

Während in dem Magdeburger Katalog die Kirchen-, Altar- bzw. Altarwandgestaltungen nur der Vollständigkeit halber chronologisch verzeichnet wurden, markiert der vorliegende Würzburger Katalog einen Qualitätssprung. Ähnlich wie die selbstständigen Plastiken im Bestand des Museums am Dom werden die baubezogenen Gestaltungen mit erläuternden Texten und ergänzenden Abbildungen jeweils auf einer eigenen Seite vorgestellt. Wenn hier auch Schwarzweiß-Abbildungen dominieren und der Autor nicht alle Objekte aus eigener Anschauung kennenlernen konnte, sind die Kirchengestaltungen erstmals in einem umfassenden illustrierten Überblick erfasst. Gerade hier wären aber bei den einzelnen Einträgen Verweise auf den Magdeburger Katalog wichtig gewesen, da dort mehrere Innenräume in brillanten Farbabbildungen zu finden sind.

Neben zwei einführenden Texten von Jürgen Lenssen (Pressen, S. 10–13) und Walter Zahner (Herausforderung und Aufforderung, S. 16–30) ist dem Katalogteil mit den Verzeichnissen ein Beitrag Gerlinde Schwebels vorangestellt (Begegnungen mit Friedrich Press, S. 34–45). Die Autorin besuchte in den 1980er Jahren mehrfach von Marburg aus den Künstler in Dresden, um angekaufte Werke oder Leihgaben für Ausstellungen abzuholen. Die Erinnerungen an diese Fahrten und die Aufenthalte bei Press, die Wirkung von Grundstück und Atelier in Dresden-Loschwitz machen diesen Text zu einem anregenden Zeitzeugenbericht. Dabei werden erinnerte, mündliche Äußerungen von Press wiedergegeben, die – obgleich in Anführungszeichen gesetzt – zwar nicht auf den Buchstaben genau so geäußert worden sein müssen, die aber glaubhaft Zeugnis über Press' Kunstauffassung und sein distanzierendes Verhältnis zum offiziellen Kunstbetrieb der DDR und einige seiner führenden Vertreter geben.

Der Würzburger Katalog würdigt einen der wichtigsten deutschen Vertreter sakraler Ausstattungskunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Schwerpunkt seines Wirkens lag gewiss in Sachsen, aber sein Schaffen war keineswegs auf das Gebiet der DDR beschränkt. Heute steht auch die verantwortungsbewusste Nachlasspflege in Würzburg für diese weiter reichende Wirkung. Mit seiner reduzierten, auf das zeichnerische Wesen zurückgeführten Formensprache entwickelte Friedrich Press eine persönliche Handschrift, die sein Werk unverkennbar macht.

ULF HÄDER  
Jena

**Claudia Mesch: Modern Art at the Berlin Wall. Demarcating Culture in the Cold War Germany;** London, New York: Taurus Academic Studies 2008; X, 321 Seiten, 31 Abb.; ISBN 978-1-84511-808-2; € 59,50

Claudia Mesch, us-amerikanische Kunsthistorikerin deutscher Herkunft, seit 2001 Assistant Professor an der School of Art der Arizona State University in Tempe, kam 1983 während eines Studienaufenthaltes in der Bundesrepublik zum ersten Mal in das geteilte Berlin. Ihre Eindrücke veranlassten sie, sich nach 1989 gründlicher mit der Kunst seit 1945 in den beiden deutschen Staaten und ihrer Rolle im

Kalten Krieg zwischen den einander entgegenstehenden Gesellschaftssystemen bzw. Machtblöcken zu beschäftigen. Mehrere Aufenthalte im nun vereinigten Deutschland und Kontakte mit west- wie ostberliner Fachkollegen, die ihr Erfahrungen aus jenen Auseinandersetzungen vermitteln konnten, führten zu der Sicht auf Kunstprozesse an der Trennlinie zwischen zwei Kulturen, die sie jetzt selbstbewusst vorträgt. Der Buchtitel erweckt den Eindruck, es sei nur von Berlin die Rede, während in Wirklichkeit Vorgänge in ganz Deutschland behandelt werden. Er wurde vermutlich gewählt, weil amerikanische Lesern besonders die Berliner Mauer ein Begriff sein dürfte.

