgegriffenes Beispiel zu nennen) Verwirrung. Schwerer noch wiegt aber die vielfach selektive Bearbeitung der Kunst einer Region. Diese letztlich politisch motivierte Selektion war durch alle unterschiedlichsten Phasen seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert bis 1989 hindurch – sowohl in der tschechisch- als auch in der deutschsprachigen Forschung – stets nationalen Gesichtspunkten gefolgt. In einer fatalen Verkettung wurden die Interessen der nationalen Identitätsstiftung bzw. der kulturellen Legitimation politischer Autonomieansprüche aus dem 19. Jahrhundert und der frühen Zwischenkriegszeit abgelöst: zuerst durch die Abwehr nationalsozialistischer ‚germanischer‘ Kulturideologie, dann einerseits durch die auch kulturgeschichtlich ‚argumentierende‘ Ost-West-Frontstellung des Kalten Krieges, andererseits durch die weitgehende Isolation der Geisteswissenschaften in Ostmitteleuropa vom gesamteuropäischen Diskussionszusammenhang. Diese umfaßte nicht zuletzt das Objektreservoir für den vergleichenden und beziehungsgeschichtlichen Zugriff, dessen Verengung gleichsam ‚objektiv‘ die Beschränkung auf den nationalen Horizont erzwang und in der Folge ‚selbstverständlich‘ werden ließ. Insofern erscheint es fraglich, ob Adam Labudas These von der Unterbrechung des nationalen Selbstfindungsprozesses (nach dem Modell Miroslav Hrochs) durch die sozialistische Ära und einem daraus resultierenden Nachholbedarf, der sich seit 1989 Bahn gebrochen habe, uneingeschränkt zugestimmt werden kann. Wenn etwa deutsch sprechende Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts in Böhmen bis heute nicht in der Fachliteratur aus tschechischer Feder präsent sind,<sup>1</sup> so ist dies nicht nur einer gezielten Selektion geschuldet, sondern mittlerweile auch schlichter Unkenntnis. Es ist kein Zufall, daß die Kunstgeschichtsforschung in der Tschechischen Republik seit einigen Jahren mit ‚Wiederentdeckungen‘ ‚vergessener‘ Kunst einzelner Epochen und Regionen erklärtermaßen ein Defizit kompensiert.<sup>2</sup> Nach ‚außen‘ werden aber die über lange Zeit festgeschriebenen Verengungen des Blickwinkels durch die verfügbare Literatur unmerklich vermittelt und verfestigen sich zu allgemein akzeptierten Geschichtsbildern. Der mittlerweile ‚breite Konsens‘ macht es um so schwerer, solches ‚Wissen‘ zu relativieren.

Adam Labuda und Alena Janatková haben die Tagung unternommen, um die Aufmerksamkeit für diese Problematik zu schärfen: um zu zeigen, wie unverzichtbar die

<sup>1</sup> Vgl. die entsprechenden Beiträge in dem Band: Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne. Hrsg. v. Ferdinand Seibt. Berlin 1995.

<sup>2</sup> Ein damals mutiger und durchaus kontrovers kommentierter Vorstoß war die von Jindřich Vybíral konzipierte Ausstellung „Jiný dům. Německá a rakouská architektura v letech 1890–1938 na Moravě a ve Slezsku [Das andere Haus. Deutsche und österreichische Architektur der Jahre 1890–1938 in Mähren und Schlesien]“ (Prag) im Jahr 1993. Vgl. den gleichnamigen Katalog.

Kenntnis der Geschichte und die Reflexion ihres Niederschlags auch in der Kunst-historiographie gerade im ostmitteleuropäischen Bereich ist. Aber auch um die Sensibilität für gezielte wie auch unwillkürliche Tendenz in der Literatur zu erhöhen. Und nicht zuletzt, um politische Hypersensibilität in die Grenzen wissenschaftlicher Kriterien zu verweisen – also die nationale Kategorie auf diejenigen Forschungsthemen zu beschränken, in denen sie eine produktive Fragestellung abgibt, und sie ansonsten durch erkenntnisfördernde Ansätze und Perspektiven zu ersetzen. Labuda wies in seiner Einführung emotionslos darauf hin, daß es dafür höchste Zeit sei.

