

Nicola Hille

## **Kontinuität und Neubeginn. Kunstgeschichte im westlichen Nachkriegsdeutschland**

Eine Tagung des Kunsthistorischen Institutes der Universität Bonn, PD Dr. Ulrich Rehm, PD Dr. Olaf Peters, Dr. des. Nikola Doll, Ruth Heftrig M.A. (7.–9. September 2004)

Die vom Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn veranstaltete Tagung war der kunstgeschichtlichen Entwicklung in der unmittelbaren Nachkriegszeit gewidmet, ein bis heute immer noch schmerzliches Forschungsdesiderat.

Während deutschen Kunsthistorikern im Exil und deren akademischem Wirken im jeweiligen Aufnahmeland in der jüngeren Forschung bereits einige Aufmerksamkeit gewidmet wurde, stellt sich die fachwissenschaftliche Entwicklung nach 1945 als weitgehend unbearbeitet dar. Die bisherige Fixierung auf die historische Zäsur der Jahre 1933 bis 1945 ließ die Frage nach Kontinuitäten und Diskontinuitäten der Nachkriegszeit außer Betracht. Ziel der Tagung war es daher, das Augenmerk auf personelle Kontinuitäten zu richten und die wissenschaftspolitischen und wissenschaftstheoretischen Rahmenbedingungen in der frühen Bundesrepublik zu untersuchen.

In differenzierter Weise wurden fachspezifische, weltanschauliche und methodische Grundlagen der westdeutschen Kunstgeschichte nach 1945 im zeitgeschichtlichen Kontext diskutiert. Otto Karl Werckmeister (Berlin) eröffnete die Tagung mit einem Abendvortrag, in dem er sich mit dem Modernisierungsdruck auf die Kunstgeschichte und der Traditionsunsicherheit der deutschen Kunstgeschichte auseinandersetzte. Veronica Davies (London) sprach zu »German Initiatives and British Interventions der Jahre 1945–1951« aus angelsächsischer Perspektive. Christian Fuhrmeister (München) zeichnete mit »Kontinuität und Blockade« den akademischen Werdegang von Hugo Kehrer und Ernst Strauss nach und gab anhand dieser beiden sehr kontrastierenden Münchener Fallbeispiele einen Einblick in die Fachgeschichte nach 1945. Während Kehrer, der seit 1933 Mitglied der NSDAP war, durch ein Urteil der Münchener Spruchkammer zur Rehabilitierung nach 1945 als Mitläufer eingestuft wurde und hierdurch seine Wiedereinstellung in die Lehre und spätere Emeritierung in voller Ehre und mit Pensionierungsansprüchen gewährleistet war, musste Strauß 1933 in die USA emigrieren, kam in der Nachkriegszeit nach Deutschland zurück und versuchte vergeblich, eine Wiederanstellung zu bekommen. Ihm wurde eine Rehabilitierung in vollen Würden verwehrt. Ruth Heftrig (Bonn) widmete sich dem Stellenwert der universitären Modernerezeption nach 1945. Am Beispiel des Bonner Institutes stellte sie Texte zur Moderne hinsichtlich ihrer Methodik und politischen Aussagekraft vor. Dabei konzentrierte sie sich auf Fachvertreter, die wie Heinrich Lützel und Hans Weigert sowohl vor als auch nach 1945 zur Moderne publiziert haben, als auch auf Kunsthistoriker wie Fritz Baumgart, Herbert von Einem, Georg Hoeltje und Alfred Stange, die sich nur nach 1945 zur Moderne äußerten. Das Interesse lag hierbei auf der Frage nach dem Selbstverständnis, das der jeweiligen Modernerezeption zugrunde lag unter Berücksichtigung vor und nach 1933. Während es in der Weimarer Republik Universitätskunsthistoriker gab, die sich zu modernen oder zeitgenössischen Künstlern positionierten, verstärkte sich die

