

Rosamunde Neugebauer
»Kunst und Kunstkritik der dreißiger Jahre«.
Konferenz der Akademie der Künste der
DDR und der Humboldt-Universität in Berlin
(DDR) vom 29.11.-1.12.88
Ein Tagungsbericht

Kunsthistoriker/innen aus Ost und West hatte die Akademie der Künste der DDR zu einer dreitägigen Konferenz über »Kunst und Kunstkritik der dreißiger Jahre« Ende November letzten Jahres nach Berlin (DDR) geladen. Die größte Gruppe der Referenten/innen bildeten Kunsthistoriker/innen aus den beiden deutschen Staaten; aber auch Paris und Moskau waren vertreten und gaben der Tagung ein internationales Flair. Erwähnenswert hoch der Frauenanteil: 12 von 27 Vortragenden waren Kunsthistorikerinnen. Alle Referate und auch die sich anschließenden Diskussionen wurden, teils unterstützt von Dolmetschern, in deutscher Sprache gehalten. Zum Hauptgegenstand der Konferenz hatte man die deutsche Kunst und Kunstkritik unter dem Nationalsozialismus in Deutschland, bzw. im Exil gewählt. Einige Referate befaßten sich daneben mit der europäischen Avantgarde (Schwerpunkt Frankreich) in den 30er Jahren. Zeitlich war der Gegenstand der Tagung durch Vorgabe der Veranstalter auf die dreißiger Jahre konzentriert, räumlich spannte sich der Bogen von Frankreich bis zur Sowjetunion. Zur Kunstsituation in Italien unter Mussolini oder gar zur Entwicklung im außereuropäischen Bereich gab es bedauerlicherweise keinen Beitrag.

Worringers berühmtes Begriffspaar »Abstraktion und Einfühlung« griff Andreas Hünke (Potsdam) auf, um in seinem Vortrag über Bruno E. Werners kunstkritische Publizistik der dreißiger Jahre die eigene Annäherungsweise an das Wirken Werners als die der Einfühlung

zu charakterisieren. »Abstraktion und Einfühlung« könnte als methodisches Motto über dem Gesamtverlauf der Konferenz gestanden haben, der einen lebendigen Eindruck von der kunsthistorischen Auseinandersetzung in Ost und West mit der Problematik von Aufarbeitung und Verdrängung von Geschichte vermittelte.

Fragen nach Struktur und Gesetzmäßigkeiten stellten etwa Peter Zimmermann (Berlin/DDR), der anhand beeindruckenden Materials die Bildsprache der NS-Propaganda im Plakat erörterte und Hilmar Frank (Berlin/DDR), dessen »Blick auf Brechts Kriegsfiel« (so der geänderte Titel seines Vortrags) wie eine Röntgengoskopie die Struktur der Gattung Bildgedicht und die Stellung der Kriegsfiel darin freilegte. Auch in Rosi Huhns (Paris) Beitrag über Picassos »Guernica«-Bild und dessen Präsentation auf der Pariser Weltausstellung überwog der analytisch abstrakte Ansatz. Am Beispiel des fragmentarischen, gewaltsam zerschlagenen Lebensraums in »Guernica« und in der Gegenüberstellung zur raumgreifenden Symmetrie des deutschen Pavillons auf der Weltausstellung mit seinen intakten, himmelstürmenden Kolossalfiguren versuchte die Referentin, die Raumkonzeption antifaschistischer Kunst, im Unterschied zur faschistischen Selbstinszenierung, zu verdeutlichen.

Mehr um differenzierende Einführung bemüht waren u.a. Ursula Berger (Berlin/West) in ihrer Beurteilung von George Kolbes Werdegang im nationalsozialistischen Deutschland, Winfried Nerdinger (München) bei seiner sachlich abwägenden Positionsbestimmung des Architekten Theodor Fischer zur NS-Architektur und Dietrich Schubert (Heidelberg) in seiner Entschlüsselung der politischen Metaphorik in der altmeisterlich »unzeitgemäßen« Malerei des nicht emigrierten Otto Dix.

