

Nikos Hadjinicolaou

KUNSTZENTREN UND PERIPHERE KUNST

Der Titel meines Vortrages lautet: „Kunstzentren und periphere Kunst“. Der Gegenstand, dem ich diesen Titel gegeben habe, berührt mehrere Aspekte unserer Disziplin. Ich möchte schnell einige Fragen aufzählen, die mich zu der Behandlung dieses Themas bewogen haben.

1. Natürlich ist die wichtigste komplizierteste Frage für uns Kunsthistoriker, aber, so denke ich, für Historiker überhaupt – eine Frage übrigens, die wir nie „lösen“, sondern je nach Standpunkten anders beantworten werden, die folgende: *wie* und *warum* ändern sich die Formen? ¹ Mit *welchen Mitteln* können diese Änderungen von der Kunstgeschichtsschreibung erfaßt werden?

Ich meine, daß das, was ich hier mit „Kunstzentren und peripherer Kunst“ andeute, diese Frage streift: in dem *Verhältnis* von Zentrum und Peripherie, in der Ausstrahlung eines Kunstzentrums und in der Verbreitung seiner Produktion auf die Peripherie, ja weiter in der Überflutung und Überwältigung der Kunstproduktion der Peripherie durch die Kunstproduktion des Zentrums, wird *auch* Geschichte der Kunst gemacht ².

2. Eine zweite Frage, die aus diesem Gegenstand entspringt, ist diejenige der Kunstgeographie: Peripherie und Zentrum, sind das nicht ebenfalls geographische Begriffe ³?

Es ist der Sinn meines Vortrages, für eine Neubelebung und Reorientierung der Kunstgeographie zu plädieren, in dem Sinne, daß eine Dimension berücksichtigt werden sollte, die bis jetzt zu kurz gekommen ist, nämlich diejenige, welche mit dem umständlichen Ausdruck „politische Kunstgeographie“ bezeichnet werden könnte.

3. Eine dritte Frage, engstens verbunden mit den früheren: das Problem der *Diskontinuität* in der Geschichte, für uns, *in der Geschichte der Kunst*.

Ich sagte, daß ein Kunsthistoriker beständig mit der Frage des historischen Werdens konfrontiert ist (woraus nicht unbedingt ein Evolutionismus zu resultieren braucht).

Ich denke, daß es nützlich wäre, *neben* den Versuchen eines Zugangs zur Geschichte mittels des Studiums der geschichtlichen Kontinuität, auch *umgekehrt*, die Fälle von Diskontinuität zu berücksichtigen, um das gleiche Ziel zu erreichen, nämlich die Erfassung des Geschichtsverlaufes.

Und was würde einen leichteren Zugang zu diesem Sachverhalt bieten, als die Analyse *des ungleichen Verhältnisses* von Zentrum und Peripherie, die Berücksichtigung des *oft gewaltsamen* Einbruchs der Kunstproduktion eines Zentrums in die Peripherie?

4. Die vierte Frage wird schon durch die Erwähnung eines ungleichen Verhältnisses zwischen Peripherie und Zentrum gestellt: es handelt sich um die Frage des *Widerstandes* und/oder der *Anpassung* der Kunstproduktion der Peripherie an die Kunstproduktion des stärkeren Zentrums.

5. Womit auch die fünfte Frage quasi formuliert vor uns liegt: ist die in der Peripherie produzierte Kunst auch eine *periphere* Kunst, im *abwertenden* Sinne, wie ich das in meinem Vortragstitel polemisch formuliert habe?

Etymologisch betrachtet ist zwar die Peripherie ein Randgebiet, peripher ist das am Rande befindliche womit zunächst kein Werturteil ausgesprochen wird. Dennoch ist das Wort nie frei gewesen von einem anderen Sinn: das am Rande befindliche wurde auch als zweitrangig betrachtet. Diesen *Doppelsinn* hat nun das Wort „peripher“ ganz offensichtlich und meine Lektüre des „Spiegel“ nach meiner Ankunft vor vier Tagen in Hamburg, hat mir einen zusätzlichen Beweis geliefert.

In einem Artikel der Ausgabe vom 11. Oktober 1982 über die Bemühungen des westdeutschen Außenministers, nach und trotz seiner Wiederernennung zum Außenminister in der Regierung Kohl, „den alten Genscher zu spielen“, schreibt der „Spiegel“:

„Auf dem Sofa in der Maisonette-Suite im 28. Stock des UN-Plaza-Hotels hellt sich seine Miene auf, sobald ein Kollege im Schein der TV-Jupiterlampen Aufwartung macht. So bringt er es, im Genscher-Maß und ohne besondere Anstrengung, auf 16 Außenminister in 36 Stunden – darunter Gromyko, Amerikas George Shultz, Chinas Huang Hua und Ost-Berlins Oskar Fischer. „Periphere Termine“, weist Genscher seine Diplomaten an, müßten ausgeschlagen oder gestrichen werden. Zu dem, was keinen Glanz spendet und deshalb abgesagt wird, gehört ein Dinner mit sechs afrikanischen Außenministern.“

Der abwertende Sinn von „peripher“ ist hier wohl klar: peripher ist, was keinen Glanz hat und deshalb auch keinen Glanz spendet, was relativ unbedeutend, zweitrangig, im abwertenden Sinne *provinziell* ist, und dazu gehören natürlich durchaus afrikanische Außenminister, denn bekanntlich ist Afrika eine europäische Provinz.

6. Ein sechstes Problem, welches in diesen Zusammenhang gehört, ist zweifels-

ohne das Problem des Eurozentrismus, oder vielleicht richtiger das des Euro-Americano-Zentrismus.

Wenn ich von *Kunstzentren und peripherer Kunst* spreche, so möchte ich auch den folgenden Tatbestand berühren, nämlich die in den USA und in Europa (hier West und Ost als eine Einheit aufgefaßt) herrschende Überzeugung, daß alles, was außerhalb dieser Regionen produziert wird, einfach *zweit-rangig ist* und höchstens wohlwollend als künstlerischer Ausdruck von geistig zurückgebliebenen Erwachsenen oder als „nette“ Volkskunst betrachtet werden könnte.

Kann man das alte Verhältnis von Hauptstadt (oder Metropole) und Provinz auf diese Weltdimension anwenden⁴? Könnte man sagen, daß Europa und die USA für Afrika oder Lateinamerika *das* sind, was in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Berlin für die Mark Brandenburg oder Paris für die Normandie waren?

7. Schließlich eine siebente Frage, welche von der Problematik der Kunstrezeption her kommt. Während der letzten 15 Jahre hat man sich, vor allem in der Literaturwissenschaft, sehr viele Gedanken über die Rezeption von Kunst und Literatur gemacht. Rezeptionstheorie und Rezeptionsgeschichte sind fast zu Modevokabeln geworden. Jetzt scheint die Flut etwas abzuebben.

Ich bin der Überzeugung, daß in der Zukunft der Fragenkomplex, den man durch das Stichwort „Rezeption“ andeutet, eine bahnbrechende Rolle für die Entwicklung der Kunstgeschichte als Disziplin spielen wird. Denn wir haben uns in der Kunstgeschichte noch lange nicht die Ansätze der Rezeptionstheorie und die möglichen Modelle von Rezeptionsgeschichte zu eigen gemacht (und das ist eigentlich, wenn man bedenkt, wie die vorherrschende Tradition innerhalb der Disziplin aussieht, nicht weiter verwunderlich).

Zu diesem Fragenkomplex denke ich nun, daß die Problematisierung des Verhältnisses Zentrum – Peripherie etwas beitragen kann. Was man mit dem manchmal zu *passiv* klingenden Wort *Rezeption* beschreibt, und was aus einer makroskopischen und überindividuellen Sicht heraus eher wie ein *Kampf der Aneignung künstlerischer Produkte* durch verschiedene Interessengruppen aussieht, wobei in diesem Aneignungsprozeß die herrschenden Klassen das ausschlaggebende Wort zu sagen haben), dieses Phänomen enthält sehr oft, wenn auch nicht immer, zwei Aspekte, welche, so viel ich weiß, von der Literatur zur Rezeptionstheorie unerwähnt geblieben sind und die ich mit den Worten „*erzwungene Rezeption*“ und „*suggestierte Rezeption*“ bezeichnen würde.

Diese „*erzwungene Rezeption*“ ist auch gemeint, wenn ich von der *Abhängigkeit* der Peripherie vom Zentrum spreche; dagegen ist die „*suggestierte Rezeption*“ wohl das hervorstechendste Merkmal im Kunstleben, sogar der Kunstzentren, während der letzten 40 Jahre.

Dies sind, kurz gefaßt, und mit einem Kaleidoskop gesehen, die Hauptaspekte eines Gegenstandes, der meines Erachtens zu wichtig ist, um von der Kunstgeschichte⁵ weiterhin ignoriert zu werden.