Ausklammerung dieses Themengebietes aus der universitären Forschung zunehmend in den 1930er Jahren. Ein erster Höhepunkt wurde im Jahr 1936 erreicht, als der »Deutsche Verein für Kunstwissenschaft« die Moderne als Untersuchungsgegenstand kategorisch ausgrenzte. Wenn sie trotzdem thematisiert wurde, ist anzunehmen, dass politische und ideologische Vorstellungen hierbei eine zentrale Rolle spielten. Susanne Leeb (Berlin) befasste sich in ihrem Vortrag »Urgeschichte und Nachkriegsmoderne in Kunst und Kunsttheorie nach 1945«<sup>1</sup> mit den Referenzen auf Urgeschichte und außereuropäische Kunst in Form von Archaismen und Primitivismen in der Nachkriegszeit, wie etwa in Willi Baumeisters 1947 veröffentlichter Kunsttheorie »Das Unbekannte in der Kunst«. In dieser Schrift rekurrierte Baumeister auf die Höhlenmalerei aus Altamira, um das ›Menschheitliche‹ der Kunst zu behaupten. Leeb konzentrierte sich in ihrem Vortrag vor allem auf die verschiedenen Rhetoriken von ›Menschheitskultur‹ in Kunsttheorie, Kunstgeschichte und Kunst nach 1945. Sie zeigte, welche Implikationen ein in der Nachkriegszeit bevorzugter anthropologisch-paläontologisch fundierter Kunstbegriff besaß und welcher rhetorische Stellenwert diesem Kunstbegriff nach der als unmenschlich und barbarisch deklarierten Zeit des Nationalsozialismus zukam. Gregor Wedekind (Paris) widmete sich in seinem Vortrag »Abstraktion und Abendland: Die Erfindung der Documenta als Antwort auf ›unsere deutsche Lage‹« dem Gründungsgedanken der Kasseler Documenta und ihrer ersten Realisierung. Er zeigte auf, wie in der Rezeptionsgeschichte der documenta weitgehend außer acht gelassen wurde, dass Arnold Bodes erster Plan für eine Kunstausstellung – als Begleitveranstaltung zur damaligen Bundesgartenschau 1955 in Kassel – zunächst so konzipiert war, dass sie unter dem Titel »Europäische Kunst im 20. Jahrhundert« firmieren sollte. Wedekind wies darauf hin, dass zur Vorbereitung dieser Ausstellung ein Verein gegründet wurde, der zunächst den Namen »Gesellschaft für Europäische Kunst im 20. Jahrhundert« tragen sollte, dann aber in »Gesellschaft Abendländische Kunst des 20. Jahrhunderts« umbenannt wurde (so der 1954 eingetragene Vereinstitel). Diese Namensänderung kam im Hinblick auf mögliche amerikanische Leihgeber zustande, von denen man glaubte, dass sie sich erfolversprechender über die Bezeichnung ›Abendland‹ einbeziehen ließen. Hiermit sollte aber auch der Gedanke einer über nationale Grenzen hinweg gemeinsamen europäischen Kunst artikuliert werden.

Doch warum, so lässt sich fragen, belastete sich das junge Unternehmen der Documenta mit einem so problematischen Begriff wie dem des Abendlandes? Wedekind zufolge wollten Arnold Bode und Werner Haftmann die universale Sprachfähigkeit der abstrakten Kunst mit ihrer Documenta-Schau unter Beweis stellen. Um der politischen Deutung von Kunst zu entkommen, einigte man sich auf den Terminus der ›Dokumentation‹ und der späteren, endgültigen Bezeichnung »Documenta: Internationale Kunst des 20. Jahrhunderts«, mit der die religiös-politische Dimension des Abendlandes, aber auch alle weiteren historischen Bezüge entfielen. Die Auseinandersetzung mit der NS-Zeit und der Münchener Ausstellung »Entartete Kunst« waren tabuisiert, da es das wichtigste Anliegen der Organisatoren blieb, einen politischen Streit über Kunst zu vermeiden.<sup>2</sup> Dorothee Wimmer (Bremen) widmete ihren Beitrag »Die Freiheit der Kunst im westlichen Nachkriegsdeutschland: »Das Kunstwerk« als Forum der Kunstgeschichte« einer Betrachtung der von Woldegar Klein 1946 in der französischen Besatzungszone in Baden-Baden gegründeten Zeitschrift »Das Kunstwerk«, die zu einem wichtigen Publikationsorgan für die

Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart in Westdeutschland avancierte. Die Zeitschrift wurde zu einem Forum, das die Debatten um die Rolle der Kunst und Kunstgeschichte im frühen Nachkriegsdeutschland nicht nur rezipierte, sondern – so Wimmer – auch maßgeblich prägte. Vertreter des Faches wie Franz Roh und Werner Haftmann publizierten in dieser Zeitschrift, die seit 1946 fast kontinuierlich in monatlicher Erscheinungsweise herausgegeben wurde und – im Gegensatz zu anderen kunsttheoretischen Zeitschriften nach 1945 – den wirtschaftlich-politischen Zeitläufen enthoben schien. So trugen, Wimmer zufolge, die Beiträge der Zeitschrift maßgeblich dazu bei, einer wissenschaftlichen Deutung moderner Kunst den Boden zu entziehen. Schon im Geleitwort zur ersten Ausgabe setzte sich der Herausgeber das Ziel, die moderne Kunst in ihrer Qualität als »unabhängig von einem Zeitstil und einer Formensprache« zu bewerten. Damit wurde eine Richtung in der Deutung und Interpretation moderner Kunst eingeschlagen, die auf dem ersten deutschen Kunst-historikertag in die Forderung mündete, die Gegenwartskunst vom Felde historischer Forschung zu verbannen.

Christoph Zuschlag (Berlin/Heidelberg) konzentrierte sich auf die Debatte um ungegenständliche oder gegenständliche Kunst in den 1950er Jahren anhand des »Leverkusener Gesprächs«, das sich an die Ausstellung »Malerei und Plastik in Westdeutschland – 1956« anschloss, die am 28. Dezember 1956 im Schloss Morsbroich der Stadt Leverkusen eröffnet wurde. Er analysierte dieses »Gespräch«, anhand seiner Vorgeschichte, seiner Protagonisten und Themen im Kontext der kunsthistorischen und kunstkritischen Kontroversen der 1950er Jahre und stellte dabei interessante Analogien zum weitaus mehr bekannten »1. Darmstädter Gespräch« des Jahres 1950 her.

Während die kunsthistorische Forschung dem »Darmstädter Gespräch« viel Aufmerksamkeit widmete, blieb das Gesprächsereignis in Leverkusen weitgehend unerforscht. Was war der Anlass für dieses Gespräch? Der Westdeutsche Künstlerbund feierte mit der Ausstellung, die bis zum 2. Januar 1957 in Leverkusen zu sehen war und unter der Leitung des Isarlohner Malers Wilhelm Wessel stand, sein zehnjähriges Bestehen. In diesem Kontext wurde am 1. Dezember 1956 ein Zusammentreffen von renommierten Kunstexperten aus der Bundesrepublik, England, Frankreich, Italien, Holland, Belgien und der Schweiz organisiert. Zu dem Gespräch erschienen die Kunsthistoriker und Kunstkritiker Ernest Goldschmidt (Brüssel), Will Grohmann (Berlin), Giuseppe Marciori (Venedig), Herbert Read (London), Michel Tapié (Paris) und Herta Wescher (Paris) sowie die Museumsleiter Pierre Janlet (Brüssel), Franz Meyer (Bern), Willem J.H.B. Sandberg (Amsterdam), Georg Schmidt (Basel) und der Galerist Rodolphe Stadler (Paris). Die Fachvertreter diskutierten im Museum Morsbroich gewichtige Fragen: Ob der Durchbruch der ungegenständlichen Kunst nach 1945 in den verschiedenen Ländern als Ausdruck der Befreiung zu verstehen sei, in welchem Maße innerhalb der internationalen Bewegung der ungegenständlichen Kunst in den verschiedenen Ländern nationale Wesenszüge zu erkennen seien und inwieweit die deutsche Kunst die durch die NS-Zeit bedingte Phase der Isolierung überwunden habe und den Anschluss an die internationale Kunstentwicklung bekam?

