

»abhängiger Ostkunst« und »freier Westkunst« nichts weiter als ein Klischee ist, das zudem die Wirkungsspielräume der Werke einengt. Er versuchte, verschiedene neue Zugänge zu eröffnen, als Grundlage für eine neue »mitteleuropäische« Perzeptionsstruktur.

Insgesamt wurde deutlich, daß es zwischen den osteuropäischen Ländern während der kommunistischen Ära nur untergründige Berührungspunkte gab, vor allem aber, daß auch in der Gegenwart kaum Annäherung –

und sei es durch Vergleich – gesucht wird. Hier spielen nationale Traditionen eine Rolle, aber wohl auch das Bedürfnis, »eigene« Vergangenheitsbewältigung ohne irritierende Relativierungen zu leisten. Das Bedürfnis nach »Einzigartigkeit« ist ein wichtiger Faktor in Gesellschaften, die ihre erschütterte Identität erst konsolidieren müssen – und das erklärt, warum es für eine offene intellektuelle Diskussion um die Kunst der und in der DDR wohl noch zu früh war.

Michaela Marek

Verkapselte Moderne

Es scheint, als griffe mit zunehmender Häufigkeit und Spezialisierung von Symposien eine weitgehende Saturiertheit unter Kulturwissenschaftlern um sich. Wie anders könnte man die diesmal eher reduzierten Teilnehmer des im Turnus von zwei Jahren stattfindenden Treffens der deutschen Kunsthistoriker erklären? War doch der XXIII. Deutsche Kunsthistorikertag vom 25. bis 30. September im Dresdner Kulturpalast von zwei organisatorischen und zwei inhaltlichen Attraktionen gekennzeichnet:

Unter dem Thema »*Deutschland und seine östlichen Nachbarn*« veranstaltete der Verband Deutscher Kunsthistoriker gemeinsam mit den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden erstmals eine seiner Zusammenkünfte im östlichen Teil der vergrößerten Republik. Schon die auf zweieinhalb Tage ausgedehnten Exkursionen in und um die sächsische Landeshauptstadt dürften für die Mehrzahl der anwesenden Wissenschaftler und Praktiker aus Universität, Denkmalschutz und Museum zum breiteren Verständnis der Kunst in diesem Teil Mitteleuropas beigetragen haben. Drei Konferenztage mit sehr dichtem Programm widmeten sich darüber hinaus

den Themen »*Architektur und Städtebau des 20.-Jahrhunderts in Deutschland*«, »*Hofkunst im Osten Mitteleuropas, ca. 1500-1850*« und »*Kunst nach 1945: 2 x Ost – Deutschland und Europa*«. In dieser Organisation der Tagung lag das zweite strukturelle Novum: Erstmals fanden nicht mehrere Sektionen parallel zueinander statt, sondern pro Tag nur eine große und schwerpunktbezogene Plenarsitzung. Dies eröffnete die Möglichkeit, daß alle Interessierten gleichzeitig den Diskussionen hätten folgen können.

Als *terra incognita* der alt-bundesrepublikanischen Kunstwissenschaft nahmen die anwesenden Vertreter des Faches die notwendige Themenstellung der ostdeutschen und mittel-/osteuropäischen Kunst zum größten Teil als Nachhilfeveranstaltung. Allerdings hätte man sich gerade hier gewünscht, die sogenannten »wichtigen« deutschen Institute etwas besser vertreten zu sehen. Die andere inhaltliche Besonderheit lag in der Zuspitzung zweier Plena auf tagespolitische Aktualitäten, nämlich auf das Für und Wider der Rekonstruktion – besser des Neubaus – des Berliner Schlosses und auf den kunstwissenschaftlichen Stellenwert der offiziellen Staatskunst

sowie der künstlerischen Avantgarde der ehemaligen DDR. Nicht nur kunstpolitische Probleme, sondern auch die Nöte des Faches kamen in der Begrüßung des Vorsitzenden des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker, Reinhold Baumstark (München), zur Sprache. Dazu zählen die zunehmende Arbeitslosigkeit von Kunsthistorikern sowie die Unterrepräsentierung in bedeutenden nationalen Komitees, beispielsweise der Akademie der Wissenschaften.

