

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*

Kupferstichkabinett zusammen. Die Rekonstruktion dokumentierte das Geschehen um den musealen Verlust von Werken der klassischen Moderne 1937 und machte durch die aus aller Welt herbeigeholten Originale deren überragende Bedeutung aus heutiger Sicht sinnfällig. Diese Schau hatte beeindruckend viele Besucher. Für die von der Berliner Sammlung bewahrten hervorragenden Blätter der klassischen Moderne, die durch Neuerwerbungen der West- und der Ostberliner Sammlung ergänzt wurden, interessierten sich hingegen weitaus weniger Menschen.

Seit Anfang Januar 1992 wird im Stammhaus der Nationalgalerie in Berlin unter dem Titel *Wege deutscher Kunst* eine Auswahl der seitdem vereinten Bestände aus den Sammlungen Ost und West gezeigt. Den für diese Ausstellung Verantwortlichen ging es um Kunst, „sofern sie in ihrer Qualität einen gültigen Rang hat“, und geordnet haben sie sie nach „sinnvollen ästhetischen Zusammenhängen“. Das Prinzip klingt einleuchtend, ist schwer durchschaubar und fordert deshalb den Betrachter.

Anlässlich der Eröffnung des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte im Berliner ICC am 15. Juli 1992 sprach Bundespräsident Richard von Weizsäcker über das „brennende Interesse am großen und anspruchsvollen Thema“ des Kongresses, dem „künstlerischen Austausch“. Er stellte fest: „(...) so geht also mit einer Rückkehr der Geschichte auf unserem Kontinent ebenfalls eine Rückkehr der Kunstgeschichte einher“ – ein interpretationsträchtiger Satz, der in die Anmerkung mündete: „Ohne diese Kunstgeschichte können wir uns doch wahrlich etwa die Beziehungen zwischen Ost und West (...) gar nicht vorstellen.“

Als das Comité International d'Histoire de l'Art 1988 beschloß, den XXVIII. Internationalen Kongreß in Berlin auszurichten, sollte noch versucht werden, „einen Dialog über die Machtblöcke hinweg zu führen“. Zu dem Treffen reisten mehr als tausend Teilnehmer aus knapp fünfzig Ländern an. Eine der vierzig Sektionen war in der Vorbereitung speziell der ostdeutschen Kunstwissenschaft vorbehalten, doch sie wurde kurzfristig abgesagt. Dennoch gab es – speziell in den Referaten zur Kunst des 20. Jahrhunderts – manche die ostdeutsche Kunstwissenschaft berührende und von ihr auch behandelte Themen und Fragestellungen.

Schwerpunkte dieses internationalen Kunsthistorikertreffens waren das Mittelalter in Osteuropa, das 19. Jahrhundert, das frühe 20. Jahrhundert und die Nachkriegsavantgarde. Geprägt wurden die übergreifenden Sektionsthemen, offenbar schon von vornherein entsprechend programmiert, durch die „Diskussionsachse New York – Paris“. Sie reichte selten bis Berlin, und wenn doch, hörte sie hier spätestens auf. Die „Idee der östlichen zentralen Kunstregion“ bleibt auf dem Kongreß eher auf frühere Zeiten betreffende Diskussionsstoffe beschränkt. Hier waren es durchaus im Osten ansässige Kunsthistoriker, die sich dazu äußerten.

Die Zahl der aus dem östlichen Europa nach Berlin gekommenen Teilnehmer zur Gesamtteilnehmerzahl des Kongresses entsprach etwa dem Verhältnis 1 : 10. Entsprechend verhielt sich die Zahl der Referenten aus Ost und West. Als auffallend ungleich hingegen erwies sich dieses Zahlenverhältnis, bezogen auf die öst-

lichen und die westlichen deutschen Kongreßteilnehmer. Ein wichtiger Grund für die auffallend schwache ostdeutsche Beteiligung ist sicherlich die geringe Zahl der in der ehemaligen DDR ausgebildeten Kunsthistoriker. Zeitweilig schlossen an ostdeutschen Universitäten insgesamt nur zehn pro Jahr das Studium ab, später stieg diese Zahl auf etwa zwanzig. Welche Ursachen auch immer dazu geführt haben mögen, unter den Referenten des Kongresses gab es keinen einzigen ostdeutschen Redner, lediglich in den Diskussionen meldeten sich einzelne zu Wort – eine im Résumé des Kongresses zumindest bemerkenswerte Tatsache. So bleibt hier nur die Sicht auf die osteuropäischen Referate und die Frage nach den spezifischen osteuropäischen – darunter auch ostdeutschen – Ergebnissen kunsthistorischer Forschung im Sinne des Nachdenkens über den „künstlerischen Austausch“.