Die Frage, welche Intentionen die Gewaltdarstellungen der Avantgarde in Frankreich

speisten, wußte Jutta Held (Osnabrück) in ihrem Abstraktion und Einfühlung verbindenden Vortrag eindrucksvoll zu erhellen. Gewalt und Eros in den animalisierten Menschenbildern von Picasso, Max Ernst, André Masson dürften nicht vorschnell als Widerspiegelung der historischen Wirklichkeit des spanischen Bürgerkriegs gelesen oder als pazifistische Anklage interpretiert werden. Einerseits tendierten die Surrealisten offensichtlich dazu, den »Geschlechterkampf« als ewiges Gesetz zu metaphorisieren, andererseits lief die Linke Gefahr, eine Gewalttat an den Beweggründen des Täters zu messen und somit sozialistische Demagogie und Fanatismus zu heroisieren. Feministisch orientierte Wissenschaft müsse sich damit befassen, daß die Auseinandersetzung mit Gewalt, Eros und Tod innerhalb der Linken keineswegs immer von Fortschrittlichkeit zeugte.

Die einfache Gleichung antifaschistische gleich gute, NS-Kunst gleich keine Kunst, wurde auf der Tagung nicht nur verbal verworfen, sondern durch eine Fülle neuer Fakten und interpretatorischer Ansätze belegt: Wäre doch die Adaption des Bauhauses durch den Faschismus historisch nicht undenkbar gewesen, war das Verhältnis linker Künstler zu Gewalt und Eros keineswegs immer kritisch und die Monumentalbildhauerei kein Markenzeichen nur von Thorak und Konsorten, vielmehr waren heroisches Aufbruchpathos und überdimensionale Stilisierung des Menschen fester Bestandteil des sozialistischen Realismus der dreißiger Jahre. Harald Olbrich (Berlin/DDR) äußerte in seinem Einführungsvortrag über »Aspekte der Kunst der dreißiger Jahre«, daß die Kunstwissenschaft der DDR sich nicht mit antifaschistischer Identitätsstiftung begnügen dürfe, sondern sich den komplexen, gegensätzlichen Herausforderungen der problematischen 30er Jahre, d.h. auch dem Stalinismus, stellen müsse. Dadurch würde sie nicht zuletzt auch für Gegenwartsphänomene sensibler. Scharf wandte sich Olbrich andererseits gegen Werner Haftmanns Kunstgeschichtsschreibung, die im Nationalsozialismus nur eine Epi-

sode ohne erinnerungswürdiges Werk sieht. Reduziere man, wie Haftmann, Kunstgeschichte auf eine Abfolge von Künstlerpersönlichkeiten, deren Meisterwerke im geschichtstleeren Raum einsame Dialoge miteinander führen, leiste man Verdrängungs- nicht Erinnerungsarbeit. Erinnerungsarbeit wiederum sei mehr als entweder Feiern oder Verurteilen. Zwischen der Skylla vereinfachender Reduktion auf Pole und der Charybdis der Verwischung von Grenzlínen habe kritische Wissenschaft die Aufgabe, faschistische Formen und Intentionen zu analysieren.

»Verdrängungen sind nicht statthaft«, diesem Gebot Olbrichs stellten sich Vortragende und Diskussionsteilnehmer/innen. Daß dies nicht einfach ist, zeigte die kontroverse Diskussion darüber, wie die Größenmaße von Kunstwerken zu bewerten sei. Wer Überdimensionierung als Zeichen faschistoider Gesinnung bewertete, dem mußte auch die 25 Meter hohe Figurengruppe »Arbeiter und Kolchosbäuerin«, die Vera Muchina für den sowjetischen Pavillon der Pariser Weltausstellung 1937 entworfen hatte (heute in Moskau), suspekt sein. An der Frage, ob es NS-Kunst vor 1933 gegeben habe, schieden sich in der Diskussion die Geister. Ursula Berger wandte sich energisch gegen eine historische Kontinuitäten konstruierende (oder benennende?!) Sicht, da somit Georg Kolbe zum Vorläufer der NS-Monumentalbildhauerei und Wegbereiter Brekers würde. Harald Olbrich setzte dagegen, daß Kolbe sicherlich keine Nazigesinnung hatte, aber die disziplinierend wirkende Sprache seiner Figuren sei doch verhänglich und habe die Machthaber nicht von ungefähr angesprochen. In Dietrich Schuberts kritischer Gegenüberstellung von Kolbes Stralsunder Kriegerdenkmal einerseits, Kollwitz' »Trauernden« und Lehmanns »Gestürztem« andererseits, wurde man der Unterschiede im Formenrepertoire und im Identifikationsangebot der Künstler nur zu deutlich gewahr. Schubert wußte auch Namen nationalsozialistischer Bildhauer zu nennen, deren Stil bereits in den 20er Jahren voll ausgebildet war.