Zuschlag wies in seinem Vortrag darauf hin, dass man das Darmstädter Gespräch von 1950 als Vergleichs- und Bezugsebene für das Leverkusener Gespräch heranziehen sollte, da hier die Auseinandersetzung zwischen gegenständlicher und

ungegenständlicher Kunst zum ersten Mal kulminierte. Während jedoch in Darmstadt nur deutsche Kunstkritiker im Gesprächsaustausch standen, wurden nach Leverkusen ausländische Vertreter eingeladen, gewissermaßen um die Aussagen des Darmstädter Gesprächs auf internationaler Ebene zu bestätigen. Da die Kunstkritiker meist auch Förderer der abstrakten Kunst waren, vermochten die Gespräche jedoch längst nicht mehr so kontrovers zu sein, wie noch zur Darmstädter Zeit, wo man beweisen wollte, dass Deutschland wieder anschlussfähig an die internationale Kunstszene sei. Unvorstellbar ist aus heutiger Sicht, dass die Zeit des Nationalsozialismus in beiden Veranstaltungen völlig tabuisiert wurde. Dies mag, so ist zu vermuten, mit der Verstrickung deutscher Kunstförderer in das NS-System zusammenhängen. Martin Schieder (Berlin/Paris) sprach zum Thema »Contre le nationalisme intellectuel«: Deutsch-französische Kunstgespräche in den fünfziger Jahren. Er zeichnete am Beispiel dreier französischer Zeitschriften, Cahiers d'Art, L'Art d'aujourd'hui und Documents, nach, wie die Kunsthistoriker Will Grohmann, Werner Haftmann und Franz Roh das französische Publikum über L'art allemand contemporain, die zeitgenössische deutsche Kunst, informierten. Dabei wurde vor allem versucht, das Bild von einer gleichgeschalteten und nationalistischen Wissenschaft und Kunst in Deutschland zu korrigieren. Schieder wies darauf hin, wie wenig wir bisher über das Engagement und Wirken der deutschen Kunstgeschichte nach 1945 im Ausland wissen. Bei den deutschen Fachvertretern bestand ein großes Interesse, wieder in Kontakt mit den französischen Kollegen zu treten und den Vorbehalten der dortigen Bildungselite zu begegnen, welche die Moderne des Nachbarlandes zunächst systematisch ausgrenzte.

In einer weiteren Sektion am Nachmittag trug Andreas Zeising (Wuppertal) seine Forschungen zu Karl Scheffler und dem »Phantom Großstadt« vor. Er sprach über das Beharrungsvermögen kulturpessimistischer Deutungsmuster nach 1945 und fokussierte in seiner Betrachtung den in der Münchener Architekturzeitschrift »Baumeister« erschienenen Aufsatz »Phantom Großstadt« des Kunstschriftstellers Scheffler. In diesem Aufsatz, mit dem die Zeitschrift ihre erste Nachkriegsausgabe im Jahr 1946 eröffnete, stigmatisierte Scheffler die Großstadt als typische Verfallserscheinung einer kulturellen »Spätzeit« und deutete beide Weltkriege als zwangsläufige Konsequenzen eines uferlosen kapitalistischen Expansionstriebes der in eine Selbstzerstörung der Großstadt münden müsste. Laut Zeising verband die Redaktion der Zeitschrift »Baumeister« mit der Publikation programmatische Absichten, denn Schefflers kulturpessimistische Analyse rückte den rational kaum fassbaren Zerstörungswahn des Weltkrieges in ein scheinbar sinnhaftes Licht. Da die Barbarei des Nationalsozialismus in Schefflers Deutung als Endpunkt einer langfristigen gesamteuropäischen Dekadenz erschien, ließ sich mit dieser Interpretation nach dem Ende des nationalsozialistischen Regimes die Hoffnung auf einen kulturellen Neubeginn verbinden. Zeising's Vortrag mündete in der Frage, ob Schefflers Rückkehr auf die publizistische Nachkriegsbühne deshalb so erfolgreich verlaufen konnte, weil seine Analysen ein unpolitisches Angebot zur Deutung der nationalsozialistischen Katastrophe enthielten.