Abb. 1: Peter von Hess: Die Einnahme von Akrokorinth durch Panurgias (1839), lithographiert von H. Kohler, 1852

* * *

Im Jahre 1836 (der griechische Unabhängigkeitskampf wurde erst vor kurzem beendet) beabsichtigte der General Makriyannis einem Maler den Auftrag zu geben, den Befreiungskampf der Griechen gegen die türkische Herrschaft in einer Serie von 24 Gemälden zu illustrieren, von denen dann vier Kopien angefertigt und König Otto von Griechenland sowie den drei Herrschern überreicht werden sollten, welche über Griechenlands Unabhängigkeit wachten, nämlich den Königen von England und Frankreich und dem Zar von Rußland.

Wie sollte er vorgehen, um sein Ziel zu erreichen? Ich lese Ihnen die Stelle aus Makriyannis' *Erinnerungen* vor, die uns direkt zu einigen von den vorher erwähnten Fragestellungen leiten wird:

„... ich kam also in Athen an und fand einen europäischen Maler [Makriyannis schreibt eigentlich „einen *Franken*“: das Wort wurde in dieser Zeit gleich für alle Ausländer aus Nord-, Ost- und Westeuropa gebraucht] und ich bestellte bei ihm diese Szenen aus den Unabhängigkeitskriegen. Ich konnte seine Sprache nicht. Er hat zwei – drei Bilder gemalt. Sie waren nicht gut. Ich habe ihn bezahlt und er ist weggegangen. Nachdem ich diesen Maler weggeschickt hatte, habe ich Nachricht gegeben und man brachte mir aus Sparta einen alten Kämpfer; er hieß Panayotis Zographos. Er kam zu mir und wir besprachen alles und einigten uns über den Preis für jedes Bild. Und er schickte nach seinen zwei Söhnen und ich brachte sie alle drei in meinem Haus unter, während sie an den Bildern arbeiteten. Und dies begann 1836 und endete im Jahre 1839. Ich nahm den Maler mit mir und wir gingen auf die Berge und ich sagte ihm: „Das passierte an dieser Stelle, das an der anderen; diese Schlacht hat auf folgende Weise stattgefunden; der Führer der Griechen war der, der der Türken jener““⁶.

Wir wissen nicht, wer der Maler aus dem nördlichen Europa war, dessen Probeversuche dem General Makriyannis mißfielen. Es ist aber bezeichnend für die griechische Situation, schon der Mitte der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts (!), daß Makriyannis *zuerst* einen Nicht-Griechen heranholte. Wie ge-

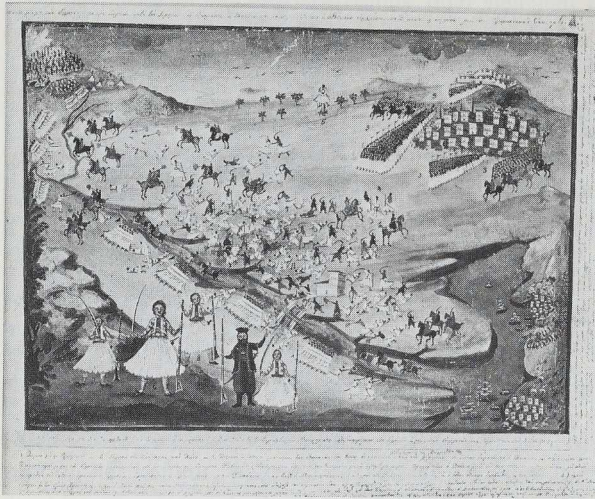


Abb. 2: Dimitrios Zographos: Erste Schlacht der Griechen gegen die Türken bei der Brücke von Alamana, 1836-1839, Auarell auf Karton, 50x63 cm, Gennadios Bibliothek, Athen

sagt, wir wissen nicht, wer es war. Ich glaube aber, daß wir nicht fehlgehen, wenn wir uns die Arbeiten des Meisters, welche Makriyannis mißfielen, ungefähr so vorstellen:

Ich zeige Ihnen eine Lithographie nach einem Entwurf den Peter von Hess 1839 angefertigt hatte (Abb. 1). Hess, der Maler der zwei bekannten Gemälde der Münchner Neuen Pinakothek („Ankunft König Ottos in Nauplia am 6. Februar 1833“ und „Empfang des Königs Otto in Athen am 13. Januar 1835“) hat den Befreiungskampf der Griechen in einer Serie von 39 Skizzen festgehalten (heute in der Münchner Neuen Pinakothek), nach denen 1852 H. Kohler seine Lithographien gedruckt hat.⁷

Sie sehen hier die Einnahme von Akrokorinth durch Panurgias. Ungefähr so müssen wir uns wohl die abgewiesenen Darstellungen des „Franken“ vorstellen: mit einer solchen Auffassung des Bildraumes; mit einer solchen Aufmerksamkeit, die dem Haupthelden gewidmet ist; mit einer solchen Anhäufung von Figuren voll Lokalkolorit im Vordergrund; usw. Davon wollte Makriyannis offensichtlich nichts hören und sehen⁸. Schauen wir uns an, was er demgegenüber bevorzugte (Abb. 2): ein Aquarell auf Karton, 50 x 63 cm von Panayotis (oder richtiger: Dimitrios) Zographos (es gibt eine lange Diskussion über die Identität von Panayotis und die Beteiligung seiner Söhne an der Fertigstellung der vier Serien; eine Debatte, die uns hier nicht interessiert⁹), welches in der Gennadios Bibliothek in Athen aufbewahrt wird. Der Titel des Werkes heißt: „Erste Schlacht der Griechen gegen die Türken bei der Brücke von Alamana und Tod des Oberbefehlshabers Diakos, des Erzbischofs von Salona Isaias und anderer mutiger Offiziere“.

Wir sehen rechts oben die Stadt Lamia mit ihrer Burg, das türkische Heer, Infanterie und Kavallerie, Nr. 6 den Helden Diakos, Nr. 7 den Erzbischof usw.

Hier herrscht eine andere Skala von Werten: kunstgeschichtlich *und* von einer *west- und zentraleuropäischen Perspektive aus gesehen*, würden wir sagen, daß der Maler „die Errungenschaften der italienischen Renaissance nicht gekannt hat“; daß wir vor einer Mischung von byzantinischer Tradition und Volkskunst stehen. Ja, man könnte an persische und türkische Miniaturmalerei erinnert werden. Kulturgeschichtlich gesprochen würden wir sagen, daß für die Empfänger solcher Werke die Größe des Individuums eher in seinen Taten liegt und weniger in den Zügen seiner Persönlichkeit.

Dazu vor allem: Griechenland, der Orient, werden hier weder pittoresk noch sentimental aufgefaßt, Charakteristika, die man beständig in der vom Philhellenismus getragenen westeuropäischen Kunst mit griechischen Themen aus den Jahren 1820 – 1880 findet.

Zurück zu unserem Problem: Der General Makriyannis fand die Werke von Zographos *besser* als die Darstellungen „des Franken“. Es ist vielleicht das letzte Mal (mit Ausnahme der höchst intellektualistischen Bewegung der Gruppe um Fotis Kontoglu in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts, wo der Schlachtruf „zurück zur byzantinischen Malerei – weg mit der europäischen Kunst!“ ertönte), es ist vielleicht das letzte Mal, daß ein Neugriecher ganz spontan eine Malerei bevorzugt und fördert, die in anderen Bahnen verläuft, als die westeuropäische Mal- und Bildtradition. *Widerstand* gegenüber der westeuropäischen und volle Bejahung *der eigenen Tradition*, dies scheinen mir die zu ziehenden Schlußfolgerungen aus dem Vorfall des Jahres 1836 zu sein.

Die Peripherie Europas wird aber bald von der zentral-, west- und osteuropäischen Maltradition überflutet.

Im Falle Griechenlands kann man die Phasen der politischen Abhängigkeit des Landes direkt von den Perioden der Geschichte seiner Malerei ablesen.

Ein Bayer war der erste König und bayrisch war die erste Schule neugriechischer Malerei nach der Etablierung eines selbständigen Staates im Jahr 1830, die „Münchener Schule“, wie sie genannt wird. Für das periphere Athen lag das Zentrum der Malerei ein halbes Jahrhundert lang an der Isar. Theodor Vrizakis (1819 – 1878), in der Münchner Akademie ausgebildet, malt 1847 diese Szene, betitelt *Die Tröstung* (Abb. 3), die als Emblem der griechischen Abhängigkeit vom europäischen Bild Griechenlands gelten kann.

Nichts fehlt: Nationalkostüme, Sentimentalismus, der Verweis auf die Antike; eine kühle, romantische Landschaft. Das einzige, was wahrscheinlich Vrizakis fehlte, war die Erkenntnis, daß diese Malweise ihr Zentrum nicht in München, sondern in Paris hatte. Der Grieche übernimmt aus seinem Zentrum, nämlich München, was München aus seinem Zentrum, nämlich Paris, übernommen hatte, das Vorbild, welches sich Gustave Schnetz und Leopold Robert während der zwanziger Jahre in Rom erarbeitet hatten.

