

sitzt (s. Ivo Hlobil, Die Wenzelstatue mit Peter Parlers Zeichen im Veitsdom, in: *Umění* 47, 1999). Angesichts des Fehlens weiterer eindeutiger Befunde wird allerdings auch in Zukunft offen bleiben, ob diese Figur tatsächlich für diesen Ort bestimmt war, bzw. ob die zwei Rechnungen von 1373 zu Wenzelsfiguren auf diese oder auf andere Skulpturen zu beziehen sind. Im letzten Beitrag vor der hier nicht eigens besprochenen Sektion zur Restaurierung der Chorportale des Hl.-Kreuzmünsters befaßte sich *Friedrich Fuchs* (Regensburg) mit der Regensburger Domsulptur. Zwar konnte er hinsichtlich der Bistumspolitik für die 2. Hälfte des 14. Jh.s eine deutliche Prag-Orientierung ausmachen — nachweislich wurde damals versucht, Regensburg aus dem Salzburger Erzbistum herauszulösen und dem Prager einzuverleiben —, doch lassen sich ebensolche Bezüge für die Domsulptur nur äußerst vage fassen. Sicherlich ist bei Überlegungen bezüglich direkter Reaktionen von Bau- und Bildwerken auf (kirchen-)politische Veränderungen immer Vorsicht geboten: Gleichwohl mag das Beispiel — so man einen vom Auftraggeber intendierten sichtbaren Prag-Bezug voraussetzt — aber auch zeigen, daß angesichts lokaler Traditionen und der vor Ort verfügbaren Kräfte in der »Peripherie« Modewechsel des »Zentrums« nur schwer in vollem Umfang und bei gleichhoher Qualität übernommen werden konnten. Die ausschließliche Verantwortlichkeit der Parlerfamilie für diese Innovationen in den »Zen-

tren« war bereits bei der Parler-Ausstellung 1978, die ja letztlich zu einer der europäischen Kunst der 2. Hälfte des 14. Jh.s geriet, partiell bezweifelt worden: Das Zerfließen des etablierten Parlerbegriffs, das Fehlen eines fest umrissenen Architektur- und Skulpturenstils der Parler setzte sich nun in einigen der Beiträge des Symposium weiter fort. Dabei zeigt das Beispiel des Johannes von Gmünd mit seinen durch divergierende Vorgaben vollkommen unterschiedlichen Projekten in Basel und in Freiburg, wie wenig letztlich mit der Kenntnis eines Baumeisternamens aus der Parlersippe für das Verständnis eines Gebäudes gewonnen ist, vergleichbar etwa den überlieferten vier Architekten der Reimser Kathedrale, mit denen man über Jahrzehnte erfolglos die Baugeschichte der Kirche zu klären suchte. Es ist zu hoffen, daß die in Gmünd sichtbar gewordenen Ansätze, den Mythos der Parler auf ein vernünftiges Maß zu reduzieren, weiter verfolgt werden, und an seine Stelle endgültig eine wesentlich vielschichtiger Neustrukturierung von Bild- und Bauwerken der 2. Hälfte des 14. Jh.s und ihrer Voraussetzungen in der 1. Hälfte treten wird. Für die Architektur wäre dabei sicherlich wünschenswert, sich nicht nur des klassischen kunsthistorischen Instrumentariums zu bedienen, sondern verstärkt bisher noch nicht zum Einsatz gekommene Methoden, wie die Bauforschung — insbesondere die Untersuchung von Bau- und Versatztechniken — zu nutzen.

Christoph Brachmann

## Die ostmitteleuropäischen Kunsthistoriographien und der nationale Diskurs

*Berlin, Humboldt-Universität, 28.-30. Juni 2001*

Die Tagung, zu der das Kunstgeschichtliche Seminar der Humboldt-Universität (Adam Labuda) und das Geisteswissenschaftliche Zentrum – Geschichte und Kultur Ostmitteleuropa, Leipzig (Winfried Eberhard), eingeladen

hatten, wurde von den Teilnehmern übereinstimmend als »längst überfällig« bezeichnet. Die lange Absenz des wissenschaftlichen Gesprächs zwischen den ostmitteleuropäischen Ländern und Westeuropa wurde, und



wird häufig noch immer, mit den »besonderen politischen Verhältnissen« erklärt, doch überwiegt Ignoranz, wie dies auch Michael Diers hervorgehoben hat. Die Folge dieser Umstände (nicht allein für die Zeit nach 1945) sind große Lücken in der Forschung (wobei die einzelnen Epochen der Kunstgeschichte darin ein unterschiedliches Bild abgeben mögen). Was die neuere Forschung in Deutschland hierzu anbetrifft, so hat sich seit 1989 an den Universitäten der »neuen« Bundesländer (z. B. in Leipzig, Frankfurt a. d. Oder) wie auch an der Humboldt-Universität bereits eine eindrucksvolle kunsthistorische Forschung Ostmitteleuropa etabliert.

