

PERIPHERE BEMERKUNGEN ZUR MITTELEUROPÄISCHEN „PERIPHERIE“,
WIE SIE AUF DEM XXVIII. INTERNATIONALEN KUNSTHISTORISCHEN
KONGRESS IN BERLIN BEHANDELT WURDE

Von kunsthistorischen Kongressen, zumal Großveranstaltungen, erwartet man kaum, daß sie Meilensteine der Forschung darstellen. Es ist nicht ihre primäre Aufgabe, direkten Kenntniszuwachs zu erbringen. Aby Warburgs epochemachende Studie *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara*, die im Oktober 1912 als Referat auf dem 10. Kongreß für Kunstgeschichte in Rom vorgestellt wurde, war eine Ausnahme, welche die Regel bestätigte; es dauerte ja auch hinreichend lange, bis sie voll akzeptiert und verstanden wurde.

Eher spielen unsere internationalen Kongresse eine Jahrmärkten oder Großmessen vergleichbare Rolle, indem sie vorrangig der Kommunikation dienen, eine Gegenüberstellung von Resultaten und den Austausch von Ideen und Meinungen erleichtern, dazu persönliche und ideelle Kontakte fördern. Deshalb gleichen sie mehr Paraden der herrschenden geistigen Modetrends als Sternstunden der Erkenntnis, deren Fortschritt vielmehr indirekten Nutzen hat.

Sinnvoller als zu fragen, was dieser oder jener Kongreß an wissenschaftlichen Erkenntnissen gebracht hat, ist deshalb die Frage nach seinen Folgen und Anregungen, nach dem, wozu er die Tür geöffnet hat. Aber die Antwort auf eine solche Frage ist leider erst nach Jahren zu erwarten. Bis heute fehlt aber in der Geschichte der Kunstwissenschaft eine Untersuchung der Wirkungsgeschichte internationaler Kongresse. Die folgenden Bemerkungen über den Berliner Kongreß beschränken sich deshalb nicht nur konkret auf das begrenzte Feld der Geschichte der Kunst im mitteleuropäischen Raum, sondern sind zudem als bewußt subjektive, nicht um Vollständigkeit bemühte Eindrücke zu verstehen.

Von den internationalen kunsthistorischen Kongressen seit dem zweiten Weltkrieg (siehe dazu G. Schmidt, *Die internat. Kongresse für Kunstgeschichte, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 36, 1983, S. 7-116) in Lissabon 1949, Amsterdam 1952, Venedig 1955, Paris 1958, New York 1961, Bonn 1964, Budapest 1969, Granada 1973, Bologna 1979, Wien 1983, Washington 1986 und Straßburg 1989 boten schon von der Lage her nur das Wiener und das Budapester Treffen eine Chance, mitteleuropäische Kunst in den Mittelpunkt des Programms zu stellen. Der Budapester Kongreß ergriff sie kräftig: Nicht nur war die Mehrzahl der Referate diesem Gebiet gewidmet, sondern in seiner Plenarvorlesung exemplifizierte Lajos Vayer auch das Generalthema am Beispiel Mitteleuropas und nutzte die Gelegenheit zu einer Rehabilitierung von dessen Kunst (*Actes du XXII^e Congrès internat. d'histoire de l'art Budapest 1969: Évolution générale et développements régionaux de l'art I*, Budapest 1972, S. 19-29). Hier wurde mitteleuropäische Kunst als ein spezifisches kunstgeschichtliches Phänomen aufgefaßt und durch eine neue, pluralistische Auffassung von Kunstentwicklung aufgewertet. Nicht nur die Teilhabe der Kunst verschiedener Regionen an der allgemeinen Entwicklung (welche bei näherem Hinsehen mit der Kunst der Zentren deckungs-

gleich scheint) kam zur Sprache, sondern auch die Eigenart der mitteleuropäischen Kunst während verschiedener Epochen (z.B. D. Bošković, L'Europe Centrale à l'époque romane oder J. Kropáček, On the penetration of the Renaissance into Central Europe in 1490-1510).

Diese Rehabilitierung richtete sich direkt gegen eine ältere Vorstellung von Mitteleuropa als Kolonisationsgebiet deutscher Kultur. Ganz allgemein hatte der in Deutschland einst tonangebende Kunstbegriff mit seiner Betonung des Metaphysischen, Spirituellen und Expressiven hinreichende Voraussetzungen zu ihrer ethnischen, nationalistischen, ja rassistischen Ausbeutung geboten: Sobald man aber Kunst als Ausdruck der Nation, des Volkscharakters usw. deutete, war sie politischen Interessen, nationalen wie hegemonistischen, dienstbar zu machen, was ja auch geschah. Im Gegenzug wurde 1969 die Kunst Mitteleuropas als eine spezifische Großregion, überstaatlich und völkerübergreifend aufgefaßt, ihre Geschichte konkret historisch und sozialgeschichtlich festzumachen versucht. Um die neue pluralistische Konzeption von der veralteten nationalitätsbezogenen abzuheben, bezeichnete man später ihren Gegenstand als „Ostmitteleuropa“.