Das ganze Problem, auf das ich heute Ihre Aufmerksamkeit lenken möchte, liegt hier: im *Widerstand* von 1836 und in der *Anpassung* von 1847, in diesen zwei Werken, die innerhalb von 11 Jahren entstanden, und die in Wirklichkeit



Abb. 3 (oben): Theodor Vrizakis: Die Tröstung, 1847, Öl auf Leinwand, 23x19 cm, Nationalgalerie, Athen

Abb. 4 (rechts): Diego Rivera: Füsilier Matrose, 1914, Öl auf Leinwand, 114x170 cm, INBA, Mexiko-Stadt



Abb. 5: Diego Rivera: Die Umarmung, ca. 1923, Fresko, Unterrichtsministerium, Mexiko-Stadt

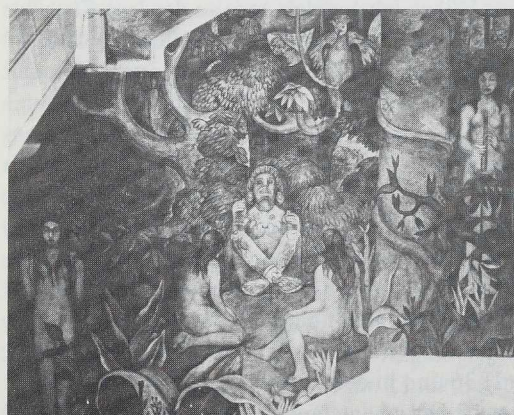


Abb. 6: Diego Rivera: Die Göttin Xochipilli in einer tropischen Landschaft, um 1924, Fresko im Treppenhaus des Unterrichtsministeriums, Mexiko-Stadt

durch Jahrhunderte getrennt sind. Sagen wir lieber: sie repräsentieren zwei Welten.

* * *

28-jährig, im Jahre 1914, malte der mexikanische Maler Diego Rivera in Paris dieses Bild, das von seiner Freundschaft mit Picasso und Juan Gris Zeugnis ablegt¹⁰ (Abb. 4).

Ein Künstler der Peripherie malt im Zentrum, in der herrschenden Auffassung des Zentrums¹¹, das *Porträt eines Matrosen* (Öl auf Leinwand, 114 x 70 cm, Mexiko-Stadt, Sammlung des Instituto Nacional de Bellas Artes). Wohl ein *Modell* von Anpassung.

Ungefähr 10 Jahre später, nach einer erfolgreichen bürgerlichen Revolution, beginnt der inzwischen zu einem Anhänger des Sozialismus gewordene Rivera seinen Freskenzyklus im Unterrichtsministerium¹².

Hier sehen Sie *Die Umarmung* (Abb. 5), eines der frühesten Fresken dieses Zyklus, um 1923 entstanden. Man könnte sich schwerlich eine totalere Absage an die Kunst des europäischen Zentrums vorstellen als hier¹³. Das besagt nicht, daß das genaue Studium der italienischen Freskomalerei des 14. und 15. Jahrhunderts und die genaue Kenntnis der zeitgenössischen Kunst der europäischen Metropolen hier nicht durchschimmert¹⁴. Das besagt nur, daß wir es mit einer Auffassung von Volumen, ja vom *Bild* überhaupt zu tun haben (von der Bevorzugung der Monumentalmalerei ganz zu schweigen¹⁵), die der damals im Zentrum herrschenden „avantgardistischen“ Kunst bewußt den Rücken kehrt.

Dieser Hang zur Monumentalität und Flächenhaftigkeit kann übrigens sowohl in der Wandmalerei der Azteken wie auch der Mayas vorgefunden werden und die Wendung der mexikanischen Muralisten zur präkolumbianischen Kunst wird vom ersten Moment durch ihre Manifeste attestiert; Riveras eigene Sammlungssucht präkolumbinischer Kunst ist ebenfalls bekannt.

Betrachten wir kurz (Abb. 6) *Die Göttin Xochipilli in einer tropischen Landschaft*, Fresko im Treppenhaus des Unterrichtsministeriums, um 1924 entstanden. Trotz aller Übernahme von Elementen aus der Kunst des Zentrums (hier mitunter Einflüsse von Gauguin, in anderen Werken Übernahmen aus George Grosz, Otto Dix, sogar von Hodler)¹⁶, kann man sagen, daß in dieser Phase der mexikanischen Geschichte, wo die ökonomisch-politische und kulturelle Abhängigkeit des Landes von großen Massenbewegungen (welche liberales Bürgertum, Arbeiterklasse und die unermessliche Bauernschaft vereinen) bekämpft werden, der Vorbildcharakter des Kunstzentrums sich auflöst, bzw. seine Vorbilder produktiv umgearbeitet werden.

Ein Teil der Peripherie dreht dem Zentrum den Rücken zu und baut sich eine eigene Welt auf. Es wird *unabhängig* und selbst Zentrum¹⁷. Können wir aber dieses kunstgeschichtliche Phänomen der Formänderungen erklären, ohne auf die politischen und sozialen Ereignisse hinzuweisen?

Die Niederwerfung der pro-französischen Diktatur von Porfirio Diaz und die gleichzeitige Abnahme der Ausstrahlung des französischen Zentrums¹⁸ –

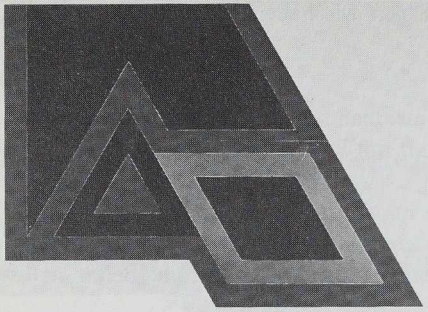
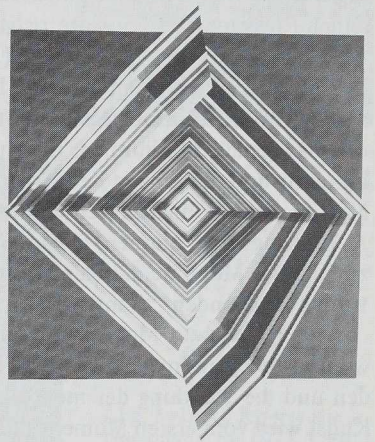
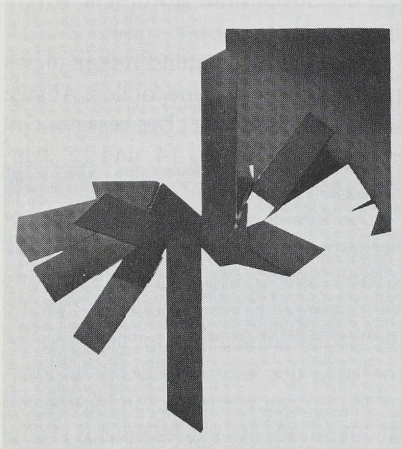


Abb. 7 (l.): Frank Stella: Sanbornville II, 1966, Alkyd- u. Epoxidfarbe a. Lwd., 272x380cm, Nationalgalerie Westberlin

Abb. 8 (u.l.): Roberto Realh de Leon: Komposition, 1973, typographische Tinte auf Karton

Abb. 9 (u.r.): Francisco Moyao: Komposition, 1976, Acryl und Lack auf Holz



auf welchem Wege anders könnten diese banalen Tatsachen Eingang in die Kunstgeschichtsschreibung finden, als durch eine politische Kunstgeographie?

* * *

Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre erreichte die „Hard Edge“-Malerei Mexiko. Ich zeige Ihnen ein Werk von Ellsworth Kelly *Two Panels: Red Yellow* (1971 entstanden, Acryl auf Leinwand, 227 x 203 cm, Westfälisches Landesmuseum, Münster); ein bekanntes Gemälde von Frank Stella (Abb. 7) *Sanbornville II* (aus der „Irregular Polygon Series“, 1966 entstanden, Alkyd- und Epoxidfarbe auf Leinwand, 272 x 380 cm, Nationalgalerie Westberlin) und Kenneth Noland's „C“ (1964 gemalt, Acryl auf Leinwand, 177,2 x 177,2 cm, Art Gallery of Ontario).

Schon seit der Mitte der siebziger Jahre wurde von offizieller Seite in Mexiko der *Geometrismo Mexicano* gefeiert¹⁹. Eine typisch mexikanische Errungenschaft, wovon ich Ihnen gleichfalls drei Beispiele zeigen möchte: Das Werk von Eduardo Vazquez Baeza *Quiebre Cuatro* (1973 entstanden, Acryl auf

Leinwand, 150 x 100 cm); eine *Komposition* (Abb. 8) von Roberto Realh de Leon aus dem Jahre 1973 (typographische Tinte auf Karton); endlich (Abb. 9) eine *Komposition* von Francisco Moyao (1976 gemalt, Acryl und Lack auf Holz).

Wiederum repräsentative Beispiele für eine totale Anpassung an das Modell des mächtigen Zentrums, dessen Rezeption durch eine klug ausgewogene Kulturpolitik suggeriert wird.

* * *

Mein letztes Beispiel betrifft das Verhältnis von Zentrum und Peripherie in der Sowjetunion. Ich möchte einmal die Diskussion um Realismus, Kritischen Realismus und Sozialistischen Realismus beiseite lassen und die Frage des Verhältnisses zwischen der russischen und der sowjetrussischen Kunst einerseits und der Kunst der sowjetischen Republiken Asiens andererseits aufwerfen.

