

men, was etwa in der „Ansprache auf der Lechbrücke, 1805“ (S. 126, Nr. 55) anschaulich wird, da sie eng mit Claude Gautherots Gemälde im Musée National du Château de Versailles zusammengesehen werden muß (vgl. Christopher Prendergast: Napoleon and History Painting – Antoine-Jean Gros’s „La Bataille d’Eylau“; Oxford 1997, fig. 27 bzw. Werner Telesko: Napoleon Bonaparte und die Tradition des „alten Europa“, in: *Majestas* 7, 1999, S. 89–112).

Die beeindruckende Publikation zeigt in ebenso wissenschaftlich konziser wie drucktechnisch hervorragend gestalteter Weise die vielfältigen Möglichkeiten einer visuellen Umsetzung der entfesselten napoleonischen Machtpolitik und stellt ein neues Standardwerk zur europäischen Herrscherikonographie des 19. Jahrhunderts dar.

WERNER TELESKO
Wien

Karin Thomas: Kunst in Deutschland seit 1945; Köln: DuMont 2002; 540 S., zahlr., größtenteils farb. Abb.; ISBN 3-8321-7179-7; € 48,-

Zwölf Jahre nach der Wende in der jüngeren deutschen Geschichte hält Karin Thomas einen „unaufgeregtten Blick auf die Entwicklung der Kunst im geteilten Deutschland von 1945 bis 1989 und eine erste Bilanz des Kunstgeschehens nach der Wiedervereinigung“ für möglich (S. 7). Einen ersten Versuch hatte die Kölner Lektorin 1985 unternommen¹. Wie ihre vorausgegangene Behandlung der Malerei in der DDR² entstand er unter den Bedingungen eines stark eingeschränkten eigenen Zugangs zum ostdeutschen Kunstgeschehen und war dennoch bemerkenswert, weil er dem vorherrschenden „westdeutschen Desinteresse an der Kunst aus dem anderen Deutschland“ (S. 315, auch S. 324) entgegentrat. In dem neuen, umfänglicheren, reich bebilderten Buch, das sich auch auf eine seit 1990 wachsende Zahl speziellerer Veröffentlichungen stützen kann³, und ausdrücklich die Berliner Ausstellung „Deutschlandbilder“ von 1997⁴ würdigt, bestätigt Karin Thomas sowohl in der Werkauswahl, die sie für die Zeit bis 1985 getroffen hatte, als auch in zahlreichen Formulierungen ein im wesentlichen unverändert gebliebenes Werturteil. Die Entwicklung nach 1989 veranlaßte keine

1 KARIN THOMAS: Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne (*DuMont Dokumente*); Köln 1985.

2 KARIN THOMAS: Die Malerei in der DDR 1949–1979 (*dumont-taschenbücher*, 97); Köln 1980.

3 Zusätzlich sei hingewiesen auf ANDREAS SCHÄTZKE: Rückkehr aus dem Exil. Bildende Künstler und Architekten in der SBZ und frühen DDR; Berlin 1999; – HERMANN RAUM: Die bildende Kunst in der DDR; Berlin 2000; und die Ausstellungskataloge: Konturen. Werke seit 1949 geborener Künstler der DDR; Berlin (Ost), Nationalgalerie, 5. 10. [!] – 3. 12. 1989; – ‚Ostwind‘. Fünf deutsche Maler aus der Sammlung der GrundkreditBank, Berlin 1997; – Verfemte Formalisten. Kunst aus Halle (Saale) 1945 bis 1963; Halle 1998; – Jahresringe. Kunst aus der DDR. Eine Sammlung 1945–1989; Apolda 1999; – Sammlung Siegfried Seiz. Figurative Malerei aus dem letzten Jahrzehnt der DDR, Potsdam 1999. – Erst kürzlich erschien ULRIKE GOESCHEN: Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR (*Zeitgeschichtliche Forschungen*, Bd. 8); Berlin 2001.