Als Stützen dienten diesem Ansatz ein intensiver Rückbezug auf die historische Überlieferung – die Tradition und nicht die Nation oder das Volk als vorrangige Geschichtsquelle zur Erforschung des gemeinsamen Nenners einer Großregion – und Gombrichs Kritik am kunsthistorischen Hegelianismus. Gombrich sah in allen Ausprägungen dieser Ideenrichtung – einschließlich Riegls „Kunstwollen“, der vielleicht gefährlichsten, weil verstecktesten Variante – eine inhumane Potenz. Hauptgegenstand seiner gnadenlosen Kritik war letzten Endes eine nationalistisch oder rassistisch gefärbte Kunstgeschichte; diesen Feind suchte er aber indirekt, doch dafür um so wirksamer zu treffen, indem er den Widerlegung auf Hegels Lehre generell ausweitete.

Natürlich hatte eine solche Tendenz zur Abkehr von ahistorischen Deutungsmustern in der Regionalistik ihre Entsprechung in anderen Ländern, zu Deutschland vgl. R. Hausserr, Kunstgeographie – Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten, *Rhein. Vierteljahrsblätter* 34, 1970, S. 158-171. In Berlin setzten sich jetzt u.a. J. von Bonsdorff, H. Lorenz, M. V. Schwarz und R. Suckale kritisch mit älterem „Überbau“ auseinander.

Während der 14 Jahre zwischen dem Budapester und dem Wiener Kongreß gerieten Mitteleuropafragen erneut an die Peripherie des internationalen Interesses. Davon kündete der Wiener Kongreß selbst, bei dem wieder allgemeine Themen im Vordergrund standen, nicht zuletzt die Periodisierung der gesamteuropäischen Entwicklung. Mitteleuropa fand allenfalls innerhalb der Sektionsthemen Platz, wofür die Referate von J. Krása und D. Lfál über mitteleuropäische Architektur und Malerei erwähnt seien (*Europäische Kunst um 1300, Akten des XXV. intern. Kongresses für Kunstgeschichte*, Wien, Köln, Graz 1986, S. 19-24 und 119-124).

In Washington zeigte sich jedoch, daß das Thema des mitteleuropäischen Sondercharakters akut geblieben war. Auf der einen Seite suchte J. Białostocki ihm Raum zu gewinnen, indem er es in den Rahmen einer allgemein gefaßten

Debatte über „Peripherie“ stellte (Some Values of Artistic Peripheries, in: *World Art: Themes of Unity in Diversity, XXVIIth Intern. Congress of th History of Art*, Washington 1986). Auf der anderen Seite gingen die Bemühungen um eine von Metaphysik (wenngleich nicht immer von patriotischen Motiven) freie Erforschung mitteleuropäischer Kunst auf sozialgeschichtlicher Grundlage fort. Auf dem Berliner Kongreß stellten etwa Beiträge von Th. v. Bogyay, G. Galavics, I. Hlobil, A. Karłowska-Kamzowa, E. Marosi und J. Végħ den Ertrag solcher Arbeit vor. In Betracht der Rolle der böhmischen Gotik für den mitteleuropäischen Raum ist nur zu bedauern, daß die tschechische Mediävistik dabei fehlte.

Mit dem plötzlichen Zerfall des sowjetischen Imperiums ist die stärkste ideologische Schubkraft entfallen, welche hinter der Ost-Mitteuropa-Konzeption gestanden hatte. Die daraufhin unerwartet stark ausgebrochenen Neonationalismen im östlichen Europa und der Prozeß, der in Richtung auf einen neuen politischen, ökonomischen und kulturellen Riesen, eine Großregion Europa, hinzuführen scheint, verleihen dem Forschungsfeld der Nationalismen, Regionen und internationalen Strömungen eine neue Aktualität.