Eine längere Einleitung (S. 1–20) ist im Grunde eine Kurzfassung des Buches, das ausdrücklich anstrebt, mit einer „revisionistischen“ Sicht die gängige Auffassung von einer vollständigen kulturellen Trennung zwischen dem kapitalistischen Westen und dem kommunistischen Sowjetblock zu widerlegen und die westliche Nichtbeachtung der Kunst aus dem Osten zu korrigieren. Mesch muss nicht nur ihren amerikanischen Lesern die Unterschiede zwischen amerikanischen und deutschen Problemen und Institutionen erläutern, sondern widerspricht auch der verbreiteten Ansicht von einem dominanten Erfolg der US-Kunst im Nachkriegseuropa. Die Unabhängigkeit des deutschen Kunstschaffens nach Beendigung der Verfolgung von „entarteter“ Kunst durch das NS-Regime sei nicht ausschliesslich auf dem Wege der modernistischen Abstraktion angestrebt und gesichert worden. „Modernistische Figuration und realistische Modi spielten eine wesentlich grössere Rolle im internationalen Kontext der Nachkriegskunst und der europäischen Kalte-Krieg-Kultur als bisher angenommen“, resümiert Mesch S. 161 (Meine Übersetzung).

Mesch hat keine lückenlose Gesamtdarstellung des künstlerischen Geschehens in West- und in Ostdeutschland im Sinn<sup>1</sup>, sondern behandelt einige Probleme, teilweise in Fallstudien, die allerdings auf den Gesamtprozess bezogen werden müssen. Amerikanischen Lesern werden Unterschiede zu den ihnen vertrauten heimischen Vorgängen und Institutionen erläutert. Entsprechend der verbreiteten Auffassung von einer grundsätzlich kritischen Funktion von Kunst zeigt Mesch kein Verständnis für ein systemstabilisierendes Verhalten von Künstlern, Museen usw., wie es vor allem in der DDR die Regel war, und geht auf entsprechende Kunst meist gar nicht ein.

Kapitel 1 gilt Bemühungen und Debatten um Wiedergewinnung oder Ablehnung der vom NS-Regime verfolgten modernen Kunst und den Beginn einer neuen Kunst, jeweils verschieden in den beiden 1949 gegründeten deutschen Staaten. In Kapitel 2 behandelt Mesch unter dem Begriff *mnemonic art* künstlerische Auseinandersetzungen mit jüngerer Vergangenheit. Sie analysiert dazu hauptsächlich Ready Mades, Assemblagen, De-Collagen westdeutscher und westberliner Künstler wie Wolf Vostell, Joseph Beuys und dem nach Westberlin gekommenen Ed Kienholz, die Konzeptkunst des Büro Berlin, sowie einige experimentelle Filme der 60er und

---

<sup>1</sup> Mesch erwähnt KARIN THOMAS: *Zweimal deutsche Kunst nach 1945*; Köln 1985, jedoch nicht die umfassendere Darstellung von KARIN THOMAS: *Kunst in Deutschland seit 1945*; Köln 2002.

70er Jahre. Einziges Beispiel aus der DDR sind die kritischen Plakate und Postkarten von Manfred Butzmann. Denkmäler für NS-Opfer und überhaupt Skulpturen bleiben unerwähnt.

Das umfanglichste Kapitel 3 thematisiert Bemühungen um realistische Malerei in Ost und West und Varianten der Abkehr von bisherigen Positionen. Thematische und stilistische Veränderungen im Schaffen von DDR-Malern wie Willi Sitte, Wolfgang Mattheuer, Bernhard Heisig und Werner Tübke werden bei insgesamt kritischer Beurteilung als ein Zurückweichen von den Anliegen einer sozialistischen Kunst, nicht als deren Ausweitung gewertet, während die Abkehr von der DDR und ihrer Kunst bei den dann im Westen sehr erfolgreichen Georg Baselitz, Gerhard Richter, A. E. Penck u. a. zustimmend referiert wird. Mesch interessiert sich nicht für die schwierigen Beziehungen von DDR-Kunst zu der anfangs als unbezweifelbares Vorbild oktroyierten sowjetischen Kunst, und auch nicht für die Rolle der wenigen westdeutschen Künstler, z. B. der Gruppe „Tendenzen“, die sowohl gegen abstrakte Kunst, als auch gegen das Gesellschaftssystem und die Politik der Bundesrepublik opponierten.

In Kapitel 4 untersucht Mesch die Kunst der *Performances*, über die sie auch promovierte. Auf die gut bekannte westliche Geschichte von Fluxus, Nam June Paik, Vostell und Beuys folgen Informationen über die Gruppe „Clara Mosch“ in Chemnitz mit ihren *plein-air*-Aktionen, den Ostberliner Performer Erhard Monden und die Körperkunst der Dresdener „Autoperforationisten“, die in den 80er Jahren durch die Kulturpolitik der DDR teils unterdrückt, teils widerstrebend geduldet wurden.