4 Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land; hrsg. von ECKHART GILLEN; Köln 1997.

nennenswerte Korrektur. Etwaige Überlegungen, ob man sich für eine längere Zukunft auf ein Nebeneinander zweier unterschiedlicher deutscher Kunstszene mit je eigenen Beiträgen zum Fortgang der zeitgenössischen Kunst einstellen müsse, wurden hinfällig. Neu ist die ausführliche Einbeziehung der Fotografie als bedeutsamer eigener Gattung der bildenden Kunst.

Karin Thomas möchte „Unterschiede und Gemeinsamkeiten in den ost- und westdeutschen Kunstszenerien“ deutlicher machen, nach deren Ursachen fragen und dabei „neben den bereits bekannten [...] Hauptwegen eine Reihe nicht minder spannender Nebenwege“ aufzeigen. Einzelne Künstler sollen dort hervorgehoben werden, „wo ihre Werke der Entwicklungsgeschichte wegweisende Impulse zu geben vermochten“. Parallelprozesse in Literatur und Alltagskultur und „politische Kontexte“ werden „gelegentlich“ zum Verständnis der Kunstentwicklung und ihrer Beurteilung herangezogen (S. 8f.). Behandelt wird die in Deutschland von dessen Staatsbürgern geschaffene Kunst. Vielleicht fehlt auch deshalb z.B. der vielfach in der Bundesrepublik tätig gewesene österreichische Bildhauer Alfred Hrdlicka. Gemeinsame Eigenarten für diese Kunst zu definieren, spielt eine geringe Rolle, ist auch für die stark internationalisierte Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zweifellos schwierig. Karin Thomas beteiligt sich vernünftigerweise nicht an einer Suche nach einem ethnisch begründeten deutschen Wesen in der Kunst. Sie berücksichtigt aber die mentalitätsgeschichtliche Rolle bestimmter kultureller Traditionen, besonders der Romantik, und Probleme und Themen des Kunstschaffens, die sich aus den politischen Verhältnissen Deutschlands sowohl vor als auch nach 1945 ergaben. Im Grunde nur unter dem letztgenannten Gesichtspunkt werden Beziehungen zur Kunst anderer Länder angesprochen.

Verlauf und Wandlungen der künstlerischen Produktion sind in ungefähr nach Jahrzehnten gegliederten Kapiteln dargestellt, mit Rück- oder Vorgriffen, um einzelne Gestaltungsweisen zusammenhängend zu charakterisieren. Die Bedingungen für das Kunstschaffen und seine Wege in die Öffentlichkeit unterschieden sich tiefgreifend schon in den Besatzungszonen, in die das besiegte Deutsche Reich aufgeteilt wurde, und erst recht in den beiden neuen Staaten. Mit Ausnahme der ersten Nachkriegszeit werden die Vorgänge im Westen stets vor denen im Osten behandelt.

Das Gesamtbild, das Karin Thomas von der westdeutschen und neuerdings wieder gesamtdeutschen Kunstentwicklung zeichnet, und die Akzentsetzungen weichen nicht von dem ab, was dank Kunstmarkt, Kunstkritik, Museen und Kunsttheorie mittlerweile geläufig ist. Deshalb braucht es hier nicht ausführlich referiert zu werden. Von „spannenden Nebenwegen“ ist da eigentlich nichts zu erkennen. Die Autorin beschreibt, wie die westdeutsche Kunst Anschluß an die aktuellen neuen Tendenzen zunächst der französischen, sehr bald vor allem der US-amerikanischen Kunst und schließlich mit einigen Vertretern einen hohen Rang in der internationalen Kunstszene gewann. Bemerkenswert ist ihr Hinweis (S. 328f.), daß die westdeutsche Kunst nicht zuletzt wegen des Ost-West-Konflikts auf deutschem Boden viel länger als die französische und amerikanische an einer idealistischen Zweckfreiheit der Bildfindung festhielt und gesellschaftskritischen, politischen Implikationen der Kunst-