Osteuropäische Referenten hörte man auf dem Kongreß zu Problemen von Ethnizität und nationaler Identität, allerdings mit für westliche Kunsthistoriker zuweilen überraschenden Einblicken in durch die Gegenwart bedingte deutliche Identifikationsverluste. Hier gab es einzelne interessante Darstellungen der Beziehungen z. B. von Ungarn nach Berlin (Éva Bakay-Rosch: „Freiheit und Internationalismus – die Berliner Alternative für die ungarische Avantgarde“), von München nach Moskau (Nadia Podzemskaia: „Auf der Suche nach einer allgemeinen Kunst: Kandinsky und der Blaue Reiter aus russischer Sicht), wenn es um künstlerische Leistungen im kulturgeschichtlichen Vergleich ging. Diese Ausführungen enthielten durchaus neuartige Orientierungen der osteuropäischen Kunstforschung. Meist wurden anhand exakter Quellenforschung und veränderter Sichtweisen nachdenklich wichtige Fragestellungen entwickelt. Erneut, und zwar durchaus mit nationalem Bezug, richtete sich der Blick auf ein einheitliches Europa, solcher Hoffnungen gedenkend, wie sie im frühen 20. Jahrhundert schon einmal bestimmend waren. Im Vergleich dazu bezogen sich westliche Kongreßbeiträge, wenn sie sich mit nationalen Fragen befaßten, zumindest in der Tendenz eher auf den Osten als auf den Westen. Nicht selten geschah es dabei, daß von der östlichen Kunstwissenschaft bereits erkundete Problemfelder insbesondere in Bezug auf das jüngere europäische Kunstgeschehen des 20. Jahrhunderts wieder abgesucht wurden.

Der Kongreß hätte jedoch die Chance geboten, die den westeuropäischen Kunsthistorikern weit besser vertraute Diskussionsachse New York – Paris in Richtung Osten zu verlängern. Und er hätte den Anstoß geben können, für die Methoden- und Strukturfragen neue Ansätze zu entwickeln, nachdem die bisherige Sicht sich durch die jüngste Geschichte entscheidend verändert hat und nicht mehr hinreichend praktikabel ist. Wie z. B. verlief die künstlerische Nachkriegsgeschichte im Osten im Vergleich zu der im Westen? Wie funktionierte der Austausch, und wie wurde er unterbunden? Untersuchungen, wie sich beispielsweise die Beseitigung der Ländergrenzen 1952 im östlichen Deutschland auf die künstlerische Kommunikation während der nachfolgenden Jahrzehnte ausgewirkt hat, sind durchaus brisant; denn sie berühren Existenzbedingungen von Sammlungen, Galerien etc. Warum wurden derartige Fragestellungen nur für die Zeit bis in die dreißiger Jahre behandelt?

Interessant ist im selben Zusammenhang die Beobachtung zum Kongreß von Sebastian Preuss in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 24.7.92. Er schreibt dort: „Franzosen, Italiener und Engländer traten leider zu wenig in Erscheinung.“ Hingegen lobt er die „Referenten aus Osteuropa, Lateinamerika und Asien, die Ungewöhnliches und Unbekanntes in nicht selten vorzüglicher Weise vorstellten“, und ist der Meinung, daß „vor allem die jüngere amerikanische Kunstwissenschaft den Kongreß (überragte)“.

Die Geschichte der europäischen Kunst wurde auf dem Kongreß grundsätzlich als eine vom Westen aus erfolgte Entwicklung aufgezeigt. Diese Blickrichtung galt keineswegs allein den Kathedralen, sondern ganz speziell der Geschichte der Moderne. Nur gelegentlich tauchten in dieser Beziehung Zweifel auf. So fragte beispielsweise Robert Suckale, wo denn im Gebiet des Lateinischen die östliche Grenze zu ziehen sei – an der Elbe, in Österreich, in der Steiermark? Nur selten wurde die entgegengesetzte Blickrichtung für eine vom Osten ausgehende Entwicklung zur Diskussion gestellt. Serge Lemoine etwa versuchte sie in seinem Beitrag zum Konstruktivismus in Ost und West als eine, wie er einschätzte, „Antithese“. Fragend ließ er die Antwort offen, ob die europäische Kunst im allgemeinen Ausgangspunkt einer bestimmten Entwicklung war oder ob es sich nicht vielmehr immer um Ost-West-Auseinandersetzungen gehandelt habe. Beispielhaft ging Lemoine dabei auf El Lissitzky, Moholy-Nagy sowie auf van Doesburgh ein. Er schloß mit dem *Résumé*: „Berlin war in den 20er Jahren vielleicht wichtiger als Paris“. An dieser Stelle schien die West-Ost-Diskussion am weitesten vorgedrungen und einen wirklichen Kernpunkt berührt zu haben. Gestreift, aber nicht weiter untersucht wurde dieselbe Frage in der Debatte um die künftige Entwicklung der Berliner Museen. Ansonsten waren das östliche Europa und speziell die osteuropäische Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg für den Kongreß kein Thema.