Die Aufgabe, faschistische Intentionen

und Formen zu analysieren, gestaltete sich für Ulrich Krempel (Düsseldorf) weniger problematisch. In seinem Vortrag stellte er dem NS-Präsentationskonzept der »Großen Deutschen Kunstausstellung« das der Ausstellung »Entartete Kunst« gegenüber und untersuchte die programmatischen Reden Hitlers und Zieglers zur Weihe des »Hauses der Deutschen Kunst« (gleichzeitig Ausstellungseröffnung). Rigorose moralische Forderungen an die Kunst, gepaart mit atavistischem Vertrauen in die Fähigkeit der Kunst, das Böse und Häßliche zu bannen sowie gleichzeitige Todesdrohung gegen jede abweichende Kunstauffassung äußerten sich im kontradiktorischen Argumentationsstil der NS-Kulturpolitik. Hier »kraftvolle Natur«, »gestählte Körper«, »Meinung des Volkes«, »gesunder Instinkt«, dort »schwindsüchtige Unnatur«, »Krüppel«, »Auffassung kranker Ästhetiker« und »ungesunder Intellekt« sind biologistische Kontradiktionen, die die NS-Ideologen geschickt gegeneinander ausspielten.

Die zu Anfang keineswegs einheitliche Strategie der NS-Kulturpolitik und ihre Auswirkung auf die Entwicklung der Preußischen Akademie der Künste von 1933-37 verstand Maria Rüger (Berlin/DDR, Akademie der Künste) in ihrem faktenreichen Beitrag nachvollziehbar darzulegen. So war es erstaunlicherweise 1936, als die Grabenkämpfe zwischen Kultusminister Rust und Goebbels noch unentschieden waren, möglich, daß Fritz Cremer, der Mitbegründer des Roten Studentenbundes, den großen akademischen Staatspreis erhielt.

Eine stattliche Zahl von Vorträgen befaßte sich mit Aspekten des Kunstschaffens und vor allem der Kunstpublizistik im Exil. Kunstkritik im Exil bedeutete gleichzeitig Auseinandersetzung mit dem Faschismus. Welche kunsttheoretischen Konzepte Max Raffael, Carl Einstein und Paul Westheim in Paris entwickelten und welche Formen des kunstpolitischen Diskurses sie wählten, erörterte komprimiert und eindringlich die Einstein-Spezialistin Tanja Frank (Berlin/DDR).

Für eine Wiederbelebung und gleichzeitig »meditative« Versenkung in die Expressionis-

mus-Debatte plädierte Elmar Jansen (Berlin/DDR) in seinem Vortrag »Expressionismus – Gegnerschaft und Fragen seines Überlebens«. Die Auseinandersetzung sozialistischer Literatur- und Kunsttheoretiker mit dem Expressionismus hatte in den dreißiger Jahren mit der Diskreditierung dieser Kunstrichtung so unglücklich geendet. Aktueller Anknüpfungspunkt war für Jansen die kürzlich in »Sinn und Form« veröffentlichten Thesen Johannes R. Bechers, des einstigen Expressionisten und ehemaligen Kultusministers der DDR. 1957 sollten sie bereits veröffentlicht werden, doch Becher hatte damals nicht den Mut, dem leichten Tauwetter, das nach dem XX. Parteitag der KPdSU einsetzte, zu vertrauen und nahm die Druckfahnen zurück.

Im Rahmen seiner Reflexionen über den »Sozialistischen Realismus in Frankreich von 1926-1986« unterzog Wolfgang Klein (Berlin/DDR) sein Selbstverständnis als leninistischer Literaturhistoriker einer kritischen Prüfung. Um Leitbilder für die Gegenwart gewinnen zu können, gelte es, Fehler früherer Kommunisten zu benennen, etwa die doktrinären Ausformungen innerhalb der Realismus-Diskussion zu kritisieren und an die emanzipatorischen Thesen Lunatscharskis, in welchen er für die Freiheit des Künstlers Partei ergriff, wieder anzuknüpfen.