Die Berliner Tagung, zu der Wissenschaftler aus Polen, Rumänien, Tschechien, der Slowakei, Ungarn, Deutschland, Großbritannien und den USA eingeladen waren, widmete sich der historisch-kritischen Reflexion des Nationalen in der Begriffsrelation mit Kunst und Kunstgeschichte, wie dies in den einzelnen Ländern zum Ausdruck kam. Dabei galt es, so Labuda, »(...) die Intentionen einer Wissenschaftsgeschichte mit dem Versuch der Historisierung und Kontextualisierung der kunsthistorischen Aussagen, in denen das Problem der nationalen Identität entwickelt wurde« darzustellen.

Zahlreiche Vertreter der Kunstgeschichte, das machten die Vorträge deutlich, haben die einzelnen Etappen nationaler, nationalistischer und rassistischer Ausprägungen begleitet und ihren Teil zur Legitimierung dieser Anschauungen beigetragen. Exemplarisch befaßten sich einige Vorträge mit der Ausgestaltung kunsthistorischer Konstruktionsmodelle für national-politische Zielsetzungen. Einzelne Referenten erinnerten aber auch an Persönlichkeiten, die versuchten, länderspezifische Charakteristika mit objektiven Methoden zu untersuchen. Hier stand die Wiener Schule, besonders in der Person von Alois Riegl, im Vordergrund.

Der Terminus »Ostmitteleuropa« kontra »Mitteleuropa« für die Region der hier

zusammengefaßten Länder blieb kontrovers (Berliner Zeitung v. 2.7.2001: »In seinem Buch *Höfe, Klöster und Städte*, 1998 in deutscher Ausgabe erschienen, bettet Thomas DaCosta Kaufmann die frühneuzeitliche Kunstgeschichte des römisch-deutschen Reichs ein in die Kulturlandschaft der angrenzenden Territorien. In seiner Einleitung kann er sich der offiziellen Rückendeckung versichern: Die USA verfügten 1994, den anachronistischen Begriff 'Osteuropa' zu Gunsten des vor dem Zweiten Weltkrieg üblichen 'Mitteleuropa' (Central Europe) aufzugeben.« Vgl. hierzu auch die Mitteleuropa-Definition desselben Autors in *Art and Architecture in Central Europe, 1550-1620. An annotated bibliography*, Boston, Mass. 1988). Die Schwierigkeit des Ostmitteleuropa-Begriffs besteht darin, so wurde auf der Tagung festgestellt, daß Österreich ausgeschlossen bleibt, wiederum fällt Ungarn aus jener Mitteleuropa-Definition heraus, wie sie z. B. DaCosta Kaufmann in *Art and Architecture... gibt*, in Anlehnung an die Länder des Hl. Römischen Reiches, dem Ungarn als selbständiges Königreich nicht angehörte. Einen wesentlichen Beitrag in dieser Debatte stellt der Aufsatz von Jenő Szűcs dar, »Vázlat Európa három történelmi régiójáról«, der bereits 1983 erschien, aber weitestgehend unberücksichtigt geblieben ist (engl.: »The three historical regions of Europe«, in: *Acta Historica Academiae Scientiarum Hungaricae* 29 [2-4], Budapest 1983, S. 131-184; dt.: *Die drei historischen Regionen Europas*, Frankfurt/M. 1990).

Exemplarisch für die Schwierigkeiten im Umgang mit dem Begriff des »Nationalen« als Untersuchungskategorie in der Bildenden Kunst, den Versuch, dies zu umgehen, und dennoch die permanente Wiederkehr des Nationalen, wurde in den Diskussionen vielfach auf das Buch von Werner Hofmann *Wie deutsch ist die deutsche Kunst? Eine Streitschrift*, Leipzig 1999, hingewiesen (Hofmanns Streitschrift versteht sich als Erwiderung auf Jean Clairs *Die Verantwortung des Künstlers. Avantgarde*



*zwischen Terror und Vernunft*, Köln 1998. Außerdem: Michael Kress, Einwand gegen die Ableitung der Banalität des Bösen in der moderneren Moderne aus der Verwechslung von Kunst und Politik bei Jean Clair, in: *Kunstchronik* 53., 2000, S. 141-144).