Olaf Peters widmete sich Rudolf Schlichters polemischem Essay »Das Abenteurer der Kunst«, der 1949 im Rowohlt Verlag erschien und damals eine weite Beachtung erfuhr. Peters untersuchte den Stellenwert des Künstlers als Kunsthistoriker und thematisierte die Transformation konservativen Denkens aufgrund der zu inte-

grierenden Erfahrung des Dritten Reiches. Hierzu untersuchte er, auf welche Weise sich der Künstler an den zeitgenössischen Debatten zur Stellung und Interpretation der modernen Kunst beteiligte, zum anderen Schlichters stark persönlich eingefärbte Sicht auf die Kunstentwicklung in Europa hinsichtlich einer konservativen Stellungnahme zur Moderne nach 1945 und seine bestehenden Kontinuitäten zur Weimarer Republik. Hierbei stellte sich für Peters die zentrale Frage, ob der Konservatismus nach 1945 ein neues Gesicht besaß und in welchem Maße er der frühen Bundesrepublik spezifische Perspektiven für einen Neubeginn nach dem Krieg ermöglichte, eine in der heutigen Debatte um die Kunstgeschichte nach 1945 kaum gestellte, jedoch auch im Hinblick auf die Kunstausstellungen sehr wichtige Frage.

Carsten Fleischhauer (Schleswig) thematisierte die Erforschung der Zisterzienserarchitektur im westlichen Nachkriegsdeutschland unter der Fragestellung und Vorstellung einer »mittelalterlichen Präfiguration der europäischen Einigungsidee«. Er zeigte auf, wie das bis zum Zweiten Weltkrieg eher randständige Forschungsgebiet der Zisterzienserarchitektur sich in der Nachkriegszeit zu einem ausgesprochenen Modethema der kunsthistorischen Forschung entwickeln konnte und benannte die Gründe für dieses Phänomen: eine dezidiert übernationale Organisation wie der mittelalterliche Zisterzienserorden konnte als geradezu ideales Beispiel für die gemeinsame europäische Kulturtradition dienen. Dabei standen die engen künstlerischen Verflechtungen über alle Grenzen hinweg als Sinnbild für die zu erstrebende Kunstgeschichtsforschung nach 1945. Die Ordenszentren in Burgund und Lothringen rückten in den Blickpunkt der deutschen Forschung, da es hier ein gemeinsames Forschungsthema für die westdeutsche und die französische Kunstwissenschaft gab, bei dem sich die politische Annäherung zwischen den beiden Ländern auf dem Gebiet der Wissenschaft durch gemeinsame Tagungen oder Publikationen in den Fachzeitschriften des Nachbarlandes erproben ließen. Fleischhauer zeigte auf, dass die Zisterzienserforschung in der jungen Bundesrepublik im Gefolge der beiden international besetzten Mainzer Tagungen in den Jahren 1951 und 1953 zu einem der populärsten architekturgeschichtlichen Forschungsthemen avancierte. Dies spiegelte –so Fleischhauer– die Wunschvorstellungen westdeutscher Wissenschaftler, die unter dem Eindruck der politischen Entwicklung der Nachkriegszeit nach einer mittelalterlichen Präfiguration der europäischen Einigungsidee suchten.

In ihrem Beitrag »Die biographische Methode in der deutschen Kunstgeschichte nach 1945« untersuchte Karin Hellwig (München) die Stellung der Künstlerbiographien innerhalb der nach 1945 entstandenen kunsthistorischen Literatur. Hierbei wurde sie von folgenden Fragen geleitet: Welche Darstellungsformen der Kunstgeschichte dominierten damals? Was für Schwerpunkte setzte man in den Künstlerbiographien? Inwieweit unterschieden sich diese von den Biographien vor 1945? Ein besonderer Blick fiel dabei auf die Rolle der Biographie innerhalb der Methodendiskussionen um 1950. Hellwig analysierte die Stellung der Künstlerbiographien dabei auch in Abgrenzung zur französischen Annales-Schule, wo die Strukturgeschichte zur Erklärung historischer Prozesse keinen Platz für das Individuum ließ. Diese Widersprüchlichkeit zwischen Einzelschicksal und historischem Prozess hatte auch in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts Kontroversen ausgelöst. Nachdem sich die Biographie im Zuge des Geniekultes und der von Heinrich von Treitschke propagierten »Männer machen die Geschichte«-Ideologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch in der Kunstgeschichte als Großform

durchgesetzt hatte, kam es zwischen 1900 und 1925 zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen den Anhängern und Gegnern dieser Gattung; letztere postulierten die Unmöglichkeit, anhand eines Lebenslaufes historische Prozesse in der Kunst sichtbar zu machen. In der NS-Zeit erfuhr die Künstlerbiographie dann erneut eine vehemente Konjunktur. Der in der Zeit von 1933–45 betriebene Personenkult und die Vorliebe für Heroisierungen führten zu einer starken Verbreitung von Biographien. Ob sich anhand dieser Vergangenheit im Umgang mit der Künstlerbiographie eher Kontinuitäten oder Brüche für die Kunstgeschichte nach 1945 aufzeigen lassen, sei –so Hellwig – eine besonders interessante Frage.