Kunst im Fernsehen (Kapitel 5) wird als Dialog über zeitgenössische Kunst über den Eisernen Vorhang hinweg gewertet. Es handelte sich aber um Verschiedenes und um jeweils ziemlich Einseitiges, keine Dialoge. Westdeutsches Fernsehen mit Kulturprogrammen und Informationen konnte fast in der ganzen DDR empfangen werden, obwohl das zeitweise verboten wurde; ostdeutsches Fernsehen erreichte nur 10 % der Zuschauer in der Bundesrepublik, was Mesch erwähnt. Westliche Experimente, das neue Medium für neue Möglichkeiten bildender Kunst zu verwenden, hatten keine Entsprechungen im Osten. Den Wirkungen filmischer Bildgestaltung auf modernere realistische Malerei auch in der DDR geht Mesch gar nicht nach. Zu der intensiven Nutzung des DDR-Fernsehens, um propagandistische und kunsterzieherische Informationen über bildende Kunst an die eigenen Bürger und die Westberliner zu verbreiten, stellt Mesch die haltlose Behauptung auf, dass in der DDR hauptsächlich Frauen als Erklärerinnen einer ausschliesslich von Männern geschaffenen Kunst fungierten.

Der Epilog über die Jahre nach 1990, der u. a. Christos „Reichstagsverhüllung“ (1995), Sophie Calles Dokumentation „Die Entfernung“ (1996), Tom Tykwers Film „Lauf, Lola, lauf!“ (1999) und Peter Eisenmans „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“ (1997–2005) behandelt, kann nur bekräftigen, dass man es bei Meschs Buch mit einer weiteren subjektiven Lesart des Kunstprozesses in den beiden Teilen Deutschlands zu tun hat, die nicht verschiedene Konzepte und Positionen ernsthaft

abwägt, sondern von vornherein unterschiedlich bewertet. Es bleibt feineren Untersuchungen vorbehalten, die kaum je offen angesprochenen Bezugnahmen auf die jeweils „gegnerische“ Kunst nunmehr deutlicher zu machen und als abgeschlossene historische Vorgänge in Erinnerung zu behalten.

Claudia Meschs Epilog enthält eine Reihe wichtiger Anregungen zu weiterem Verhalten der Wissenschaft. Als wesentliche Positionen sind herauszulesen, dass sich deutsche Kunst nach 1945 durch ihre spezifische Verquickung mit Politik sehr grundsätzlich von der in den USA unterscheidet, dass es im 20. Jahrhundert keinen universell gültigen Weg zu Modernität gab, und dass auch im 21. Jahrhundert, und zwar weltweit, die Konflikte zwischen neuen nationalen und globalen Identitäten, ich sage: Wertsystemen, eine entscheidende Rolle für den Wettstreit unterschiedlicher Kunst-auffassungen und Kunstpraktiken behalten werden.

PETER H. FEIST  
Berlin

**Matthias Weiß: Netzkunst. Ihre Systematisierung und Auslegung anhand von Einzelbeispielen;** 396 Seiten; Weimar: VDG 2009; ISBN 978-389-739-642-5; € 64,00

Während der 1980er Jahre entwickelte der Medienphilosoph Vilém Flusser die Vision einer telematischen Gesellschaft, in welcher der Mensch nicht mehr auf Bilder oder Technik – denn mit Bild war Technobild gemeint – verwiesen war, sondern sich in Bildern mit anderen verständigte.<sup>1</sup> Erst ein dialogischer Gebrauch der Bilder, so Flusser, lasse den Ausdruck ‚Medium‘ zu seiner eigentlichen Bedeutung kommen. Für Flusser war jene emportauchende Utopie einer anderen Gesellschaft damit verbunden, dass die dazu gehörigen Medien als Kommunikationsmedien verwendet werden und nicht mehr bloß der Verteilung von Informationen dienen sollten. Somit setzte er das Dialogische ins Zentrum jener Utopie, die in den folgenden Jahren allmählich gesellschaftliche Realität werden sollte. Die Entstehung öffentlicher Netzwerke, die seit den 1990er Jahre neue und vielfältige Beziehungen eröffnete, entsprach den Vorstellungen eines netzwerkartigen Kommunikationsmodells – eine Vorstellung die auch Bertolt Brecht in den 1920er Jahren und Hans Magnus Enzensberger 1970 in seinem „Baukasten zu einer Theorie der Medien“ entworfen hatten.

Bevor sich jedoch die heute allgegenwärtige Sphäre der sozialen Netzwerke ausbildete, hatten Künstler begonnen, das Verhältnis von Kunst und neuen Technologien auszuloten. Florian Rötzer schrieb daher 1989: „Nachdem die futuristische Verherrlichung der Maschine und der Geschwindigkeit zunächst in der blutigen Ästhetik des Krieges als Sackgasse gemündet ist, scheint heute die Zeit für einen neuen Futurismus der allseitigen Kommunikation und Interaktion gekommen zu sein, der friedlicher auf einigende Verschmelzung – im Sinne von: „Jeder ist Künstler“ – orien-

1 VILÉM FLUSSER: *Ins Universum der technischen Bilder*; Göttingen 1985.