Zwei Fragen schließen sich dabei an: Ob der Begriff des Nationalen in der kunsthistorischen Untersuchung, wenn es um die Frage nach den »Besonderheiten« in einem Kunstwerk geht, dann kontraproduktiv ist, wenn eigentlich Weltanschauung und die Verfestigung derselben mittels Kunst gemeint ist? (hierzu: Martin Warnke [Hg.]: *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. XII. Deutscher Kunsthistoriker-Kongreß*, Gütersloh 1970, S. 7ff.) Woher die, im Vergleich mit Musik oder Literatur, größeren Schwierigkeiten in der Kunstgeschichte rühren, selbstverständliche Fragen an das »Charakteristische«, an die »Differenz des Anderen« im Kunstwerk zu stellen, ohne die Versuchung, ideologische Aufgabenerfüllung in den Mittelpunkt zu rücken?

Eine Skizze des »Nationalen als kunsthistorischer Begriff« versuchte Stefan Muthesius (Norwich) für das späte 19. Jh., im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Kunstwert, Wissenschaftswert und geographischer Position, dabei jene Vorstellungen berücksichtigend, wie sie durch einzelne Personen prägend wurden und sich dann als unumstößliche Tatsachen ausgebreitet haben. Vor dem Hintergrund der Wiederkehr des Nationalen, am Beispiel der polnischen Kunstgeschichte, die »auf hohem professionellen Niveau mit internationalem Ziel sich der Untersuchung dieser Fragen widmet«, zeigte Muthesius die Einseitigkeiten und Unterlassungen bei der Verwendung des »Nationalen« als kunsthistorischer Begriff im späten 19. Jh. Damals wurde jede Form des Lokalpatriotismus als provinziell abgewertet und aus der Forschung verbannt. Entscheidend für die späteren Betrachtungsweisen wirkte sich jener Umstand aus, der eine Gleichrangigkeit innerhalb der einzelnen »na-

tionalen« Künste als unmöglich erscheinen ließ. Die Praxis spiegelt eine Wert-Hierarchie in den Kategorien Zentrum kontra Peripherie wider. »Gerade Dehio war im tiefsten Grunde überzeugt von der zentralen künstlerischen Vorherrschaft Westeuropas innerhalb der – wie er 1900 in Paris auf einem wissenschaftlichen Kongreß formulierte – ‘europäischen Zivilisation’«. Ein solchermaßen politisch begründetes Denken war prädestiniert für ideologischen Mißbrauch im Nationalsozialismus. Das Ringen mit der »nationalen Frage« in der Kunstwissenschaft ist auch ein Indiz dafür, daß überall dort, wo das Diktat einer allumfassenden Weltanschauung herrscht, in die sich die einzelnen Länder einzufügen haben, ein Aufbegehren gegen die Einengung kultureller Vielfalt, den »Reichtum der verschiedenen Stimmen im europäischen Orchester« festzustellen ist (Pontus Hulten, in: Ausst.-Kat. *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, Bonn 1994, S. 16).

Ein Beispiel für die Einengung durch den Begriff des »Nationalen« in den kunsthistorischen Untersuchungen und die Suche nach anderen Wegen gab Ivan Gerát (Preßburg), »Der nationale Diskurs und mittelalterliches Heiligenbild – dynastische Heilige im Spiegel der Kunstgeschichte. Ladislauszyklen und nationale Mythen – Suche nach dem Archetypischen als Deutungsmethode«. Unabhängig voneinander zeigen die beiden vorgestellten historischen Deutungsmodelle, aus ungarischer und slowakischer Perspektive, den Rückgriff auf heidnische und folkloristische Traditionen und damit eine Erweiterung durch kulturgeschichtliche Untersuchungen. Beide Forscher, László Gyula und Karel Stejskal, wollten in ihrer »Beziehung zum Archetypischen (...) dem Universalismus der mittelalterlichen Hagiographie (...) etwas national bzw. ethnisch Spezifisches gegenüberstellen.« Die Frage, inwieweit die Ergebnisse solcher kulturgeschichtlicher Untersuchungen wiederum politisch instrumentalisiert wurden, berührte