Die russische Malerei vom Ende des 19. und vom frühen 20. Jahrhundert, so wie sie von Malern wie Lewitan (in seinen Werken seit 1890) und Serow repräsentiert wird, ist trotz Weiterführung eigener Traditionen vor allem dem französischen Impressionismus und Neoimpressionismus verpflichtet. In einer zweiten Phase werden die Errungenschaften Cezannes, der französischen Fauves und auch des deutschen Frühexpressionismus übernommen (Larionoff, Bakst, Jawlensky, Kandinsky sorgen für solche Übernahmen bis 1910, ja bis zum ersten Weltkrieg). Die Kunstsammlungen russischer Kenner wie Stschukin und Morosow trugen das ihrige zu einer solchen Entwicklung der russischen Kunst bei. Die Schlüsselfigur für die Russen ist ohne Zweifel Henri Matisse. Diese Hinwendung zur französischen Kunst wird auch vom früh verstorbenen Borisow-Mussatow, von Korowin (1939 gestorben) und Grabar (1960 gestorben) weitergeführt. Korowins *Kaffeehaus in Jalta* von 1905 (Öl auf Leinwand, 44,5 x 71,5 cm, Tretjakow-Galerie, Moskau) ist ein gutes Beispiel für die Anwendung einer französisch-„mediterranen“ Sehweise im russischen Süden. Nach der Revolution, vor allem seit den dreißiger Jahren, wird zunehmend eine *Mischung* aus diesen Elementen mit der akademischen Tradition eines Repin (die ein Serow erfolgreich bekämpft hatte) operiert. Diese Mischung wird bis heute als eine (allerdings nicht die einzige) „gesunde“ Alternative zur westeuropäischen und eigenen Dekadenz (Kandinsky, Lissitzky usw.) betrachtet und manchmal als „russischer Realismus“ qualifiziert. Die Werke eines Plastow aus den fünfziger und sechziger Jahren, oft als „Höhepunkte des sozialistischen Realismus“ bezeichnet²⁰, verkörpern vielleicht am besten eine zweite Alternative. Diese Mischung wird nun aber nach der Oktoberrevolution vor allem *exportiert*, und zwar aus der russischen SSR in die anderen sozialistischen Sowjetrepubliken Asiens.

Ich zeige Ihnen zunächst zwei Werke eines Volkskünstlers der Kirgisischen SSR, Semion Tschuikows, der in Rußland ausgebildet wurde²¹. Sie sehen *Eine Tochter Sowjet-Kirgisiens* (Abb. 10), 1948 gemalt, heute in der Tretja-

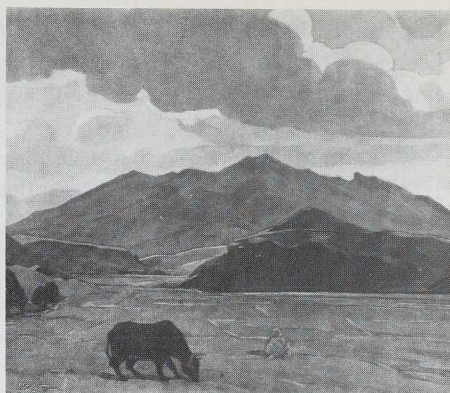


Abb. 10 (links): Semjon Tschuikow: Eine Tochter Sowjet-Kirgisiens, 1948, Tretjakow-Galerie, Moskau

Abb. 11: Mger Abegjan: Tal des Ara Gebirges, 1961, Öl auf Leinwand, 80x95 cm, Sammlung des Künstlers

kow-Galerie in Moskau und seine *Kirgisische Landschaft*, aus dem Jahre 1946 (Öl auf Karton, 52 x 82 cm, ebenfalls in der Tretjakow-Galerie).

Tschuikow, ordentliches Mitglied der Akademie der Künste der UdSSR, Leninpreisträger, studierte während der zwanziger Jahre in Moskau und war ein Schüler Robert Falks, dessen Werk ganz direkt an die französische Malerei gebunden ist. Auf diese Weise lernte ein „kirgisischer“ Maler im Rußland der zwanziger Jahre seine Heimat zu sehen, und von diesem Hintergrund aus wird eine europäische Vision des sowjetischen Südens und Orients konstruiert.

Ich zeige Ihnen (Abb. 11) eine Landschaft des ebenfalls in Moskau ausgebildeten armenischen Malers Mger Abegjan aus dem Jahre 1961, sein *Tal des Ara Gebirges* (Öl auf Leinwand, 80 x 95 cm, Sammlung des Künstlers); eine Landschaft des Mongolen Badamschawyn Tschogsom *In der Wüste Gobi* (Abb. 12) von 1967 (Öl auf Leinwand, 200 x 140 cm) und zwei Werke des Usbeken Chingiz Akhmarow, Künstlers des Volkes der Usbekischen SSR: sein *Porträt von Rakhima* (Abb. 13) aus dem Jahre 1960 (Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm) und sein *Mädchen mit Früchten* aus dem Jahre 1962 (Tempera auf Leinwand).

Ich habe den Eindruck, daß eine in der russischen SSR vorherrschende europäische Vision des Orients und des exotischen Südens auch in den asiatischen Republiken der Sowjetunion vom *Zentrum* her verbreitet wird (durch Kunsthochschulen, Publikationen, Aufträge, Medaillen) und daß sonst die „Pfleger des nationalen Kulturerbes“ auf eine mehr oder weniger sterile Auffassung der Volkskunst und der nationalen Tradition reduziert wird (schauen Sie z.B. vom vorher erwähnten Chingiz Akhmarow die Wandmalereien für das Teehaus Yulduz in Samarkand, vom Jahr 1970 an: zuerst eine ganze Wand und dann ein Detail (Abb. 14), um zu verstehen, was ich meine).

Abb. 12: Badamschawyn
Tschogsom: In der Wüste Gobi,
1967, Öl auf Leinwand,
200x140 cm

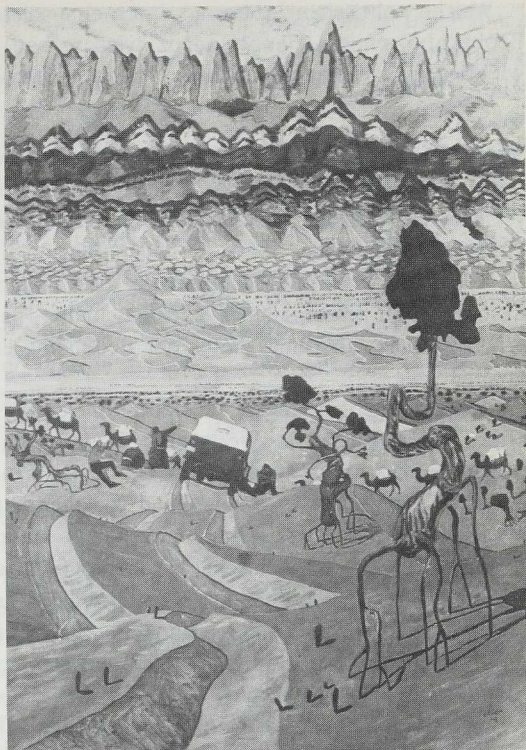
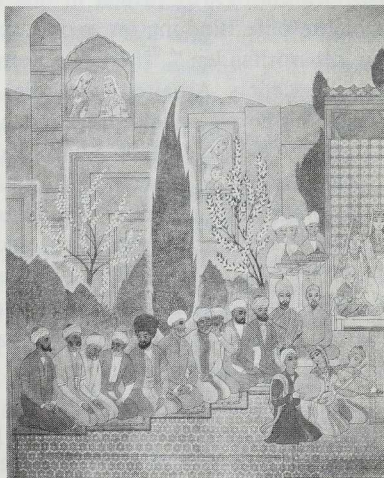
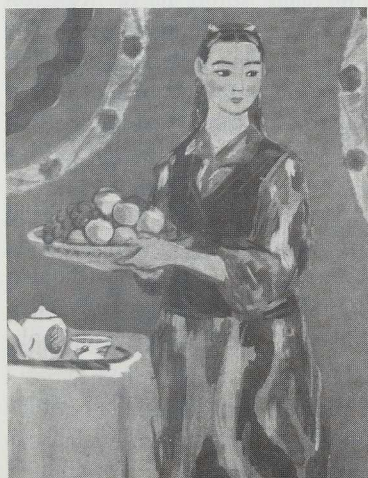


Abb. 13 (links): Chingiz Akhmarow: Porträt von Rakhima, 1960, Öl auf Leinwand,
100x80 cm, Sammlung R. Farkhady

Abb. 14: Chingiz Akhmarow: Wandmalerei für das Teehaus Yulduz, Ausschnitt, Samar-
kand, 1970



Welche politischen Interessen durch eine solche Kulturpolitik (falls meine Beobachtungen die Haupttendenz wiedergeben) vertreten werden, ist eine wichtige Frage die auch gestellt und beantwortet werden müßte.