Es war insofern vorausschauend, Klaus Zernack (Berlin) um eine Einführung in die Problematik von Entwicklung und Relevanz nationaler Historiographien seit dem 19. Jahrhundert zu bitten, welche die Einordnung der nachfolgenden Erörterungen und Fallbeispiele in ihren politisch- und gesellschaftshistorischen sowie wissenschaftsgeschichtlichen Rahmen ermöglichte, und Thomas daCosta Kaufmann (Princeton, NJ) um eine neuerliche Vorführung seines ‚europäischen‘ Konzeptes der Kunstgeschichte, das programmatisch selbst großregionale Beschränkungen von ‚Arbeitsgebieten‘ aufbricht und damit der beziehungsgeschichtlichen Perspektive neue Dimensionen eröffnet.<sup>3</sup>

Das umfangreiche Programm der Tagung deckte diese unterschiedlichen Aspekte in beeindruckender Vielfalt ab. Zweckmäßigerweise wurde eingangs der Tagung die Wiener Schule um 1900 thematisiert, deren Protagonisten zum einen durch Etablierung eines Systems formaler Kriterien und Begriffe die Überführung der Kunstgeschichtsschreibung in ‚exakte Wissenschaftlichkeit‘ anstrebten und zum anderen, auf dieser Grundlage, eine universalistische, kosmopolitische Auffassung der europäischen Kunstüberlieferung vertraten. Um so aufschlußreicher die Analysen im historisch-politischen Kontext: Ján Bakoš (Bratislava) wies nach, daß dieses Konzept der staatlich institutionalisierten Kunstgeschichte letztlich von einem staaterhaltenden integrativen Impetus getragen war; Katharina Scherke (Graz) zeigte am Beispiel der Kunstgeschichte Kroatiens und Dalmatiens, wie gerade Alois Riegls der Intention nach ‚objektivierender‘ analytischer Ansatz in einer paradoxen Wendung maßgeblich zur Entwicklung nationaler und nationalistischer Kunst-historiographien beigetragen hat.

In mehreren Referaten wurde die wechselvolle Entwicklung des kunstgeographischen Ansatzes dargestellt, der geradezu paradigmatische Bedeutung zukommt. Eingangs erörterte Stefan Muthesius (Norwich) die Korrelation zwischen der nationalen Kategorie und der Kunstgeographie und lenkte das Augenmerk u. a. auf den schmalen Grat zwischen Beobachtung und Deutung, wie er sich beispielsweise in den Begriffen ‚lokal‘/‚regional‘ bzw. ‚provinziell‘ oder in der Konstruktion eines West-Ost-Gefälles niedergeschlagen hat. Marina Dmitrieva (Leipzig) verfolgte von den zwanziger bis in die neunziger Jahre die unterschiedlichen Stadien, durch die hindurch die Kategorie der Kunstlandschaft genutzt, mißbraucht und in veränderten Koordinaten – neuerdings zur Rekonstruktion von Zentrum-Peripherie-Verhältnissen – rehabilitiert wurde. Beate Störckuhl (Oldenburg) widmete ihrer Pervertie-

<sup>3</sup> DaCosta Kaufmann, Thomas: Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450–1800. Darmstadt 1998.

rung im Dienste der nationalsozialistischen Kulturträgerschaftsideologie eine differenzierte Studie am Beispiel Dagobert Freys. In beiden Beiträgen trat plastisch zutage, wie anfällig *per se* sachbezogene methodische Ansätze gerade in den ‚weichen‘ Geisteswissenschaften – bei scheinbar nur geringer Verschiebung der Zielrichtung für politisch-propagandistische Funktionalisierung gewesen sind. Noch anschaulicher wäre dies geworden, hätte auch die nahtlose Fortführung der ‚Kunstgeographie‘ unter dem Vorzeichen der ‚deutschen Kulturträgerschaft im Osten‘ bis in die 1970er Jahre – z.B. im Projekt des ‚Deutschen Kunstatlas‘ – Erwähnung gefunden, die parallel (und eben: berührunglos) neben den Bemühungen betrieben wurde, die kunstgeographische Methode jenseits politischer Prämissen neu zu konstituieren.