auch die Ausführungen von Katharina Scherke (Graz) »Der formorientierte Ansatz der *Wiener Schule der Kunstgeschichte* und die Entwicklung nationaler Kunsthistoriographien in den nicht-deutschsprachigen Gebieten der österreichisch-ungarischen Monarchie«. Ganz im Gegensatz zu der von Muthesius geschilderten Negativ-Bewertung des Regionalen mit den Mitteln der Wissenschaft steht das Werk von Alois Riegl. Seine Methode fand selbstverständlich begeisterte Aufnahme in Ostmittel- und Südosteuropa, so z. B. in den 30er Jahren bei Ljubo Karaman in Zagreb. Daß dann die Ergebnisse dieser Untersuchungen im nationalistischen Sinne mißbraucht wurden, hat den weiteren Untersuchungen der Kunst dieser Länder, besonders nach 1945, sehr geschadet und wertvolle Untersuchungsmethoden fast vollständig in den Hintergrund gedrängt.

Einen anderen Weg, das Charakteristische eines Werkes zu erfassen, stellte Wojciech Bałus (Krakau) vor: »'Polnische Architektur kann nur mit dem Gefühl erkannt werden'. Der national-romantische Diskurs in der Kunsttheorie von Jan Sas Zubrzycki (1860-1935)«. Für Zubrzycki war Kunst ein Produkt des Volksgeistes, weshalb nur ein mit diesem Geist Vertrauter diesen »verstehen« und »richtig betrachten und analysieren« könne. Alle vergleichende Analyse »verfälsche«, weil sie das »Wesen des Volksgeistes« verfehle. Bałus betonte, daß Zubrzyckis Theorie trotz ihres Antigermanismus als »romantischer Nationalismus« zu beschreiben sei, nicht von einer Rassentheorie ausgehe, sondern in ihrem Kern den Gedanken einer nationalen Kultur formuliere.

Wie einige der Vorträge gezeigt haben, erweist sich der Begriff »Nation« als Untersuchungskriterium überall dort als irreführend, wo die Konkretisierung seiner inhaltlichen Verwendung unterbleibt.

Béla Zsolt Szakács (Budapest) stellte ein Dokumentationsprojekt des Lehrstuhls für Mittelalterliche Studien der Mitteleuropa-Univer-

sität, Budapest, vor: »Art History of Medieval East-Central-Europe as Reflected in Local Photo Archives«. In Ungarn begann eine systematische Sammlung zu diesem Thema Mitte des 19. Jh.s, »when national viewpoints were overshadowed by an imperial, international perspective«. Aus diesem Material nun wird deutlich, »as national independence was its nadir, research of the glorious medieval past was elementary for building national identity.« Demzufolge standen die Epoche der Árpáden-Dynastie (1000-1301) und die Zeit von König Matthias Corvinus (1458-90) im Mittelpunkt. Diese Tendenzen »survived even in the 20th Century, and culminated in the year 2000.« Szakács' Ausführungen zum Projekt zeigten deutlich den Inhaltsreichtum des Begriffs »Nation«, wie er in stets changierender Form Eingang in künstlerische Programme und Interpretationen finden kann. Deshalb ist die inhaltliche Klärung des Begriffs »Nation« eine notwendige Voraussetzung bei der Beurteilung der Künste, wie auch beim Gebrauch in der Kunstgeschichtsschreibung. Dies gilt es zu berücksichtigen, wenn, wie hier, von »nationaler Identität« gesprochen wird (Nation bedeutete in Ungarn bis 1848 ausschließlich den Adel und Klerus, nicht das Volk wie im Nationen-Begriff der Französischen Revolution), vom Rückgriff auf das Mittelalter (ein selbständiges Königreich Ungarn existierte bis zum Jahre 1526) und von »nationaler Unabhängigkeit« als primär politischer Forderung. János Jernyei Kiss belegte unmittelbar diese »nationalen« Bestrebungen in Ungarn mit Beispielen: »Die Eigenart der Monumentalmalerei am Ende des 18. Jh.s kennzeichnet die Ausbreitung der nationalgeschichtlichen Thematik im Rahmen traditioneller christlicher Ikonographie. Dieses Phänomen, das den Kampf der erwachsenden Nationalgesinnung gegen den aufgeklärten Absolutismus zu veranschaulichen scheint, wurde in der ungarischen Kunsthistoriographie als der Anfang einer eigenen nationalen Historienmalerei gewertet.« An den »Alt Vater der ungarischen



Kunstgeschichte«, Bischof Arnold Ipolyi (1823-86), erinnerte János Vég (Budapest). Für Ipolyi war das Mittelalter gleichfalls ein großes Vorbild, besonders »Kunst und Kirche« betreffend. Überzeugt davon, »daß gut geschulte, daher sachverständige Priester den Künstlern Ratschläge zu erteilen habe(n), wie im Mittelalter«, gab es für Ipolyi deshalb auch »keine(n) unüberbrückbaren Bruch zwischen der alten und neuen Kunst«.