* * *

Versuchen wir diese disparaten Elemente nun zwar nicht auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, denn das ist einfach unmöglich, dazu sind sie zu verschieden, aber doch sie zu verwenden, um den eingangs umrissenen Fragenkomplex zu erhellen.

Was meine Zentralthese anbetrifft: diese Phänomene können von einer traditionellen Hilfsdisziplin der Kunstgeschichte, nämlich der Kunstgeographie, erfaßt werden, allerdings unter der Bedingung einer Reform der Kunstgeographie.

Die Kunstgeographie ist in Mißkredit geraten. Und dies zu Recht. Denn viel zu lange war sie das Werkzeug nationalistischer, völkischer und rassischer Monomanien. Auf Ratzels (teilweise zurechgemachte) Anthropogeographie gestützt, hat sie sich in Deutschland vor allem auf die Frage von Kunstlandschaften und Stammeseigentümlichkeiten²² innerhalb eines nationalen Territoriums (oft mit der Idee seine gegebenen Grenzen oder ihre Erweiterung zu rechtfertigen) konzentriert. Der Streit um die Grenzen von Elsass und Lothringen²³, der Streit über die „Nationalität der Gotik“, die Frage nach der Ostgrenze Deutschlands, die Suche nach dem *deutschen Wesen* in der Kunst²⁴, dieses waren die wirklichen Fragen, für die man drei Jahrzehnte lang Kunstgeographie betrieben hat. Und im Namen dieser Interessen hat man alle kulturellen, sozialen und politischen Aspekte der Kunstgeographie ignoriert.

Nach dem zweiten Weltkrieg wird zwar die Bedeutung von sozialen und politischen Faktoren für die Kunstgeographie anerkannt. Reiner Hausherr z.B. schreibt 1970: „Auch in den Fällen, wo nicht sofort für die Kunstgeschichte eine Bindung an soziale und politische Gebilde erkennbar wird, ist sie oft vorhanden.“²⁵ Diese Erkenntnisse werden aber selten angewendet. Harald Kellers Arbeiten über die Kunstlandschaften Italiens und Frankreichs²⁶ sind eigentlich immer noch repräsentativ für den Stand der deutschsprachigen Kunstgeographie nach dem zweiten Weltkrieg²⁷.

Dies ist um so verwunderlicher in einer Zeit, wo die Geographen selbst neue Wege öffnen, sei es die Schule der „Sozialgeographie“ um Wolfgang Hartke in der Bundesrepublik²⁸ oder die Gruppe um Yves Lacoste und die Zeitschrift *Hérodote* in Paris, die sich bemühen, die alte Geographie (die sich hauptsächlich um Bevölkerungsverteilung und Morphologie der Erde kümmerete) zu überwinden²⁹ und gleichzeitig eine ökonomische, soziale und politische Geographie zu betreiben³⁰.

Dank der spanischen Eroberung des größten Teils Lateinamerikas ist der Barock (ein „Metropolitan Style“) par excellence, nach den Worten von Sir Kenneth Clark³¹ zum dominierenden architektonischen Stil des 17. und 18.

Jahrhunderts südlich des Rio Bravo geworden. Mit dem Schwert in der einen Hand und der Bibel in der anderen, hat man geplündert, gefoltert, evangelisiert, gebaut und gemalt. Da wo früher ein Tempel der Mayas oder der Azteken stand, hat man eine barocke Kirche aufgebaut.

Die „erzwungene Rezeption“ des Barock in Lateinamerika bildet ein langes Kapitel, das von keinem Kunsthistoriker übersehen werden kann.

Die „erzwungene“, teils „suggestierte Rezeption“ der New Yorker Schule nach 1945, ist aber, meine ich, ein genauso wichtiges Kapitel. Denn schließlich hat die Begegnung der Roten Armee mit Einheiten der Armee der USA an der Elbe, im Jahr 1945, ein entscheidendes Kapitel in der Geschichte der Kunst eröffnet: in Bukarest, eine gewisse Variante des sozialistischen Realismus, in Teheran oder in München eine gewisse Variante des „Abstract Expressionism“ oder des Fotorealismus.

* * *

In dem Buch *Amerikanische Kunst von 1945 bis heute* (wobei unter „amerikanischer“ Kunst diejenige aus den Vereinigten Staaten von Amerika verstanden wird und da können ruhig Kanadier oder Argentinier gegen eine solche Beschlagnahme eines ganzen Kontinents protestieren), das als Katalog zu der Ausstellung *New York in Europa* in der Wetsberliner Nationalgalerie diente (1976), kann man einige wertvolle statistische Tabellen zur Verbreitung der Kunst der USA in Europa nach 1945 lesen.

Man findet dort eine Liste der europäischen Museen, die Werke von Künstlern aus den USA zwischen 1945 und 1976 gekauft haben. Die Brauchbarkeit solcher Arbeiten kann nicht genug betont werden. Das Phänomen der „suggestierten Rezeption“ wäre allerdings noch vollständiger erfaßt, wenn man für die gleiche Zeitspanne Zeitschriftenartikel und Bücher, Ausstellungen von Künstlern aus den USA (in öffentlichen Museen und Privatgalerien) und die europäischen Künstler des Action Painting, Color Field und Conceptual Art gleichzeitig statistisch erfaßt hätte. Eine auf einer solchen Basis gezeichnete Weltkarte der Verbreitung der Kunst aus einem Zentrum, und zwar nach Dezennien, wäre nicht nur lehrreich. Sie wäre eine unentbehrliche Voraussetzung für jede Kunstgeschichtsschreibung.

Warum verfügen wir nicht über eine kartographische Erfassung der Verbreitung des „Action Painting“ während der 50er Jahre, von New York bis Buenos Aires, von London über Madrid bis Kapstadt, ja bis Hongkong und Sidney?

Es ist offensichtlich, daß wir keine Einstimmigkeit in der *Erklärung* und *Bewertung* der kunsthistorischen Phänomene erreichen können. Denn die Kunsthistoriker sind genauso in Schulen und Tendenzen gespalten, wie die Literaturhistoriker, die Architekten oder jede andere Berufsgruppe. Könnten wir uns zumindest darauf einigen, daß eine solche kartographische Feststellung der Tatsachen für alle nützlich sein kann? Wir könnten dann besser über die Erklärung der Fakten streiten.

Ich hoffe, daß trotz der Heterogenität meiner Beispiele, oder besser gesagt ihretwegen, die Komplexität dieser Probleme deutlich geworden ist. Lassen Sie mich nun noch kurz die Legitimität meines Plädoyers verteidigen.

Zuerst ein Wort zu *Widerstand und Anpassung*. Der Begriff des „Widerstands“ wurde schon früher gebraucht, um auf die *Nichtbefolgung eines Modells* hinzuweisen. 1958 veröffentlichte z.B. Jean Bony eine längere Studie, betitelt „The Resistance to Chartres in early 13th Century Architecture“³², wo er versuchte, den Widerstand einem neuen Vorbild gegenüber, in diesem Falle verkörpert durch die Kathedrale von Chartres, zu erklären.

Aber von seiner früheren Verwendung einmal abgesehen, wie sollte man anders als durch den Begriff des „Widerstands“ und des ihm komplementären Begriffs der „Anpassung“ das Phänomen der *bewußten Ablehnung eines importierten Kunstideals* beschreiben? Ist das Phänomen des Kolonialbarock anders zu sehen, als der Inbegriff der Anpassung der besiegten indianischen Stämme Lateinamerikas an die Kunst der Sieger *und* ihre gleichzeitige Transformation? Denn „Anpassung“ – erlauben Sie, daß ich das betone – ist alles andere als *passive Nachahmung*. Die gibt es natürlich auch. Aber damit wird selbstverständlich die Vielfalt der Anpassungstypen oder Formen nicht getroffen.

Eine andere Bemerkung allgemeiner Natur. Während der letzten hundert Jahre, vor allem nach 1945, hat ein Element, das wir latent zumindest seit dem 16. Jahrhundert schon vorfinden, enorm an Bedeutung gewonnen: *die Rolle der Kulturindustrie* und ihre Verbindung zur *staatlichen Kulturpolitik*.

Als vor 40 Jahren Adorno und Horkheimer von *Kulturindustrie* sprachen³³, fanden das einige übertrieben. Heute spricht jeder von Kulturindustrie. Begriffe wie „Kulturkrieg“, „Kampf um die kulturelle Hegemonie“, „Kulturimperialismus“ sind selbstverständlich geworden. Sogar der französische Kultusminister hat neulich in einer Konferenz der UNESCO den Kulturimperialismus denunziert³⁴. Wir verfügen über die Arbeiten von Max Kozloff³⁵ und Eva Cockcroft³⁶, die nachgewiesen haben, daß die Verbreitung der New Yorker Schule auf der ganzen Welt ein Hauptanliegen der Kulturpolitik der USA während der 50er und 60er Jahre war, und daß systematisch Ausstellungen und Publikationen im Ausland von staatlich kontrollierten Stiftungen finanziert wurden, um dieses Ziel zu erreichen.