werke eher auswich. Die vorhandenen Ausnahmen werden allerdings nicht alle erwähnt. Obwohl Karin Thomas auch enttäuschende Verflachungen gestalterischer Tendenzen anspricht (z. B. S. 69), stellt sie den Gesamtverlauf der Kunstentwicklung nicht kritisch in Frage. Er beruht in ihrer Sicht auf den subjektiven Entscheidungen und Leistungen einzelner Künstler oder Gruppierungen, die den nachfolgenden Kunstprozeß auch in der Weise bestimmten, daß sie Gegenbewegungen hervorriefen. Selbstzeugnisse von Künstlern zur Erklärung ihrer Ziele und Methoden werden nicht hinterfragt (z. B. bei Gerhard Richter, S. 180).

Das für die Erklärung von Kunstgeschichte grundlegende kunsttheoretische Problem, welches Gewicht außerkünstlerische, politisch-soziale Faktoren und übergreifende Bewußtseinsinhalte und Motivationen besitzen, erfährt keine systematische Reflexion. Es ist aber z. B. von der Rolle des Kunsthandels für den Verlauf von Künstlerkarrieren die Rede (S. 193), d. h. auch für die Möglichkeit eines Künstlers, überhaupt auf den Gang des Kunstprozesses einwirken zu können. Gelegentlich werden Politik und Ökonomie als primäre Ursachen künstlerischer Sachverhalte angesprochen. Bei der Gruppe SPUR wird um 1960 eine „satirische Rebellion gegen die sozialen und politischen Mißstände der Wirtschaftswunderideologien“ und „die konservativen Verhältnisse der Adenauer-Erhard-Regierungszeit“ (S. 161) ausgemacht, die sogar zu Strafverfolgung führte. Für die 80er Jahre heißt es: „Die Abkehr vom verbindlichen Stil als Rückzug auf eine bindungsfreie Subjektivität gründet in der weltweiten ökonomischen Krisensituation der jahrzehntelang auf technologischen Fortschritt eingeschworenen westlichen Zivilisation in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre. An die Stelle zukunftsoptimistischer Utopie tritt ein ironischer Zynismus“ (S. 362). Es enden die großen Sinn-Entwürfe, die Apotheose des schöpferischen Ichs, der Originalitätsanspruch des Personalstils, die elitären Wertungen gegenüber den Niederungen des Alltäglichen und Trivialen (S. 360). So zutreffend die Nennung von Ursachen auch ist, sei doch angemerkt, daß bereits für die 60er Jahre eine „Loslösung von dem ererbten Anspruch, daß ein Kunstwerk Träger von Bedeutung im Sinne seines Schöpfers sein müsse“ und die Ersetzung der Subjektivität des Künstlers durch die Präsenz des Materials diagnostiziert wurde (S. 251), womit Entscheidungen Duchamps nach einem halben Jahrhundert wiederholt wurden. Künstler wie Kritiker sprechen trotzdem unbeirrt von persönlicher Originalität und streben wie ehedem eine Bedeutsamkeit ihrer Produkte für andere durch museale Würdigung an. Das wird S. 361 selbst für sogenannte Subkultur festgestellt. Diese ist aber eigentlich keine solche, sondern wie jede neue Richtung erst einmal das Anliegen einer Minderheit innerhalb desselben Systems künstlerischer Produktion. Es kann, wie z. B. die „Jungen Wilden“, rasch erfolgreich in diesem System werden.