Zahlreiche Referate entfalteten ein regional wie zeitlich breites Spektrum von Beispielen für die nationale Perspektive kunsthistorischer Fragestellungen im Namen der kulturellen Identitätsstiftung und Selbstvergewisserung, aber auch für ihre Instrumentalisierung als ‚Argumentationshilfe‘ (Evelin Wetter) in offenen wie unterschwellig politischen Auseinandersetzungen. Besonders instruktiv war es dabei zu sehen, daß kaum eine der ‚klassischen‘ Fragen und Methoden des Faches *per se* der nationalen bzw. politischen Vereinnahmung widersteht: Formanalyse, stilkritische Datierung, ikonographische Fragen und die jeweils darauf basierenden ‚Ableitungen‘ erwiesen sich als ebenso ‚geeignet‘ für Untersuchungen mit vorgefaßten Erkenntniszielen wie die methodisch schwer objektivierbare ‚Grauzone‘ des kennerschaftlichen Urteils. So referierte Wojciech Bałus (Kraków/Krakau) den um 1900 ausgefochtenen Glaubensstreit um die Frage, ob die polnische Gotik ein exklusives Produkt des ‚Volksgeistes‘ oder im Gegenteil ein Niederschlag gesamteuropäischer Kultur sei, wobei – scheinbar paradoxerweise – sowohl der nationalromantische als auch der rational-historische Argumentationsstrang an die Konstruktion eines ‚polnischen Selbstverständnisses‘ innerhalb Europas gekoppelt waren und der nationalromantische direkt auf Vorprägungen in der deutschen Romantik zurückgriff. Aus entgegengesetztem Blickwinkel untersuchte Milena Bartlová (Brno/ Brunn) die Geschichte des Stereotyps vom ‚slavischen Charakter‘ der mittelalterlichen Malerei in Böhmen: etabliert von der deutschsprachigen Kunstgeschichte seit dem frühen 20. Jahrhundert, wurde es nach 1948 von der tschechoslowakischen Kunstgeschichte unter ‚Korrektur‘ des ideologischen Fundaments übernommen, um die Bindung der tschechischen Kultur an den ‚byzantinisch-slavischen Osten‘ zu ‚belegen‘.

Die Indienstnahme und Manipulation des kunsthistorischen methodischen Instrumentariums für die Vereinnahmung einzelner Regionen bzw. auch künstlerischer Errungenschaften wurde in etlichen Referaten in historischer Perspektive – tief ins 19. Jahrhundert zurückgreifend – reflektiert. Alena Janatková (Leipzig, Berlin) zeichnete den von den 1870er Jahren bis in die 1960er Jahre geführten ‚Streit‘ um den böhmischen Barock nach, hinter dem stets – wenn auch wechselnd explizit – das Bemühen stand, mit kunsthistorischen ‚Argumenten‘ die Zugehörigkeit Böhmens zum Habsburgerreich oder zum Deutschen Reich bzw. seine ‚Identität‘ als autonome – bald auch: tschechisch-national geprägte – Kulturregion nachzuweisen. Guido Hinterkeuser (Berlin) steuerte mit der Geschichte der deutschen und polnischen Forschung über Andreas Schlüter unter anderem Blickwinkel einen analogen Fall bei. Ähnliches zeigte Evelin Wetter (Leipzig) am Beispiel der Drahtemailtechnik

in Siebenbürgen um 1500: Seit dem 19. Jahrhundert läßt sich ohne nennenswerte Brüche bis in die 1980er Jahre verfolgen, wie die Goldschmiedetechnik mittels ‚Ableitungen‘ als autochthon und ungarisch vereinnahmt bzw. zeitweise für die ‚deutsche‘ Kultur der Siebenbürger Sachsen in Anspruch genommen wurde, und dies obwohl seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts ihre Herkunft aus Byzanz über Italien unbestritten war. Den Impetus, regional definierte nationale Ansprüche innerhalb multiethnischer Staatsgebilde zu ‚verteidigen‘ und dies auf ‚wissenschaftliche‘ Argumente zu stützen, illustrierten anhand ‚deutscher‘ bzw. ‚rumänischer‘ Kunstgeschichte Siebenbürgens bis zum Zweiten Weltkrieg Robert Born (Berlin) und Nicolae Sabău (Cluj-Napoca). Dušan Buran (Bratislava) analysierte unter diesem Gesichtspunkt das 1938 erschienene Buch über „Deutsche Kunst in der Zips“ von Oskar Schürer und Erich Wiese. Buran konnte zudem eindrücklich zeigen, wie sich das vorgefaßte Konzept der Autoren, ‚koloniale Kunstgeschichte des deutschen Ostens‘ zu schreiben, speziell der Detailanalyse des *œuvres* des Paul von Leutschau aufzulösen ‚drohte‘.