In seinem Beitrag „Die Aufgaben der Kunstgeographie“, den er auf dem 13. internationalen Kunsthistorikerkongreß in Stockholm, 1933, vorgetragen hatte, sagte Paul Frankl: „Es ist einleuchtend, daß eine Karte der Ausbreitung des Islams oder des Christentums zugleich etwas über die Kunstgeographie besagt. Ebenso steht die Kunst in Abhängigkeit von den politischen Grenzen und denen der Verwaltung (Diözesen). Aber diese Verbindung mit den übrigen Kulturfaktoren dürfen erst aufgegriffen werden, wenn man Karten der Kunst-

kreise, das heißt Stilkreise, geschaffen hat.“³⁷

Dies, meine ich, ist eigentlich die heute noch herrschende Position. Das Politische wird auf Staatsgrenzen beschränkt, das Christentum oder der Islam sind „Kulturfaktoren“ die mit Politik nichts zu tun haben, und alles muß sowieso abwarten, bis wir Karten der Kunstkreise hergestellt haben!

* * *

Damit komme ich auf einen anderen Punkt: die Tabuisierung des Politischen in der Kunstgeschichte.

Wir Kunsthistoriker haben die Gewohnheit, einerseits die Implikationen der Politik und der politischen Macht in unserem Bereich zu ignorieren, oder ihre Existenz sogar zu leugnen, und andererseits, leider viel zu oft, haben wir die Gewohnheit, den jeweiligen Machthabern mit unserer Kunstgeschichte zu dienen.

Ich möchte das alte Motto „Alle reden vom Wetter, wir nicht“ umkehren: „Alle reden von Politik – nur wir Kunsthistoriker nicht“³⁸. Mitten in einer gewaltigen Wirtschaftskrise, vor einem möglichen 3. Weltkrieg stehend; in einer Zeit von Radikalerlassen, wo ständig nach einem Sündenbock gesucht wird, muß es klar ausgesprochen werden: die moralische Verantwortung, auch der Kunsthistoriker, ist groß. Sie heute wahrnehmen, heißt eben auch der politischen Dimension unseres Faches Rechnung tragen. Wir können z.B. nicht täglich vom Dialog Norden – Süden sprechen hören, und nichts in unserer eigenen Wissenschaft in diesem Sinne unternehmen. Wir erlauben damit, daß der angebliche Dialog sich zur Farce verwandelt. In diesem Sinne also auch, bildet eine „Kunstgeographie der Abhängigkeit“ eine dringende Aufgabe.

Der Preis, den wir dafür bezahlen müssen, ist natürlich hoch: wir müssen aufhören, *Machtverhältnisse als Qualitätsverhältnisse* zu betrachten. Wir können nicht 80 Jahre nach Erscheinen von Riegls *Spätromische Kunstindustrie* noch von „Hochkulturen“ und „Primitivkulturen“ oder von den „Denkmälern höherer Kultur“ sprechen (wie es Dagobert Frey in seiner Arbeit „Geschichte und Probleme der Kultur- und Kunstgeographie“³⁹, 1955 veröffentlicht, noch systematisch vertrat); wir müssen ebenfalls die Idee des Fortschritts in der Kunst, noch dazu aufgrund einer linearen Entwicklung, aufgeben.

Darf ich in einer Stadt, die vorgibt, das Erbe Aby Warburgs zu wahren, sagen, daß es sicherlich auch in seinem Sinne wäre, wenn man endgültig die hochmütige Überbewertung europäischer Kunst aufgeben würde? Damit das Bekenntnis zu Warburg nicht zu einem Lippenbekenntnis wird⁴⁰, müßte dann nicht der Eurozentrismus auch im Lehrplan der Universität aufgegeben werden?⁴¹ Wir sagen *Kunstgeschichte* und meinen heute noch, 1982, *europäische Kunst von den Karolingern bis heute + Kunst der USA des 20. Jahrhunderts*⁴² Das ist nicht nur absurd. Es ist das Zeugnis einer unverantwortlichen Politik. Es wäre wohl im Sinne der besten Traditionen innerhalb unserer Wissenschaft, und es ist auch eine moralische und wissenschaftliche Pflicht, daß wir uns mit

den Tatsachen konfrontieren, welche die Kunst des 20. Jahrhunderts wesentlich geprägt haben. Ob wir nun die Erforschung dieser Tatsachen mit dem Oberbegriff „politische Kunstgeographie“ oder einfacher „Kunstgeographie“ bezeichnen, ist völlig unwichtig. Wichtig ist, daß wir der Existenz dieser Tatsache Rechnung tragen und die geeigneten Mittel für die Erforschung suchen und finden.

Anmerkungen

- 1 Dies ist wohl die zentrale Frage, zumindest der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts (Wölfflin, Schmarsow, Riegl)
- 2 Dieses auch kann nicht genügend unterstrichen werden. Die Geschichte der Kunst entsteht (unter anderem) aus dem (ungleichen) Wechselverhältnis von Peripherie und Zentrum. So wie es irreführend ist (auch wenn dies mit kultivierter Gelassenheit getan wird) eine Geschichte der Kunst nur vom Standpunkt des Zentrums her begreifen zu wollen, genauso irreführend wäre es, die Geschichte der Kunst als statische Gegenüberstellung von Zentrum und Peripherie aufzufassen. Wofür hier plädiert wird ist allerdings, daß wir einmal (bis die erwünschten größeren Synthesen möglich werden) die Perspektive wechseln und das geschichtliche Werden auch vom Standpunkt der Peripherie her beobachten. Man kann freilich die Frage stellen, ob es überhaupt einen Sinn hat, von Institutionen oder von der institutionalisierten Kunstgeschichtsschreibung des Zentrums zu verlangen, daß sie den Standpunkt des Zentrums aufgeben. Das kann man auch nicht erwarten. Man kann trotzdem dafür plädieren und zumindest einzelne Forscher von der Fruchtbarkeit eines solchen Perspektivwechsels überzeugen.
- 3 „Geographische Begriffe“ im Sinne einer politisch-sozialhistorisch orientierten Geographie. Rein morphologisch gesprochen hat ja die Erdkugel kein „natürliches“ „Zentrum“ auf ihrer Oberfläche.
- 4 Die Verachtung der Provinz gehört bekanntlich zu den traditionellen Gemeinplätzen metropolitaneischer Kunstkritik des 19. und 20. Jahrhunderts. In einem gewissen Sinne bezweckt mein Plädoyer hier gleichfalls eine Neubewertung des Verhältnisses Provinz – Metropole zugunsten der Provinz. Der Inbegriff metropolitaneischer Arroganz ist wohl Sir Kenneth Clarks Definition der Tugenden provinzieller Kunst: „These, then, seem to me to be the characteristics of a positive and independent provincial art: it tells a story; it takes pleasure in the facts; it is lyrical and it achieves a visionary intensity“ (Provincialism, The English Association, London, 1962, S. 9). Diese stillschweigende Identifikation von „kleinbürgerlich“ und „provinziell“ ist wohl eine Grundbedingung für die bürgerliche oder großbürgerliche Verachtung des Provinziellen. Als Beispiel einer metropolitaneischen naiven Betrachtungsweise der Kunst in den englischen Provinzen, siehe Trevor Fawcett, *The Rise of English Provincial Art – Artists, Patrons and Institutions Outside London, 1800–1830*, Oxford, Clarendon Press, 1974.
- 5 Das Problem ist eben, daß diese Fragen inzwischen in anderen Bereichen (Anthropologie, politische Wissenschaften, Kunstkritik, Kulturpolitik, Geschichtsforschung) ernst genommen werden. Nur innerhalb der Kunstgeschichte hat man sich kaum damit befaßt. Ich möchte in diesem Zusammenhang auf den wichtigen, leider nur auf Italien sich beschränkenden Beitrag von Enrico Castelnuovo und Carlo Ginzburg („Centro e periferia“ in *Storia dell'Arte Italiana, Parte Prima: Materiali e Problemi, Volume Primo: Questioni e Metodi*, Einaudi, Torino, 1979, S. 285–352, leicht veränderte und stark verkürzte französische Übersetzung in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Nr. 40, November 1981, S. 51–72), sowie auf zwei eigene Publikationen hinweisen (Katalog der Ausstellung: *Four Painters of 20th century Greece*, Galerie Wildenstein, London, November – Dezember 1975, S. 10–11 und „En torno al arte nacional“, Abschnitt V und VI, in *Plural*, Nr. 103, April 1980), wo ich das hier formulierte Problem unter dem Aspekt der Gegenüberstellung „nationale Kunst – importierte imperialistische Kultur“ gestreift habe.