Die Kunst in der DDR wird ausführlich, aber in einer anderen Diktion beschrieben. Obwohl sich Karin Thomas von der „moralisierenden Geschichtsschreibung“ nach 1990 distanziert (S. 451), zeigt sie wenig Verständnis für das andere Verhältnis von Gesellschaft, Staat und Künstlern. Übereinstimmungen subjektiver Kunstkonzepte – und gesellschaftspolitischer Zielvorstellungen – mit der herrschenden kulturpolitischen Programmatik gelten ihr entweder als Anpassung oder als Instrumentali-

sierung. Eigene gestalterische Entscheidungen erscheinen teilweise wie Befolgung von Anweisungen (Willi Sitte „durfte eine montagehafte Kompositionsweise entwickeln“, S. 196). Das Aufgreifen ausländischer Anregungen, das bei westdeutschen Malern eher positiv gewürdigt wird (z. B. S. 58), erhält hier einen Beigeschmack von Unselbständigkeit (z. B. S. 94). Die Vorschläge von Tübke, Sitte, Heisig u. a. für neue Möglichkeiten von Realismus geraten unter die hämische Überschrift „Modernisierungskosmetik“ (S. 193). Dem gegenüber schildert Karin Thomas eingehend Künstler und Vorgänge, die in unterschiedlichem Grade von den offiziell geförderten Haupttendenzen abwichen. Darin sind offenbar die erwähnten „nicht minder spannenden Nebenwege“ zu sehen, die aber nichts anderes erbrachten als Übereinstimmungen mit dem aus dem Westen Bekannten. Kühn wird der Einzelgänger Gerhard Altenbourg „der eigentliche Erbe der Moderne unter den in der DDR lebenden Künstlern“ genannt (S. 98). Architekturgebundene bildende Kunst findet nahezu keine Beachtung. Nur die Gemälde von Sighart Gille, Wolfgang Peuker, Ronald Paris und Nuria Quevedo für das Leipziger Gewandhaus (1980–81) werden gewürdigt (S. 288–292, 318–324), die für den Berliner „Palast der Republik“ (1973–76) hingegen ohne Abbildung und Wertung nur knapp erwähnt (S. 287). Der Vorwurf einer nur selektiven Aneignung der deutschen Geschichte ist banal, weil Vergangenheit stets und überall nach gegenwärtigen Interessen bewertet wird.

Karin Thomas, die westdeutschen Publikumsmeinungen über aktuelle Kunst und einer auch im öffentlichen Raum weit verbreiteten „populären“ Kunst keine Beachtung schenkt, liest aus Gästebucheinträgen von 1995/96 heraus, daß die Masse der Bevölkerung der DDR keine kritische Durchleuchtung der Wirklichkeit, sondern idyllisierende Glättung der Realität und utopische Verheißungen wollte (S. 197). Zu erwähnen wäre aber, daß viele ungeglättet kritische Bilder, z. B. auch von den hier weggelassenen Manfred Butzmann, Heidrun Hegewald, Uwe Pfeifer, Horst Sakulowski, ausgestellt und sehr lebhaft diskutiert wurden. Der „mutige Kommentar“ einer Kritikerin zu dem Bild „Paar“ von Nuria Quevedo, einer Malerin, die Karin Thomas verdienstermaßen hervorhebt (S. 286), erschien in einer Tageszeitung und wurde in dem Katalog der wichtigen Ausstellung „Weggefährten-Zeitgenossen“ (Berlin 1979) zitiert, den Karin Thomas unbegründet „einen der wenigen unzensierten Kataloge, die in den siebziger Jahren erschienen“ nennt. Gerade diese Ausstellung erfuhr staatliche Eingriffe in die Auswahl.

Figurative Plastik in Ost- wie in Westdeutschland wird zu wenig beachtet. Der „Gefesselte Prometheus“ von Gerhard Marcks wird zwar abgebildet, aber nicht besprochen. Es fehlen zu viele Namen oder zumindest Werke von Horst Antes und Theo Balden über Waldemar und Sabine Grzimek, Rainer Kriester bis Emy Roeder und Walter Wimmer, als daß eine angemessene Vorstellung von der Bedeutung der Bildhauerei entstehen könnte.