Kunst als Mittel zur Konstruktion nationaler Identitäten, die Ausstellung *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama* (Kat. hg. v. Monika Flacke, Dt. Hist. Museum, Berlin 1998) zeigte das Bemühen, künstlerisch sich durch Darstellungen von Helden und Taten in einem christlichen Gesamtkontext der Zugehörigkeit zu Europa zu versichern.

Die Vorträge von Ernő Marosi (Budapest), »Die Domsulpturen von Pécs. Künstlerische Einordnung und Inszenierung als ein Paradigma ungarischen Selbstverständnisses«, sowie Evelin Wetter (Leipzig), »Das sog. Siebenbürgische oder Ungarische Drahtemail. Paradigma der ungarischen Kunsthistoriographie«, diskutierten weitere Beispiele der Konstruktion nationaler Identitäten. Evelin Wetter sprach auch, mit Blick auf die byzantinischen Vorbilder des »Drahtemails«, die immer wieder auftauchende Frage an, ob es sich sodann nur um »Nachahmung« handelt, oder doch um eine »gelungene Transformation«, ob ein solches Werk ungarisch, siebenbürgisch oder siebenbürgisch-ungarisch sei?

Gleichsam als Erwiderung auf die immer wieder aufflammende Forderung nach eindeutiger nationaler Feststellung im Kunstwerk hob Thomas Da Costa Kaufmann (Princeton), »Die Geschichte der Kunst in Ostmitteleuropa als Herausforderung für die Kunstgeschichte Europas«, ein selbstverständliches Faktum in der Kunstgeschichte erneut hervor: Stilwanderung, der künstlerische Austausch von Ost nach West oder umgekehrt, sowie die Tätigkeit z. B. vieler deutscher, italienischer Künstler in Polen, Ungarn oder umgekehrt. »Alle

Kulturen«, resümierte Claude Levi-Strauss, »erwachsen aus Verschmelzungen, Anleihen, Mischungen, die sich unaufhörlich weitervollziehen, wenn auch in anderen Rhythmen, seit Anbeginn der Zeiten.« Was die Vehemenz dieser Auseinandersetzungen anbelangt – entweder ist das Kunstwerk siebenbürgisch oder ungarisch –, werden von den Wortführern solcher ein-eindeutigen Bestimmungen keine langwierigen Untersuchungen angestellt oder Fragen nach dem »wie anders« ist diese oder jene Transformation innerhalb eines Stils, oder kulturgeschichtliche Analysen erwogen. Die Vorträge haben dies an zahlreichen Fällen belegt, wo sich die Forderung nach nationaler Eindeutigkeit nicht nur auf das Kunstwerk, sondern auch auf die Identität des Künstlers erstreckt: Alena Janatková (Leipzig), »Barock in Böhmen und der nationale Widerstreit in der Kunstgeschichte«, Milena Bartlová (Brünn) »‘Slavonic Features’ of Bohemian Medieval Painting from the Point of View of Racial and Leninist Theories«. Darüberhinaus deuteten die Themen von Dušan Buran (Preßburg), »‘Deutsche Kunst in der Zips’ in der Literatur von Oskar Schürer und Erich Wiese zu Meister Leutschau. Inhalt, Rhetorik, Kontext«, und von Guido Hinterkeuser (Berlin) »‘Ad Nobilissimum Schluterum Gedankensem’«. Andreas Schlüter und seine Stellung in der deutschen und polnischen Kunstgeschichtsschreibung« auf den großen Bereich der »Ostforschung« hin, der einer erschreckenden geistigen Mobilmachung gleicht (Vgl.: A. S. Labuda, '... eine von sinnvollen Zweckgefühlen erfüllte, herbe und großartige Kolonialkunst...'. Zum kunsthistorischen Diskurs über Ostmitteleuropa, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 56, 1993, S. 1-17). Über Dagobert Frey, einen der prominentesten Kunsthistoriker, die ihre Arbeit in den Dienst der nationalsozialistischen Kulturpolitik stellten, sprach Beate Störtkuhl (Oldenburg). Zum Verständnis der kunsthistorischen »Ostforschung« gehört die Einbeziehung des deutschen Nationen-Begriffs (wesentlich ist hier u. a.