Für die jüngste Kunstgeschichte bestätigte sich auf dem Kongreß als ein zentraler Problemkreis das Thema „Künstlerischer Austausch“ – in Gestalt des Handelns mit Kunst, der Ausstellungen und Transporte von Kunst, besonders auch im Sinne des Kunstexports bzw. -imports: Diese Form des Austauschs wurde auf dem Kongreß oft angesprochen und in Beiträgen sowohl zur älteren als auch zur neueren Kunst behandelt. Überlegungen dazu spielten z. B. in Salvatore Settis' „Kunstgeschichte als Kulturvergleich“ eine Rolle am Rande. Frank Zöllner, „Mona Lisa als Tourist“, betrachtete das Gemälde Leonardos primär im politischen Gebrauch. Wie der Kunstwerk-Austausch West-Ost oder Ost-West die Kunstentwicklung des 20. Jahrhunderts beeinflusste, war allerdings nicht Gegenstand einer speziellen Untersuchung. Die dabei dem osteuropäischen Raum gerade für die Kunstgeschichte der Moderne zukommende Bedeutung wurde kaum im Ansatz bedacht.

Mitunter weist die östliche Forschung durchaus beachtliche Ergebnisse aus, die durch Vorträge aus westlicher Sicht weder revidiert noch wesentlich ergänzt werden konnten. Allerdings – und das mag als Erklärung, aber nicht als Entschuldigung hinreichen – sind jene osteuropäischen Forschungsergebnisse auf

Grund der spärlichen Verbreitung von Publikationen schwerer zugänglich. Betroffen davon schienen Ausführungen wie die von Steven A. Mansbach zum Thema „Die erste russische Kunstausstellung and the Struggle for Cultural Identity“ oder die von Reinhold Heller zu „Berlin's First Avant-Garde“. Wenn in einem derart renommierten internationalen Forum dem Fachpublikum längst vertraute Ergebnisse erneut vorgetragen wurden, so hätte man zumindest erwarten dürfen, daß die Referenten die bereits vorliegenden Erörterungen zu dem betreffenden Thema auch wirklich zur Kenntnis genommen haben und sie entsprechend benennen. Beispielsweise sind in den schon 1977 publizierten Aufsätzen von B. N. Ternovetz, dem Direktor des Moskauer Museums der neuen westlichen Kunst, detailliertere Bezüge auf die Geschichte jener „Ersten Ausstellung russischer Kunst“ in Deutschland in der Galerie van Diemen zu finden. Schon der Nachweis, daß diese Ausstellung in Wirklichkeit nicht die erste russische in Deutschland war, scheint wichtig. Zu Hellers Beitrag ist u. a. anzumerken, daß es längst Forschungen zu dieser Zeit und zu diesem Umfeld – auch speziell zur Berliner Universitätsgeschichte – gibt, die andere Schlußfolgerungen und speziell frühere Datierungen nahelegen.

Damit ist eine den gesamten Kongreß charakterisierende Tendenz angezeigt: Statt daß sich mehrere Einzelbeiträge auf denselben Gegenstand konzentrierten und sich auf Grund verschiedener Sichten und unterschiedlicher territorialer, nationaler, weltanschaulicher oder wie auch immer geprägter Erfahrungen und Erkenntnisse ergänzten oder auch widersprachen, blieben die Anliegen losgelöst voneinander, und etliche wiederholten in meist zufälligen Varianten Bekanntes.