Ulrich Rehm (Bonn) ging in seinem Beitrag »Vom Sehen zum Lesen. Eine Fallstudie zur Rezeption der Ikonologie in der Nachkriegszeit« auf zwei Aufsätze von Willibald Sauerländer ein, die beide im Jahr 1956 erschienen und sich mit der frühgotischen Skulptur in Frankreich und den »Vier Jahreszeiten« von Nicolas Poussin befassten. Anhand dieser beiden Texte diskutierte Rehm, ob die methodische Neurorientierung im Jahreszeiten-Aufsatz als signifikante Zäsur für eine bestimmte Entwicklung der deutschsprachigen Kunstgeschichte der 1950er Jahre gelten kann: dem ›Lesen‹ der Bilder im Sinne der Symbolentschlüsselung. Diese Art der Bildlektüre orientierte sich an bis dahin wenig rezipierten Arbeiten Erwin Panofskys und war auf zwei spezifische Bedürfnisse zugeschnitten: auf das Bedürfnis nach einem methodischen Neuanfang einerseits und das Bedürfnis nach einer selbstvergewissernden Rückorientierung auf die abendländische ›Wiege‹ des christlichen Mittelalters andererseits. Durch die Rückführung neuzeitlicher Darstellungen auf mittelalterliche Motive wurde das Mittelalter zum paradiesischen Fluchtpunkt der Kunstgeschichte. Die Tendenz einer inhaltlichen Rückversicherung im Mittelalter und im Abendland zeige auch die Konjunktur von Fallstudien zur ›versteckten Symbolik‹. Spätestens auf dem Dritten Deutschen Kunsthistorikertag (1951) sei die Ikonologie zu einer vom Nationalsozialismus verhinderten Fortschrittmethodik erklärt worden. Claus Volkenandt (Basel) sprach abschließend zum Thema »Studien zur Bildform. Günther Fienschs Idee einer anschaulichen Selbstbegründung des Bildes«. Der Kunsthistoriker Fiensch, der seine methodologischen Optionen aus einer strengen Opposition zum ikonographisch-ikonologischen Modell Panofskys entwickelte, schuf einen Ansatz, mit dem er zu erklären versuchte, dass die Bedeutungsleistung der Form nicht methodisch, also regelgeleitet erschließbar sei, sondern allein anschaulich nachzuvollziehen. Eine frühe Version seiner Überlegungen trug der inzwischen fast völlig in Vergessenheit geratene Kunsthistoriker auf dem Kongress des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker in Berlin (1951) vor. Obwohl er mit seinem Ansatz hier kein Echo fand, konnte seine Methode in der Diskussion um die Moderne und die zeitgenössische Kunst ihre Wirkung entfalten.

Ziel der Tagung war es, das Verhältnis von Kontinuitäten und Brüchen auf der institutionellen, der personellen und methodischen Ebene auszuloten. Ein Fazit der Tagung ist die Erkenntnis, dass sich wohl mehr personelle, institutionelle und methodische Kontinuitäten in der universitären Kunstgeschichte nach 1945 aufzeigen lassen, als man zunächst erwartet hatte. Dies mag dadurch zu erklären sein, dass der personelle Bruch 1933 ungleich härter war als im Übergang nach 1945.

## **Anmerkungen**

- 1 Siehe in diesem Kontext auch den von Susanne Leeb zur Kunst der 50er Jahre herausgegebenen Band *Texte zur Kunst*, Nr. 50.
- 2 Vgl. Gregor Wedekind: *Die Documenta*, In: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 2002, Nr. 12, S. 51–60.