das Kriterium der deutschen Sprache, das in einem total-umfassenden Sinne wie selbstverständlich auch auf andere Länder übergreift) in seiner unterschiedlichen Auffassung zum französischen und amerikanischen Nationen-Begriff (hierzu ausführlich: Ernst-Wolfgang Böckenförde: *Die Nation – Identität in Differenz*, in Krystof Michalski (Hg.): *Identität im Wandel*, Castelgandolfo Gespräche, Stuttgart 1995). Ohne diesen Hintergrund ist das Beharren auf einer eindeutigen nationalen Zugehörigkeit eines Künstlers wie Schlüter als »deutschem Barockmeister« nicht verständlich. Auch der ungarische Maler Mihály Munkácsy wurde während der Zeit des Nationalsozialismus in die Liste der deutschen Maler aufgenommen. Die Frage ist bis heute nicht gegenstandslos, wie die Ausstellung des Malers *János Mattis-Teutsch* im Haus der Kunst in München (6.7.-7.10.2001) zeigt: 1884 in Kronstadt in Siebenbürgen/Ungarn geboren, das nach 1918 zu Rumänien gehörte, seine Vorfahren kamen vor hunderten von Jahren aus einem deutschsprachigem Gebiet. Die deutsche Presse bezeichnete ihn nun jüngst als rumänischen Maler, der bayerische Minister Zehetmair ehrt ihn im Grußwort des Kataloges als »siebenbürgischen« Künstler, und in der Fachliteratur erscheint er meist als ungarischer Avantgarde-Künstler.

Wie sehr der rassistisch motivierte Nationenbegriff, die Ideologie der »kulturellen Überlegenheit der deutschen Rasse« das »multikulturelle« Leben in Ostmittel- und Südosteuropa zerstört hat, davon ist heute wenig zu hören. Corina Popa (Bukarest), »Die Frage des 'nationalen Spezifikums' und die Kunstgeschichtsschreibung zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Architektur Rumäniens zwischen 1918-1944«, wies auf das Nebeneinander der Kulturen in Rumänien hin. Wie selbstverständlich damals die Forderungen nach eigenen deutschen Schulen, Kirchen etc. von Ländern wie Rumänien erfüllt wurden, wie wenig man heute in Deutschland bereit ist, Ähnliches der türkischen Bevölkerung zuzu-

billigen – darin zeigt sich auch die Ambivalenz des deutschen Nationen-Begriffs. Ernst Cassirer schrieb über den späten Nationen-Begriff bei Fichte: er ist ein »Sollensbegriff, kein Seinsbegriff«. Durch die nationalistische und nationalsozialistische Okkupation fristen bis heute weite Teile der kulturellen und künstlerischen Untersuchungen zu diesen Ländern, im Sinne einer objektiven Klärung, ein Schattendasein, der Öffentlichkeit unbekannt, dazu verurteilt, nur in kleineren Kreisen präsentiert zu werden. Auch fehlt bislang eine kritische Auseinandersetzung mit der vorhandenen kunsthistorischen Literatur zu diesem Thema, wie der Vortrag von Robert Born, »Victor Roth und Herman Phleps. Zwei Positionen der Kunsthistoriographie Siebenbürgens in der Zwischenkriegszeit«, vermittelte (hierzu außerdem: Robert Born, *Ein Grenzfall. Die Kulturlandschaft Banat zwischen Fortifikation und Repräsentation*, in: *Kritische Berichte* 28, 2000, S. 64-74).

Unter dem Titel »Gibt es eine Kunstlandschaft Ostmitteleuropa? Überlegungen zur Kunstgeographieforschung?« war ein weiteres Kapitel in der Kunstwissenschaft angesprochen, das im Nationalsozialismus mißbraucht und danach gemieden wurde. Marina Dmitrieva (Leipzig) sprach von einer Neubelebung der Kunstgeographie »unter gänzlich anderen Vorzeichen« seit den 60er und 70er Jahren durch Harald Keller und Reiner Hausherr. Für eine Entideologisierung und Wiederbelebung einer Kunstgeographie als wichtige »interdisziplinär angelegte Forschungsrichtung« plädierte auch Nikos Hadjinicolaou 1983 (Kunstzentren und periphere Kunst, in: *Kritische Berichte* 11, 1983, S. 36-56).