Frank Böttcher (Berlin/DDR) rang in seiner Rede über »Alfred Kurella und Max Lingner in Frankreich« um die Wertung von Stellung und Einfluß des kompromißlos die Kominternlinie vertretenden Ideologen Kurella. Kurella spielte als Chefredakteur der linksgerichteten Zeitung »Monde« keine unbedeutende Rolle im Pariser Exil. Max Lingner, dessen hundertstem Geburtstag die Akademie der Künste mit einer Ausstellung in der Nationalgalerie, einem Tagungsvortrag (Gertrud Heider »Lingners Malerei in den dreißiger Jahren«) und der Verleihung des Max-Lingner-Preises (an G. Heider für Lingner-Forschung) gedachte, war von 1930-35 Pressezeichner bei »Monde«. Über das Verhältnis Kurella-Lingner erbrachten weder die Vorträge noch die anschließende Diskussion volle Klarheit.

Als Pressezeichner für französische linke Zeitungen («Monde» und «La Patrie Humaine») arbeitete auch der heute zu Unrecht fast vergessene Illustrator und Karikaturist Horst Stempel. Ob Bildsatire der 30er Jahre heute mehr sein könne als historische Illustration, diese Frage bejahte die Referentin Gabriele Saure (Osnabrück), wenngleich sie einräumte, daß die traditionellen Metaphern, die Stempel verwendete, heute allein nicht mehr genügen, um wirksam politisch-ästhetischen Widerstand zu leisten.

Die noch heute mitreißende Kraft der scharfzüngigen Rhetorik Herwarth Waldens ließ Georg Brühl (Karl-Marx-Stadt) in seinem Vortrag über »Waldens Polemik im Exil« lebendig werden. Die Übersiedlung des bedeutenden Wortführers des Expressionismus 1932 nach Moskau wurde 1933 de facto zur Emigration. Da Walden nicht Russisch sprach, waren deutsche Exilzeitschriften die Plattform seiner Buchrezensionen und politischen Polemiken. 1941 wurde Walden verhaftet und starb bald darauf unter ungeklärten Umständen. Tragik eines sozialistischen Emigrantenschicksals.

Eine gastliche, dauerhafte Heimat konnten auch die Künstler und Kunstkritiker, die in den 10er Jahren als Ungarn nach Deutschland emigrierten, nicht finden, wie Eva Bajkay-Rosch (Budapest) in ihrem Beitrag »Vom Exil zum Exil – Schicksal ungarischer Künstler in Deutschland« darlegte. Etliche Künstler aus dieser nach den Russen zweitgrößten Emigrantengruppe lehrten am Bauhaus (Maholy-Nagy, Marcel Breuer, Otti Berger) oder waren Mitarbeiter sozialistischer Zeitschriften in Berlin (Durus, Kallai, Griffel, Eyk, Keil). Die nationalsozialistische Machtergreifung zwang die meist jüdischen Ungarn erneut in die Verbannung.

Mit den nationalen Avantgardeströmungen (die keineswegs regional isoliert waren) und ihrem Stellenwert in der internationalen Avantgarde-Entwicklung befaßten sich Tatjana Dimitrova (Sofia) in ihrem Vortrag über den »Einfluß der europäischen Kunst auf die bulgarische Malerei am Beispiel von Iwan Nenow« und Georgi Stardelow (Skopje) in seiner Rede

über »Ästhetische Prozesse in Jugoslawien in den dreißiger Jahren«. Der Grund dafür, daß die jugoslawische Avantgarde im Westen kaum bekannt ist, liege in ihrer jähen Zerschlagung zur Zeit des »verschärften Kommunismus«.

Dieser Tagungsbericht soll einen Eindruck von der lebendigen und kritischen kunsthistorischen Auseinandersetzung in Ost und West mit der Kunst und Kunstkritik der dreißiger Jahre vermitteln, ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Wer mehr über die einzelnen Vorträge erfahren möchte, sei auf die Publikation der Texte durch die Akademie der Wissenschaften der DDR verwiesen.