- 6 Yannis Vlachoyannis: Archiv des Generals I. Makriyannis, Band II, Athen 1907, S. 349.
- 7 Befreiung Griechenlands in XXXIX Bildern entworfen von Peter Hess auf Befehl seiner Majestät Ludwig I. Königs von Bayern, in 10 Heften a 4 Blatt, 1852–1854. Nach Joseph Maillinger (Bilder-Chronik der königlichen Haupt- und Residenzstadt München vom XV. bis in das XIX. Jahrhundert, München, Verlag der Montmorillon'schen Kunsthandlung, Band II, 1876, Nr. 1359, S. 86 und Nr. 128, S. 14–15) die Lithographien von Kohler und Atzinger sind nach den „Originalkartons zu den in den Arcaden des Hofgartens in den Jahren 1841–1844 von Nilson in Wachsfarben ausgeführten Gemälden aus der neugriechischen Geschichte, mit Kreide gez. von P. Hess“. Nach Stelios Lydakis (Die Geschichte der neugriechischen Malerei, Athen, Melissa, 1976, S. 461) die Lithographien sind nach der, ebenfalls von P. Hess entworfenen, Serie von Ölskizzen, die sich in der Münchner Neuen Pinakothek befindet, entstanden.
- 8 Die Spezialliteratur ist in der Interpretation der Gründe der Abweisung des „Franken“ durch Makriyannis in zwei große Lager gespalten. Viele Autoren sind der Meinung, daß „die Arbeit des westlichen Künstlers Makriyannis unzufrieden läßt, aus Gründen, die nichts mit ästhetischer Vorliebe zu tun haben. ... Für Makriyannis mußten die Bilder alle Elemente beinhalten, welche in der Berichterstattung einer Schlacht vorhanden wären und gleichzeitig mußten alle militärischen Ereignisse des Befreiungskampfes erwähnt werden“, was eine Zusammenarbeit mit einem akademischen Künstler der dreißiger Jahre einfach praktisch ausschloß (Spyros Asdrachas: „Makriyannis und Panayotis Zographos – die Geschichte der Illustrierung des Befreiungskampfes“ in Die Griechischen Maler, Band I: vom 19. zum 20. Jahrhundert, Melissa, Athen, 1974, S. 17–18). Ich folge eher der zweiten Interpretation (die in der Ablehnung der Bilder des „Franken“ doch eine ästhetisch-kulturell bedingte Parteinahme erblickt) wie sie schon mit Entscheidungheit von Angelos Prokopiou (1821 in der Volksmalerei, Athen, o.J. [1940], S. 16–17 und 211–229) verfochten wurde.
- 9 Ich glaube, daß die Forschungen von Angeliki Fenerli („Die Maler von Makriyannis: Dimitrios und Panayotis Zographos“, in O Politie, Nr. 36, Juli 1980, S. 52–63) in den griechischen Staatsarchiven das Problem überzeugend gelöst haben.
- 10 Seit 1908 hauptsächlich in Paris ansässig, beginnt Rivera seine kubistischen Bilder in der Zeit, wo der „eigentliche“ Kubismus sich seinem Ende nähert und zur „etablierten Avantgarde“ zu verwandeln beginnt, nämlich im Jahr 1913. Einige seiner Werke von 1912 (das Jahr der „rapid expansion and internationalization of Cubism“ nach den Worten von D. Cooper) werden von der Kritik (z.B. Berta Taracena) als „prä-kubistisch“ bezeichnet. Zum Kubismus Riveras im allgemeinen siehe Rita Eder, „El periodo cubista de Diego Rivera“, im Katalog der Ausstellung Diego Rivera – Exposicion nacional de homenaje, Palacio de Bellas Artes, Mexiko Stadt, 1977–1978, S. 79–88.
- 11 Eher: „in einer der inzwischen im Zentrum herrschenden Kunstauffassungen“. In diesem Punkt wird offensichtlich die ganze Frage „was ist ein Kunstzentrum?“ oder „wie ist ein Kunstzentrum strukturiert?“ oder „durch welche Mechanismen wird ein Kunstzentrum reproduziert und aufrecht erhalten?“ aufgeworfen. Ein Kunstzentrum kann sich nur erhalten, wenn es beständig Elemente aus der Peripherie aufnimmt (aber sie gleichzeitig umwandelt) und es hat selbst eine hierarchisch aufgebaute Struktur. Die Frage, welche Elemente permanent und welche je nach Konjunktoren, je nach Ländern und je nach historischen Perioden eine Hauptrolle spielen (Künstlermilieu und Rekrutierung des Künstlermilieus, Privatgalerien, Kunstkritik, staatliche Kulturpolitik, Ankaufspolitik und Organisation von Ausstellungen der staatlichen Museen, Mäzenatentum usw.) kann im Rahmen dieser Arbeit (siehe Fußnote 2) weder gestellt noch beantwortet werden.
- 12 Seit 1922 Mitglied der Kommunistischen Partei Mexikos, bekommt Rivera im gleichen Jahr vom damaligen Kultusminister Jose Vasconcelos den bedeutenden Auftrag, den er 1923 beginnen und erst 1928 vollkommen realisieren wird. In Zusammenarbeit mit anderen Künstlern (vor allem Xavier Guerrero, Jean Charlot, Carlos Merida) werden 1585 Quadratmeter von Wänden auf drei Stockwerken des Gebäudes mit Fresken bemalt.
- 13 Den Übergang bildet wohl das 1922 gemalte Wandbild „Die Schöpfung“ in der Aula

des Amphitheaters Bolivar der nationalen Vorbereitungsschule.

- 14 Jean Charlot hat eine Antwort versucht auf die Frage „what were the reasons that brought about this sudden change of heart and radical change of style?“ eben Riveras (übrigens von Vasconcelos finanzierte) Reise nach Italien im November 1920, um die italienischen Wandmalereien zu studieren („Diego Rivera in Italy“, in *An Artist on Art – Collected Essays of Jean Charlot*, University Press of Hawaii, Honolulu, 1972, Band II, S. 213 – 230). Das Argument hat eigentlich Rivera selbst zuerst geliefert („Nachdem ich die Halbinsel bis nach Sizilien durchstreift hatte, kehrte ich mit 325 Zeichnungen nach Paris zurück. Das war das Material, auf das ich meine mexikanischen Versuche gründen wollte“, siehe Katalog der Ausstellung *Kunst der Mexikanischen Revolution*, NGfBK, Westberlin, 1974, S. 139). Es erklärt sicherlich zum großen Teil ein Werk wie „Die Schöpfung“ (siehe Fußnote 13), vielleicht noch einiges an den frühesten Fresken im Unterrichtsministerium, aber kaum noch Riveras neuen Stil als Ganzes und das Phänomen der mexikanischen Wandmalerei als solches.
- 15 „Wir lehnen die sogenannte Staffelmalerie und die gesamte Kunst der ultraintellektuellen Zirkel ab und loben die Ausdrucksweise der Monumentalkunst, weil sie öffentlicher Besitz und der Öffentlichkeit nützlich ist“, steht im, von Rivera unterschriebenen, Manifest des Syndikats der technischen Arbeiter, Maler und Bildhauer (1923).
- 16 Kann man sich vorstellen, daß der aus dem Zentrum nach Polynesien fliehende Gauguin, oder daß die Künstlerkolonie vom entlegenen, isolierten Bauerndorf Woppswe, von einer mexikanischen Perspektive aus gesehen (und sei es aus der Perspektive des mexikanischen Kunstzentrums) ebenso die Kunst des Zentrums repräsentieren? Auch mit einem solchen Paradoxon, unter anderen, müssen wir fertig werden.
- 17 Siehe hierzu z.B. Julia Elena Soto Martinez, *La escuela Mexicana de pintura y su influencia en Latinoamérica*, Tesis, Universidad Iberoamericana, Mexico-Stadt, 1977, Schreibmaschinenschrift.
- 18 Das reicht bekanntlich vom selbstbewußten Hinweis auf „unsere bewundernswerte autochthone Zivilisation“ (Manifest des „Syndicats der technischen Arbeiter, Maler und Bildhauer“ von 1923) bis zu den vehementen Denunziationen der westeuropäischen Kunst und vor allem der Schule von Paris. Die Beispiele, wo Rivera gegen die „erbärmlichen Nachahmungen der Kunst der europäischen Metropolen“ oder gegen „Pseudokünstler, die immer noch an der Endemie leiden, die sie in Lakaien des Europäers verwandelt“ wettet, sind zahlreich (siehe *Diego Rivera Arte y Política*, hrsg. von Raquel Tibol, Editorial Grijalbo, Mexiko-Stadt, 1917).
- 19 Ich denke vor allem an die Ausstellung *El Geometrismo Mexicano*; una tendencia actual, die im November 1976 im Museum für Moderne Kunst in Mexico-Stadt ihre Tore öffnete. Im gleichen Maße repräsentativ ist die Publikation des Instituto Investigaciones Esteticas der UNAM, *El Geometrismo Mexicano*, mit Texten von Ida Rodriguez Prampolini, Juan Acha, Xavier Moysen, Jorge Alberto Manrique und Teresa del Conde (Mexico-Stadt, 1977). Man findet im letzteren auch eine ausführliche Bibliographie. Ich möchte bei dieser Gelegenheit darauf hinweisen, daß sowohl die Ausstellung und ihr Katalog wie die Publikation von 1977 viel zu verschiedene, ja unvereinbare Phänomene unter dem Schlagwort des „Geometrismus“ vereinigt haben. Was hat z.B. der phantastische Springbrunnen Fernando Gonzalez Gortazars in Guadalajara mit „Geometrismus“ zu tun?
- 20 Z.B. S. Kusnezowa, in *Arkady Plastow*, Aurora Art Publishers, Leningrad, 1974, S. 41.
- 21 Sein persönlicher Fall illustriert in hervorragender Weise sowohl das nationale Problem wie die hier behandelte Frage der Übertragung russischer Traditionen in nicht-russischen Republiken: „sowjetisch-kirgisischer Maler, 1902 in Frunse geboren, ansässig in Moskau“ laut Hans Vollmers *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts* (Band VI, VEB Seemann, Leipzig, 1962, S. 453), dagegen gehört Tschukow der „russischen Schule“ an und ist 1902 in Moskau geboren laut *Bénédicts Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs* (3. Auflage, Paris, Gründ, 1976, Band X). Diese letztere These wird auch vom Katalog *L'Art Russe des Scythes à nos jours – Trésors des Musées Soviétiques* (Paris, Grand Palais, Oktober 1967 – Januar 1968) und von François Eryz in *Peintres Contemporains* (Paris, Mazenod, 1964, S. 452) wiederholt. Die vom Kultusministerium der