Nach 1945 fand kaum eine Auseinandersetzung mit der Kunst in den Ländern Ostmitteleuropas statt, auch in Bezug auf die »deutsche Kunst« blieb es in der kunstwissenschaftlichen Literatur still. In der DDR-Forschung, so Peter H. Feist (Berlin), gleichfalls. Diskussionen flammten immer dann auf, wenn es um z. B. um Denkmäler in Gebieten mit ehemals vor-



wiegend deutscher Bevölkerung ging, wenn die Frage nach den Besitzverhältnissen zu klären war oder erneut sich die Frage stellte, ob diese Kunstwerke z. B. nun tschechisch oder deutsch sind, so Kristina Kaplanová (Prag), »Denkmalpflege in der Tschechoslowakei vom nationalen Standpunkt«. Ein Beispiel, wie erfolgreich fernab von politisierten Forderungen die Zusammenarbeit sein kann, gibt der »Arbeitskreis polnischer und deutscher Kunsthistoriker«, der seit 1988 besteht (*Kunstchronik* 50, 1997, S. 305ff., und 53, 2000, S. 449-452). Der Zeit nach 1945 in Polen galten zwei Vorträge: die Frage nach dem Selbstverständnis nationaler Identität beim »Wiederaufbau der Städte in Polen nach 1945. Denkmalpflege, Wiederherstellung oder Neubau?« von Tadeusz J. Zuchowski (Posen) und »Polnische 'Westforschung' und das Syndrom des Eisernen Vorhangs« von Ewa Chojacka (Kattowitz).

Nationale Identität und die verschiedenen Konstruktionsmodelle mit den Mitteln der Kunst, der Kunstgeschichtsschreibung, diverse Möglichkeiten, das »Nationale«, das »Charakteristische« in einem Kunstwerk zu untersuchen, bildeten die beiden Pole der Erörterungen. Ein gänzlich anderes Verständnis des »Nationalen« zeigte sich aus jüdischer Perspektive: »Visual art«, so Arno Pařik (Prag), »has traditionally occupied a rather peripheral position within Jewish culture, and apart from a few exceptions, has never embodied national ideas and aspirations which have been sufficiently voiced in literature and religious life.« Aus seinem Vortrag »The Origin and Development of Jewish Museums in Central Europe« wurde deutlich, daß die Gründung jüdischer Museen ab etwa Ende des 19. Jh.s in der Folge der »Emanzipation« zu sehen und weitestgehend auf die Initiative assimilierten Juden zurückzuführen ist. Große private Sammlungen bildeten den Grundstock vieler Museen. Daneben ist ein besonderes Interesse für die Ethnographie festzustellen, »(...) a search for national expression in folk art, which was a

characteristic feature of the majority culture.« Einer Spurensuche gleicht die Rekonstruktion der »Architecture of Synagogues on the lands of the former Polish-Lithuanian Commonwealth« von Maria und Kazimierz Piechotka (Warschau), die heute nur noch in Archiven und anhand erhalten gebliebener Photographien möglich ist. Seit dem ausgehenden Mittelalter bis zum 18. Jh. siedelte in diesen Landesteilen »the greatest concentration of the Jews in the world, and (it was) the land of the blooming development of the synagogal architecture.« Ein anhaltend großes Interesse an dieser sehr außergewöhnlichen Architektur war seit dem 18. Jh. zu verzeichnen, zunächst in Polen, dann in Deutschland und Rußland. In der Zwischenkriegszeit wurde am Lehrstuhl für Polnische Architektur des Polytechnikums in Warschau eine Dokumentation begonnen, die zusammen mit neueren Materialien aus den 80er und 90er Jahren die Grundlage der heutigen Kenntnisse bildet.

Ein wiederkehrendes Thema auf der Tagung war die Wiener Schule, auch wenn dabei weniger die Beispiele angewandter Methodik und Analyse der Bildwerke im Vordergrund standen als vielmehr die Auswirkungen der Wiener Schule und ihre Bedeutung für einzelne Kunsthistoriker, wie für den rumänischen Kunsthistoriker Coriolan Petranu (1893-1945), Vortrag von Nicolae Sabău (Klausenburg/Cluj-Napoca). Jan Bakoř (Preßburg) nahm seine kritische Auseinandersetzung mit der Wiener Schule »From Cosmopolitanism to Nationalism. Transformation of Vienna School Ideas« zum Anlaß, an die intellektuelle Verantwortung der Kunsthistoriker zu appellieren, nicht wider besseres Wissen ihr Tun in den Dienst verschiedener Ideologien zu stellen und damit wissenschaftliche Ansätze zu diskreditieren. In diesem Plädoyer wurde er unterstützt von Milena Bartlová.