Werner Durth (Stuttgart) zeigte im ersten Referat die zahlreichen Brüche in der Entwicklung der modernen Architektur sowohl in Ost wie in West und auch ihre vielfältigen Gemeinsamkeiten auf. So kam er im Vergleich von Hermann Henselmans »Hochhaus an der Weberwiese« in Berlin mit Ernst Mays Projekten für Frankfurt und Nowosibirsk sowie Bruno Tauts und Werner Hebebrands Gartenstadt-Konzepten zum Urteil einer »verkapselten Moderne«. Auch die neuen Stadtkonzepte der 50er Jahre »...von London bis Warschau...« stießen, wenn auch mit zeitlichen Verzögerungen, in beiden Blöcken auf Ablehnung. Dies widerspricht dem Bild von einer modernen Architektur des »internationalen Stils«, der im Westen politisch noch immer allzu eindeutig mit demokratischer Ordnung in Verbindung gebracht wird.

Thomas Topfstedt (Leipzig) hob anschließend genauer den Bruch in der osteuropäischen Architektur hervor, der sich nach dem Ende der Stalin-Ära vollzog. Mit der Adaption der Architektur des *International Style* im Osten sei »...der Wettbewerb der Systeme dann erst richtig eröffnet worden.« So dürfe nach Topfstedt aufgrund dieser Uneindeutigkeit das Feld der aktuellen Diskussion weder Ideologen noch Ästhetiker überlassen werden. Ein Vergleich zwischen der Straße der Nationen in Chemnitz und den »Kammhäusern« der Berliner Straße in Frankfurt am Main verdeutlichte seine Sicht.

Die Bandbreite möglicher politischer Bewertungen von Industriearchitektur führten dann

die beiden folgenden Referate exemplarisch vor Augen: Reiner Zittlau (Berlin) erkannte das Kraftwerk Klingenberg in Berlin mit seinem riesigen Klinker-Bauriegel und der Reihe der vorgelagerten Quaderformen als geglücktes Miteinander von Tradition und Moderne, stellte ihm Peter Behrens' AEG-Kleinmotorenfabrik zur Seite, brachte die »spätimpressionistischen« Backstein-Oberflächen mit dem Werkbund-Design in Verbindung und entdeckte »amerikanische« Elemente. Im Widerspruch dazu verglich Hans-Ernst Mittig (Berlin) die dem Kraftwerk Klingenberg ähnelnde Architektur des VW-Werks mit seinem ebenfalls langen Klinker-Bauriegel und den analog vorgelagerten Quaderbauten, den ebenso schmalen hohen Fenstern und dem langen Fensterband mit der »KdF-Kilometerarchitektur« Prora auf Rügen. Obwohl laut Mittig die Werkshallen mit ihren Scheddächern nicht »nationalsozialistisch« geprägt seien, zeige im Gegensatz dazu der gesamte Komplex einen totalitären Anspruch. Der Fehler dieser Überlegung liegt in der Prämisse, Größe, Monumentalität und massive Pfeilerhallen seien im 20. Jahrhundert *per se* architektonische Zeichen des Totalitären. Vielmehr bedienten sich totalitäre Systeme dieser ästhetisch und psychologisch derart wirkungsmächtigen Architektur. So war in den Referaten der Eindruck nicht zu vermeiden, daß eher die Intention der Interpretation die Zuordnung von Ideologien erzeugt, als die architektonische Form und der Kontext ihrer Entstehung.

Ähnlich versuchte Otto-Karl Werckmeister (Evanston, USA) sodann den »Sowjetpalast in Moskau und die große Kuppelhalle in Berlin als projektierte Bauten einer Volks-Repräsentation und das Problem einer totalitären Architektur« zu analysieren. Er wertete das Moskauer Projekt mit der turmartigen Abstufung und einer riesenhaften Lenin- oder gar Stalin-Figur als Verbildlichung einer Volksvertretung und führte Speers Kuppelhalle in Berlin als Ausdruck des auf den