- Kirgisischen SSR herausgegebene Bio-Bibliographie Semen Afanassjewitsch Tschuikow (Frunse, 1965), erwähnt nicht Tschuikows Geburtsort im biographischen Teil, wir erfahren aber dort, daß sein Vater Russe und Schreiber in der Armee war. Dagegen lesen wir im kurzen Vorwort: „Der russische Maler ist der erste in Kirgisien, der mit der hohen Auszeichnung des ‚nationalen Malers‘ dieser Republik geehrt wurde“ (S. 3). Kirgisien wird gleichfalls als die Republik „wo er geboren ist“ erwähnt (ibid.).
- 22 Des Typus „Westfalen als Kunstlandschaft“ oder „Die Kunst der deutschen Stämme und Landschaften“.
 - 23 Walther Zimmermann, „Zur Abgrenzung der Kunsträume im Elsass und in Lothringen“, in *Elsass-Lothringisches Jahrbuch*, Band XVIII, 1938, S. 123 – 142.
 - 24 Zu den letzteren drei Punkten siehe das Pamphlet von Pierre Francastel *L'Histoire de l'art instrument de la propagande germanique*, Paris, Librairie de Medicis, 1945.
 - 25 „Kunstgeographie – Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten“, in *Rheinische Vierteljahrsblätter*, Band 34, 1970, S. 170.
 - 26 Harald Keller, *Die Kunstlandschaften Italiens*, Prestel, München, 1960 und *Die Kunstlandschaften Frankreichs*, Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt/Main, Band 1, Jahrgang 1962, Nr. 4, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1963. Siehe auch Kellers theoretische Grundlegung seines Verständnisses der Kunstgeographie in „Kunstgeschichte und Milieutheorie“, in *Eine Gabe für Carl Georg Heise zum 28. VI. 1950*, Berlin, Gebrüder Mann, 1950, S. 31 – 54.
 - 27 Die Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel. Siehe die ausgezeichnete Besprechung des Begriffs der „Kunstlandschaft“ durch Herbert Beck und Horst Bredekamp im Katalog der Ausstellung *Kunst um 1400 am Mittelrhein – Ein Teil der Wirklichkeit*, Liebighaus, Museum alter Plastik, Frankfurt/M., 1975, S. 30 – 40.
 - 28 Siehe z.B. Zum Standort der Sozialgeographie – Wolfgang Hartke zum 60. Geburtstag, *Münchener Studien zur Sozial- und Wirtschaftsgeographie*, Band 4, Verlag Michael Lassleben, Kallmünz/Regensburg, 1968 (mit wichtigen Beiträgen von M. Derruau und H.J. Keuning).
 - 29 Natürlich reichen die Ahnen solcher Erneuerungsversuche weit ins 19. Jahrhundert hinein: man denke vor allem an Elisee Reckus.
 - 30 „Eins der Hauptcharakteristika der universitären Geographie, seitdem sie in Frankreich existiert, fast seit einem Jahrhundert, ist die Ausschaltung der politischen Phänomene aus ihrem Blickfeld. Die Korporation glaubt, entgegen aller Evidenz, daß sie mit Geographie nichts zu tun haben und meint, daß ihre Berücksichtigung auf die Negation einer wissenschaftlichen Einstellung hinauslaufen würde. Der Terminus „Geopolitik“ wird als befleckt betrachtet, weil man sich immer noch versteift, nichts anderes darin zu erkennen, als Argumente, die den Expansionismus der Nazis rechtfertigen (. . .). Die Ausschaltung des Politischen ist das zentrale epistemologische Problem der universitären Geographie“ (Yves Lacoste, „Editorial“, in *Hérodote*, No. 22, 1981, S. 4 – 5).
 - 31 Kenneth Clark, *Provincialism*, op.cit., S. 3 – 4.
 - 32 *The Journal of the British Archaeological Association*, Third Series, Band XX – XXI, 1958, S. 35 – 52. Castelnovo und Ginzburg haben mit Nachdruck in ihrer schon erwähnten Studie auf Bonys Aufsatz hingewiesen („La resistenza al modello“ und „Modello e nuovo paradigma“, op.cit., S. 325 – 328) wobei sie etwas übertrieben mit der Terminologie T.S. Kuhns (auf dessen Struktur wissenschaftlicher Revolutionen sie direkt hinweisen) kokettiert haben.
 - 33 *Dialektik der Aufklärung*, Querido Verlag, Amsterdam, 1947.
 - 34 Jack Lang am 27. Juli in Mexiko-Stadt. Auszüge aus seiner Rede hat *Le Monde* vom 7. August 1982 veröffentlicht.
 - 35 Max Kozloff, „American Painting During the Cold War“, in *Artforum*, Mai 1973, S. 43 – 54.
 - 36 Eva Cockcroft, „Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War“, in *Artforum*, Juni 1974, S. 39 – 41.
 - 37 XIII Congrès International d'Histoire de l'Art, *Résumés des Communications présentées au Congrès*, Stockholm, 1933, S. 87.
 - 38 Haben wir z.B. in der Kunstgeschichte ein Äquivalent zu D. Perrot – R. Preiswerk,

Ethnocentrisme et Histoire: l'Afrique, l'Amérique indienne et l'Asie dans les manuels occidentaux (Paris, Anthropos, 1975)?

39 Archaeologia Geographica, Jahrgang 4, Dezember 1955, S. 90 – 105.

- 40 Ich bin weit davon entfernt, einen Warburg-Kult instaurieren zu wollen. Zu vieles trennt mich von ihm, vom theoretischen und methodologischen Standpunkt. Die Frage bleibt trotzdem, ob man die vollen Konsequenzen seines berühmten Plädoyers von 1912 „zugunsten einer methodischen Grenzerweiterung unserer Kunstwissenschaft in stofflicher und räumlicher Beziehung“ („Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara“, in Gesammelte Schriften, B.G. Teubner, Band II, Leipzig und Berlin, 1932, S. 478) nicht wirklich ziehen sollte, statt ständig einerseits den Satz zu zitieren und andererseits die Photographien von Warburg bei den Pueblo Indianern zu veröffentlichen. Ist es z.B. möglich, mehr als ein halbes Jahrhundert nach Warburgs Tod, daß nur ein paar Bücher zur Photographie ihren Weg in die Bibliotheken der kunsthistorischen Seminare gefunden haben (und das noch dazu nicht als Resultat einer Erweiterung des Kunstbegriffs sondern als Folge des Handels, der nach der „Originalgrafik“ nun Geschäfte mit der Photographie machen möchte) und daß der Filmliteratur dagegen der Eingang immer noch untersagt bleibt?
- 41 Betrachtet man z.B. den Hamburger Lehrplan der letzten 5 Jahre, d.h. seit dem Wintersemester 1978/79, so fällt auf, daß mit Ausnahme von zwei Seminaren welche nicht-europäische Kunst zu ihrem Gegenstand hatten („Brasilianische Architektur nach 1945“ und „Die Rezeption der Mexikanischen Wandmalerei in Deutschland“), alle anderen Lehrveranstaltungen der Kunst Europas, ja richtiger: der Kunst der NATO-Länder gewidmet waren (mit einer Ausnahme: „Architektur und Stadtplanung in Leningrad und Moskau“), wobei hier noch 99% der Aufmerksamkeit der Kunst der „Kulturtragenden“ Nationen des Okzidents galten (Deutschland, Italien, Frankreich). Auch wenn die Titel der Lehrveranstaltungen allein sicherlich nicht genügen, um einwandfreie Schlußfolgerungen ziehen zu können, so sind sie doch repräsentativ für eine vorhandene Tendenz.
- 42 Ein Indiz für diese Behauptung: die einige Tausende von Bänden umfassende Bibliothek des kunsthistorischen Seminars der Hamburger Universität hat kaum mehr als 400 Publikationen zur gesamten nicht-europäischen Kunst, wovon mindestens die Hälfte allein die Kunst der USA zum Gegenstand hat.