Das Jahrzehnt seit 1989/90 beschreibt Karin Thomas mit einer Kombination von ästhetischen Präferenzen, nach denen z. B. die „showhaften Inszenierungen“ und „Stileklektizismen“ von Cosima von Bonin (S. 484) drei Abbildungen bekommen, und mentalitätsgeschichtlichen Feststellungen sowie kritischen Bemerkungen zum

System der Kunstverbreitung, beispielsweise der „hegemonialen Kunstpolitik“ solcher finanzkräftiger Einrichtungen wie Guggenheim Stiftung und Deutsche Bank, die „Definitionsmacht“ über Kunstwert ausüben (S. 498). Im Unterschied zu den Urteilen über DDR-Kunst werden zum Schluß eine „Repolitisierung der Kunst“ (S. 486) und eine soziale Betätigung von Künstlern, die einen Beitrag zur „Entinstitutionalisierung des bürgerlichen Kunstsystems“ leisten und „die Nutzbarkeit ihrer Kunst der Öffentlichkeit und nicht mehr nur einem Kreis von Eingeweihten anbieten“ (S. 500) positiv gewürdigt.

Die weitere Meinungsbildung zur neuesten deutschen Kunstgeschichte sollte an dem material- und gedankenreichen Buch von Karin Thomas nicht vorübergehen.

PETER H. FEIST

Berlin

Massimiliano David (Hrsg.): Frammenti di Roma antica nei disegni degli architetti francesi vincitori del Prix de Rome 1786–1924; Novara: Istituto Geografico De Agostini 1998; 224 S., zahlr. Farb-Abb.; ISBN 88-415-5841-5

(engl. Ausgabe: *Ruins of Ancient Rome*; Los Angeles 2002; ISBN 0-89236-683-4; US-\$ 75,-)

In einer inzwischen fast legendären Ausstellung war 1985 der Schatz der französischen Architekten des 18. und 19. Jahrhunderts breiteren Kreisen bekannt geworden (*Roma antiqua*; Rom 1985). Diese jungen Architekten, die als Gewinner des „Prix de Rome“ ein Stipendium für einen längeren Aufenthalt in Rom erhielten, studierten ganz im Sinne ihrer Zeit die Monumente des antiken Rom, mit zweifachem Gewinn: Die Bestandsaufnahmen und Rekonstruktionen lieferten zum einen wertvolle Erkenntnisse über die antike Architektur Roms, und zum anderen bildete dies das Grundlagenmaterial der klassizistischen Architektur. Die neue, hier vorgelegte Ausgabe hat gegenüber der alten den Vorzug, dank des Folio-Formats die detailreichen Pläne besser abzubilden und zu erschließen. Die großformatigen Abbildungen lassen etwas von der Faszination nachempfinden, mit der man die antiken Reste zum Sprechen brachte. Wenn auch die alte Ausgabe die wesentlich umfangreichere von beiden ist, wird sich die-

se Neuausgabe auf Dauer wohl durchsetzen, weil sie, mit einer Ausstellung in Los Angeles gekoppelt, in einer englischen Version vorliegt.

Paul M. Mylonas: Bildlexikon des Heiligen Berges Athos. Atlas der zwanzig souveränen Klöster; Teil 1. Heft 1: Topographie und historische Architektur; Heft 2: Photographische Dokumentation; Heft 3: Karten und Tafeln; Tübingen: Wasmuth 2000; 196+346 S., 168 Farb-Abb.; 32 Pläne; ISBN 3-8030-1047-0; DM 248,-

Dieses Bildlexikon wird wie ähnliche Unternehmungen des Deutschen Archäologischen Instituts – zu Rom, Athen, Konstantinopel – schnell zum Referenzwerk schlechthin zu den Athosklöstern werden. Mit großem Aufwand wurden historische Ansichten, Luftaufnahmen, exakte Pläne gesammelt oder eigens angefertigt, wobei die jetzt vorliegenden Hefte lediglich Teil 1 eines vierteiligen Werkes bilden sollen.

Nach wie vor schwer zugänglich – die Mönchsrepublik lässt zudem nur männlichen Besuch zu –, fehlten bislang wissenschaftliche Untersuchungen in größerem Ausmaße. Allein die Tatsache, zu allen Klöstern nun über