»Führer« zugespitzten NS-Terrorapparates vor. Problematisch wurde diese Differenzierung durch den optischen Befund der gezeigten Modelle oder Entwürfe, der entgegengesetzt zu seiner Interpretation lag: Leider wurde gerade im Moskauer Projekt weder funktional das Motiv der Sammlung des Volkes in einer Halle deutlich, noch offiziell die Funktions- oder Gewaltenteilung, noch politisch eine Repräsentation des Volkes. Im Gegenteil: In den Moskauer Planungen wird die totalitäre Hierarchie in der architektonisch abgestuften Zuspitzung und in einer gottähnlich überhöhten Darstellung des Diktators besonders evident. Umgekehrt wäre in den Berliner Projekten in der monströsen Kuppel und ihrem Fassungsvermögen von 180-000 Menschen die Versammlung des Volkes für die NS-Propaganda sinnfällig dienstbar zu machen gewesen. Ebenso im davor sich ausbreitenden »Forum« mit seinen unterschiedlichen Bauteilen, einschließlich des Reichstages, die – nur scheinbar – die längst aufgehobene Gewaltenteilung hätten vorspiegeln sollen. Natürlich liegt es fern, das Terrorregime der Nazis mit Hilfe der stalinistischen Diktatur zu relativieren, aber es hätte eines Aufzeigens gerade dieser Brüche zwischen der beeindruckenden offiziellen Schauarchitektur, den politischen Zielen und der Realität in beiden Systemen bedurft. So ist Werckmeisters Interpretation nicht nur unrichtig, sondern hinsichtlich der unnötigen Lieferung von revanchistischen Gegenargumenten mit Blick auf die aktuelle politische Situation in Deutschland vielleicht sogar gefährlich. Politische Ikonographie muß sich eben auch am optischen Befund messen lassen und kann nicht im Widerspruch zu ihm stehen.

In diesem Sinne ging das wohlthuend unpräzise Abend-Referat von Anders Åman (Uppsala) mit den entgegengesetzten Schemata der Zuordnung von Architektur und politischer Orientierung in Ost und West ins Gericht: Nach Åman existier(t)en im 20. Jahrhundert drei architekturpolitische Welt-

bilder: Das ursprüngliche – vor-nationalsozialistische – ging von einer Nähe des ästhetischen Modernismus der Architektur und der politischen Linken sowie einer Affinität zwischen ästhetischem Traditionalismus und der politischen Rechten aus. Das sowjetische Weltbild dagegen brachte dies – im Westen ganz und gar unverständlich – gerade umgekehrt zum Ausdruck: ästhetischer Modernismus entspricht demnach eher einer politisch konservativen bis revanchistischen Haltung, wogegen der ästhetische Traditionalismus sich an der politischen Linken orientierte. Das dritte und heute noch geltende Schema unterscheidet eher zwischen den politischen Systemen der Demokratie, der ästhetische Modernismus scheinbar nahesteht, und der Diktatur, die dem architektonischen Traditionalismus verhaftet bleibt. Nach diesen Vereinfachungen läge der Schluß nahe, daß jedweder Klassizismus, ja sogar Monumentalität und Symmetrie von totalitärem politischen Interesse geprägt seien. Dies kann jedoch nach Åman nur auf der Grundlage der Annahme geschehen, politische Ideologie sei eineindeutig an der Architektur ablesbar. Wenn dies so wäre, könnte die Kunstgeschichte auf komplexere politisch-ikonographische Deutungen der Architektur verzichten. Diese vereinfachenden Polarisierungen wurden nach Åman auf alle Gegensätze (Ost und West; 19. und 20. Jahrhundert; Links und Rechts; Demokratie und Diktatur) ausgedehnt, und die Vertreter beider Richtungen zeigten sich gleichermaßen intolerant. Vergessen wird nach Åman auch, daß ausgeführte Architektur immer eine negative Wahl darstellt und nie in idealer Weise ein ideologisches Weltbild repräsentieren kann. Hinzu kommt, daß die politische Bedeutung der Architektur sehr oft übergestülpt, von außen bestimmt und erst in der Praxis 'erworben' wird.