Weitere Beispiele für die Funktionalisierung methodischer Ansätze führten Ivan Gerát (Bratislava) und Ernő Marosi (Budapest) vor: Anhand früher Zyklen zur Vita des hl. Ladislaus in der Slowakei bzw. romanischer Skulpturen aus der Kathedrale von Pécs führten beide vor, wie sich die ikonographische Methode, aber auch Stilkritik und besonders Kriterien der Datierung in ‚nationalem Interesse‘ manipulieren lassen. Eine aufschlußreiche Ergänzung bot Béla Szakác (Budapest), der im Rahmen eines Forschungsprojektes der CEU seit dem 19. Jahrhundert bestehende kunsthistorische Fotoarchive in Ostmitteleuropa untersucht. Das vermeintlich ‚objektive‘ Medium der Dokumentation weist, so seine Ergebnisse, durchgehend ideologisch motivierte selektive Strukturen auf, wobei auch hier wiederum die nationale Kategorie dominiert: So sind Zeugnisse ‚andersnationaler‘ Kulturen im jeweils eigenen Land ebenso unterrepräsentiert wie europäisches Vergleichsmaterial, das die Spezifität der nationalen Kunsttradition relativieren könnte. Andererseits erstreckte sich der Einzugsbereich z. B. des Bildarchivs der Ungarischen Akademie der Wissenschaften noch in den 1950er Jahren auch auf die Slowakei und Siebenbürgen, während Österreich und Mähren ausgeklammert blieben. Auf das ‚methodische Instrument‘ der Selektion warf ein Beitrag über die Erforschung der Synagogenarchitektur in Polen ein besonders beklemmendes Schlaglicht: Das Architektenehepaar Maria und Kazimierz Piechotka (Warszawa/Warschau) betreibt seit langem in Eigeninitiative und ohne auf Vor- bzw. Parallelarbeiten aus der Kunstgeschichte zurückgreifen zu können, eine inventarmäßige Erfassung und Aufarbeitung der dokumentarischen Überlieferung.

In allen Referaten, in denen es die Formulierung des Themas überhaupt zuließ, wurde die nationale bzw. politisierende Tendenz in der Kunstgeschichtsforschung nicht nur – distanzierend – für das 19. Jahrhundert oder bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges untersucht, sondern mitunter bis in die jüngste Zeit verfolgt. Dennoch hatten die Veranstalter an den Schluß der Tagung eine speziell der ‚sozialistischen Ära‘ gewidmete Sektion gesetzt, in der die Perspektive über die Kunsthistoriographie hinaus auf den Bereich der Denkmalpflege ausgeweitet wurde. Ewa Chojcka (Katowice/Kattowitz) informierte über die Entwicklung der polnischen

‚Westforschung‘ in der Kunstgeschichte, mit der die neue Grenzziehung nach 1945 auch auf dieser Ebene gerechtfertigt werden sollte, wollte aber die politische Konditionierung der Forschung nur bis zum Jahr 1956 beobachten. Peter H. Feist (Berlin) lieferte einen ‚Erfahrungsbericht‘ über die Forschungsbedingungen des Kunsthistorikers in der DDR: ein facettenreiches Bild, das unter anderem die Fixierung auf die ‚eigene deutsche‘ Kunst einerseits und die sowjetische andererseits illustrierte, wobei in den ostmitteleuropäischen Partnerstaaten angesiedelte Themen ausgespart worden seien, um deren Anspruch auf eine ‚nationale Kunstgeschichte‘ nicht in Frage zu stellen. Auskunft auf Fragen etwa nach Parteidirektiven für die Forschung blieben Feist wie Frau Chojecka schuldig. Wie schwierig es mitunter auch heute noch ist, die jüngere Geschichte des Faches im eigenen Land aus kritischer Distanz zu betrachten – zumal wenn man dem Publikum eine prinzipiell kritische Haltung unterstellt –, zeigten die beiden Beiträge zur Denkmalpflege in der Tschechoslowakei bzw. in Polen nach dem Zweiten Weltkrieg. Während Kristina Kaplanová (Prag) die politische Unvoreingenommenheit – wiewohl auf national-ideologischer Basis – und die vorbildliche Leistungsfähigkeit der tschechoslowakischen Denkmalpflege unter Zdeněk Nejedlý herausstrich, beklagte Tadeusz Żuchowski (Poznań/Posen) das ‚Programm der Geschichtsfälschung‘, das dem Wiederaufbau der Städte in Polen zu Grunde gelegen habe.

Stefan Muthesius‘ geradezu verzweifelte Frage nach den ersten Eindrücken, ob es denn überhaupt eine „reine Kunstgeschichte“ gebe, hat die Tagung beantwortet. Milena Bartlová brachte die Antwort auf den Punkt: „pure art history“ und „its political misuse“ ließen sich auch bei allerbesten Absicht nicht trennen, die politische Dimension sei auch der Kunstgeschichte stets inhärent. Um so nachdrücklicher ist Steven Mansbach (New York) recht zu geben, daß die Tagung in erster Linie den immensen Forschungsbedarf aufgezeigt habe. Ob sich allerdings Labudas Wunsch, das ‚Nationale‘ in entideologisierte Neudefinition als Ordnungskategorie für die Kunstgeschichte zu erhalten, nicht als ein frommer erweisen wird, bleibt abzuwarten.