Mit dieser Tagung fand eine kritische Auseinandersetzung zum Thema »Nationales« in der Kunst und Kunstgeschichtsschreibung statt, wie sie in dem Maße für die Länder in West-



europa kaum je vielleicht unternommen wurde. Die Vorträge bilanzierten auf breiter Basis das Bild einer Kunstgeschichtsschreibung, die sich in nationale Erfordernisse verstrickte und gegenüber verschiedenen Ideologien Bereitwilligkeit zu dienen zeigte. Doch fand man auch alternative Wege, sich mit Willen zur Objektivität aus diesen Verstrickungen zu lösen, das »Charakteristische«, das »wie anders« im Kunstwerk zu untersuchen. Vorträge hierzu waren aber in der Minderzahl.

Überwiegend, so entstand der Eindruck, wollte man die Last der politisch-nationalen und ideologischen Vereinnahmung benennen und sich von ihr befreien.

Aus den Schlußworten von Steven Mansbach (New York) »we should not overemphazize the visual arts« können wir auch eine Kritik an der »over-occupation by politics« formulieren, die jedoch erst durch kunstwissenschaftliche Beihilfe möglich ist.

Lia Lindner

## Die Brücke in Dresden 1905-1911

*Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, Galerie Neue Meister, 20. Oktober 2001-6. Januar 2002*

Die deutschen Expressionisten – insbesondere die Mitglieder der Künstlergruppe Brücke – genießen den Status von beliebten Markenartikeln, und dies nicht nur im internationalen Ausstellungszirkus. Ihre Werke gehören mit Sicherheit zu den meistreproduzierten der Kunstgeschichte. Ihre Präsentation garantiert Besucherzahlen. Eine Fülle von Publikationen hat ein festes Bild dieser Avantgarde-Bewegung zu Beginn des 20. Jh.s geprägt – ja, der Katalog zur Dresdner Ausstellung spricht nachgerade von einem Mythos. Mythen verschleiern bekanntermaßen die Tatsachen und verschleiern den Blick auf die Geschichte. Es entsteht der Eindruck, dem Kapitel »Expressionismus« sei nichts mehr hinzuzufügen, man glaubt längstens, alles zu wissen und alles gesehen zu haben.

Nach dem Besuch der Ausstellung läßt sich hingegen festhalten: Es gibt noch Aha-Erlebnisse. Das Wiedersehen mit ausgewählten Originalen bestätigt deren Frische und mitreißen den Gestus, die Aktualität von Raumkonzept und skizzenhafter Formreduktion überzeugen auch nach fast hundert Jahren. Es tritt glücklicherweise genau das ein, was sich die Veranstalter erhofft hatten: Das einzelne Werk rückt in das »Zentrum der Betrachtung und der ana-

lytischen Beschäftigung«, der Blick schwenkt »auf Bilder, die in unmittelbarer Nachbarschaft zu sehen sind. ... Der Vergleich der Bilder untereinander führt zu einer beinahe pyrotechnisch zu klassifizierenden Kettenreaktion. Der Funke zündet und zieht ein Band von tanzenden Bildern hinter sich her. ... Aus dem vorsichtigen Beäugen des Nachbarn ist plötzlich ein schwingender Energiestrom, ein wilder Tanz geworden.« (Ulrich Bischoff und Birgit Dalbajewa im Katalog, S. 419)

Die Gliederung der Ausstellung folgt zunächst klassischen kunsthistorischen Prämissen – aus konservatorischen Gründen: Arbeiten auf Papier bilden eine erste – räumlich getrennte – Abteilung, Gemälde eine zweite. Im Katalog vermischen sich die beiden Gattungen – eine zusätzliche Bereicherung für das Verständnis von Unterschieden, Überschneidungen und Verknüpfungen zwischen den einzelnen Protagonisten und ihren ästhetischen Ideen. Der Parcours innerhalb der Graphik-Abteilung basiert auf thematischen Schwerpunkten, die sich bei den Malern der Brücke fast selbstverständlich aufdrängen: an die Frühwerke – die bekannte Einflüsse zu erkennen geben – schließen Räume mit den Titeln an: Modelle, Holzschnitte, Tanz/Variété/Zirkus, Badende,