In diesem Sinne war der Berliner Kongreß nicht nur auf der Höhe der Ereignisse, sondern er antizipierte in seiner inhaltlichen Struktur gewissermaßen den gesellschaftlichen Prozeß und wirkte beinahe wie ein Symbol eines babylonischen Europa der Zukunft. Der Problematik der „Nationen, Regionen und internationalen Strömungen im zentralen und östlichen Europa“ war explizit eine Sektion gewidmet. Dabei fiel auf, daß man als ihren Prüfstein (oder ihr Opfer?) wieder einmal die mittelalterliche Kunst gewählt hatte, während die Themen neuzeitlicher Kunst sich mit Fragen der Auftraggeberschaft beschäftigten und das Zeitalter der expliziten Nationalprogramme außer Betracht blieb. Bekanntlich hatte sich auch in der Epoche des Nationalismus die Kunstgeschichte mit Vorliebe auf das Mittelalter geworfen, wo sie an Hand einer evidentenmaßen noch nicht nationalistischen und andererseits das Individuelle zurückdrängenden Kunst ihre „Objektivität“ demonstrieren wollte. Bedeutete die Wahl eben dieses Terrains für die Diskussion über die Probleme der Nationen, Regionen und internationalen Strömungen einen Rückbezug auf die genannte Forschungstradition, oder hat sie andere, dem Berichterstatter vielleicht entgangene Konnotationen? Der Verdacht eines unterbewußten Wunsches, wenigstens für eine Weile die Nationalismusproblematik zu verdrängen, könnte Referenten wie A. Labuda veranlaßt haben, auf die Gefahr latenter oder impliziter Hegemoniekonzepte hinzuweisen.

Als ein Resultat des Berliner Kongresses läßt sich festhalten, daß das Faktum des zur Einheit strebenden Europa die Suche nach regionalen und nationalen Besonderheiten nicht gegenstandslos macht: Nach den bekannten schrecklichen Erfahrungen mit allen Formen von Hegemonieansprüchen ist man sich auf dem Kontinent seiner Pluralität wohl bewußt und hat sie als großen Vorteil zu schätzen gelernt. Daneben mag sich auch eine Erkenntnis der Systemtheorie Bahn brechen: Um ein System zu verstehen, muß man den spezifischen Charakter von dessen Subsystemen ergründen, um ihre Rolle innerhalb der Großstruktur bestimmen zu können, denn in dieser Funktion besteht ihre Eigenart. Als ein solches

Subsystem der europäischen Kultur erscheint mir Mitteleuropa. Seine Funktion und sein Funktionieren zu klären, bleibt der mitteleuropäischen Wissenschaft als nicht ganz einfache Aufgabe.

Über lange Zeit ließ ein antiquiertes historiographisches Modell nur ein einziges Geschichtsbild zu. Bis heute wird diese Fiktion häufig wie eine Selbstverständlichkeit behandelt, im Grunde aber handelt es sich um einen aus dem vorigen Jahrhundert weitergeschleppten Irrtum. Wir sind als Historiker wie als Menschen permanent auf der Suche nach Geschichtsverständnis, und dies bedeutet, daß unsere Konzeptionen notwendig offen und unbewiesen bleiben. Deshalb fand ich den Kongreßbeitrag von W. Kemp wichtig, der die Polykontextualität des kunstgeschichtlichen Gegenstandes zu demonstrieren versuchte. Die Polytextualität bedingt nicht nur, daß wir uns auf dem Boden von Hypothesen bewegen, sondern auch, daß mehrere gewiß in unterschiedlichem Maß berechnete Alternativen im Spiel sind. Wie es P. Crossley hinreißend vorzuführen verstand, folgert daraus die Lehre, daß trotz der unbestrittenen gesellschaftlichen und kulturellen Bedeutung der Kunstgeschichte die Kunsthistoriker sich selbst nicht zu ernst nehmen sollten.

Zum Schluß sei eine ungemütliche Bemerkung gestattet. Wenn wir uns die Selbstverständlichkeit vergegenwärtigen, mit der im Jahre 1933 nicht wenige Teilnehmer des Stockholmer Kongresses – darunter Autoritäten wie Paul Frankl – das nationale Interpretieren der Geschichte von Kunst akzeptiert haben (s. dazu L. O. Larsson, *Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der 20er und 30er Jahre*, in: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, Stuttgart 1985, S. 170-173), müssen wir uns fragen: Werden wohl die Axiome unseres heutigen Standpunktes – Humanismus, Pluralität, Bezug zur Sozialgeschichte – den kommenden Generationen von Kunsthistorikern ebenso selbstverständlich und unvoreingenommen erscheinen wie uns selbst?

Ján Bakoš

ZUR PRÄSENZ VON OST AUF DEM KUNSTHISTORIKERKONGRESS IN BERLIN WEST

Begegnungen der Künste von Ost und West gab es trotz Grenzen immer – offizielle und nichtoffizielle, direkte und indirekte, erlaubte und nichterlaubte. In Ausstellungen seit der Öffnung von Ostdeutschland im Herbst 1989 wurden Zusammenkünfte häufig, zunächst allerdings meist durch Zufall. Ungeplant war mitunter auch die Verwandtschaft ihrer Anliegen.

In Berlin stießen im Januar 1991 an renommierter Stelle in Schinkels Altem Museum die von Los Angeles aus vorbereitete Rekonstruktion *Entartete Kunst. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland* mit der hier konzipierten Ausstellung *Deutsche Expressionisten – Aquarelle und Zeichnungen im Berliner*