Wie aber läßt sich der als Thema des Kongresses gewählte „Austausch“ in der kunsthistorischen Forschung wirklich sinnvoll organisieren? Angesichts der nun geöffneten Grenzen bleibt nach 1992 der Wunsch nach einer kunsthistorischen Bilanz des in seinen Ergebnissen zweifellos bedeutenden, in seiner politischen Geschichte aber äußerst widersprüchlichen, auch leidvollen Jahrhunderts. Weil die Erfahrungen in Ost und West nach wie vor noch verschiedene sind, hätte der Kongreß nach meßbaren Ergebnissen wie Defiziten der ostdeutschen, osteuropäischen und östlichen ebenso wie nach denen der westdeutschen, westeuropäischen und westlichen Kunstgeschichte fragen können. Daß Forschungen aus dem Osten und Erörterungen über den Stand der ihn betreffenden Forschungen auf dem Kongreß derart ins Abseits gerieten, bedeutet nicht nur Verzicht auf historische Erfahrungen, sondern behindert auch den angestrebten Erfahrungsaustausch.

Es gab und gibt noch immer viele Unterschiede zwischen Ost und West zu benennen und zu analysieren, um den „künstlerischen Austausch“ intensiver und effektiver zu gestalten. Z. B. war Kunst in der DDR mehr als im Westen eine Nische für die Identitätsfindung. Auch die Kunstöffentlichkeit war im Osten eine andere. Finanzielle Aspekte in künstlerischen und kulturellen Belangen schienen zumindest für den einzelnen weniger Bedeutung zu haben. Die meisten östlichen Museen bemühten sich, ihre Sammeltraditionen zu wahren und ästhetischen Qualitäten den Primat einzuräumen. Um ihre Bestände durch ältere Kunstwerke zu

ergänzen, fehlten ihnen Devisen. Neuerwerbungen beschränkten sich zunehmend auf aktuelle DDR-Kunst. Auf diesem Gebiet unterschieden sich die Ansprüche der in den einzelnen Museen dafür zuständigen Mitarbeiter zweifellos sehr. Beibehalten wurden in den östlichen Museen – vermutlich aus unterschiedlichen Gründen – die alten, überkommenen Sammlungsordnungen. Sie beeinflussten zuweilen sogar die ästhetischen Maßstäbe der betreffenden Einrichtungen. Gewiß haben die Museen im Osten nicht nur ihren besonderen Reiz, sondern durchaus erhaltenswerte Vorteile gegenüber westlichen Museen, die längst modernisiert wurden und damit auch wichtige Spuren der einst sehr eng zusammengehörenden deutschen Museumslandschaft verloren.

Der Kongreß, der allein durch die überaus zahlreich angereisten Wissenschaftler ein stattliches Potential vielfältiger fachspezifischer Kenntnisse und Erfahrungen in Berlin vereinte, negierte fast jene Ost wie West gleichermaßen interessierende Fragen nach dem spezifischen Forschungsgegenstand und dem derzeitigen Niveau der Kunstwissenschaft in den verschiedenen Ländern. Wenn über „künstlerischen Austausch“ gesprochen werden soll, möchte man eigentlich auch wissen, an welchen Einrichtungen heute Kunstgeschichte betrieben wird. An wievielen Universitäten welcher Länder wird sie gelehrt? Wie hoch ist die Zahl der Studierenden an den einzelnen Studienorten? Welche Aufgaben haben Sammlungen und Museen in Bezug auf die kunstgeschichtliche Forschung?

Deutsche Museumsgeschichte war und ist schließlich auch immer Wissenschaftsgeschichte. Zur Zeit der klassischen Moderne hatten – sieht man von Prolog und Epilog in Hamburg, Bremen und Mannheim ab – diese besondere Aufgabe Museen übernommen, die im östlichen Teil Deutschlands lagen. Die Frage ist – und dafür sind Vergleiche mit den anderen deutschen Landen erforderlich –, ob und wie sie diese Tradition auch in den vergangenen Jahrzehnten zu bewahren suchten. In der von Werner Hofmann glanzvoll geleiteten Sektion „Das Museum am Ende des 20. Jahrhunderts“ spielten die östlichen Museen jedenfalls praktisch keine Rolle. Stanislaus von Moos ging in seinem Referat „Das Museum von morgen aus der Sicht von gestern“ lediglich auf die Bausubstanz auch der traditionsreichen ostdeutschen, speziell der Berliner Museen ein. Forschungen und Forschungsergebnisse der östlichen Museen wurden auf dem Kongreß nur hin und wieder gestreift.

Insgesamt orientierte sich der XXVIII. Internationale Kongreß für Kunstgeschichte in dem zur Hauptstadt des vereinten Deutschland bestimmten Berlin, wie mir scheint, sehr viel mehr an bereits früher behandelten Fragen, als sich entschieden den neuen Einsichten der veränderten Situation zu öffnen.

Titia Hoffmeister