In der bereits vor Åmans Abendvortrag zugespitzten Kontroverse um Für und Wider des Berliner Schloßbaus (mit Goerd Peschken,

Tilmann Buddensieg und Jörg Haspel) wurde leider die Chance vertan, wirklich über Pro und Contra des Schlosses zu sprechen, wie es im Programm angekündigt war. Wahrscheinlich ist dies auch längst zu spät, da ohnehin neue Argumente kaum noch zu erwarten sind. Selbst Peschken trat für ein »Spiel« zwischen dem nach seiner Ansicht nur zum Teil wiederzuerrichtenden Schloß und dem zu erhaltenden Palast der Republik ein, um die Brüche der Geschichte zu verdeutlichen (und sein eigenes Projekt zu verteidigen). So erfolgte hier bedauerlicherweise statt der kontroversen Debatte nur die Diskussion des Konsenses.

Das Plenum mit dem Titel »Hofkunst im Osten Mitteleuropas, ca. 1500-1850« hob in den ersten Referaten die Bedeutung der mittel-osteuropäischen Renaissance-Rezeption hervor: Heiner Borggreffe (Potsdam) betonte die schon früh erkennbare Italienerorientierung der Architektur am Beispiel der architektonischen Veränderungen in Halle ab 1520 unter Kardinal Albrecht von Brandenburg. Die bislang unterbewertete Rolle Ungarns in der Rezeption und Tradierung von italienischen Renaissance-Formen schon zur Mitte des 15. Jahrhunderts explizierte die Budapester Wissenschaftlerin Gyöngyi Török am Beispiel verschiedener Handschriften, die unter Matthias Corvinus (1440-1490) entstanden oder eingekauft wurden.

Als Zentrum der (Hof-)Kunst-Produktion stand das Dresden unter August dem Starken im Blickpunkt der darauffolgenden Referate: Der ehemalige Direktor des »Grünen Gewölbes«, Joachim Menzhausen (Dresden), verdeutlichte das singuläre »Zusammenwirken der Kunstgattungen unter August dem Starken« im mannigfaltigen Schaffen einzelner Künstlerpersönlichkeiten aus ganz Europa. Carsten-Peter Warncke (Braunschweig) stellte herausragende Werke des Kunstgewerbes aus dem »Grünen Gewölbe« vor. So von Johann Melchior Dinglinger (1664-1731) das Kabinettstück »Der Hofstaat zu Delhi am Geburtstag des Großmoguls Aureng-Zeb«

(1708). Harald Marx (Dresden), der für die Neukonzeption der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister verantwortlich zeichnete, sah »Die Gemäldegalerie König Augusts III. als 'École publique'«. Marx erläuterte die ideale und erstaunlich frühe Vorstellung Augusts und des Grafen Brühl, daß die Erziehung des Volkes zur Kunst einer Erziehung des Volkes zu Toleranz und Weltoffenheit gleichkomme. Die folgende Gruppe von Referaten, die die (Hof-)Kunstzentren Berlin, Potsdam und Dresden zum Inhalt hatte, blieb vor allem durch die interessanten Themenstellungen im Gedächtnis der Zuhörer: Lorenz Seelig (München) beschrieb die »Stilvarianten und Programme höfischer Raumausstattungen« am Beispiel des Interieurs des Dresdner Schlosses. Saskia Hüneke (Potsdam) machte den Versuch einer neuen ikonographischen Deutung der Potsdamer Park-Anlagen, und Christoph Frank (Berlin), der Sibylle Badstübner-Gröger vertrat, stellte Schlüters Denkmal des Großen Kurfürsten als Rezeption des Standbildes Henri IV auf dem Pariser Pont-Neuf vor. Bedauerlicherweise führt die akademische Sitte, einen Vortrag nur noch einfach vorzulesen, bei vielen Wissenschaftlern nicht dazu, auch nur einen einzigen Gedanken an die Verständlichkeit des Vorgetragenen zu 'verschwenden'. Dies soll hier nur kurz angemerkt sein, da dieser Mißstand besonders in dieser Sektion in verschiedenen Variationen vor Augen geführt wurde. Jiří Kuthan aus Prag präsentierte im Anschluß daran ein beeindruckendes Hauptwerk des böhmischen Historismus während des neuen Aufschwungs der Architektur in Böhmen ab 1830: »Das Fürstlich Schwarzenbergische Schloß Frauenburg und seine Ausstattung«.

Der zweite Plenumstag wurde mit einem Abendvortrag von Heinrich Magirius (Dresden) beendet, der »Semper in Dresden« und dessen Anteil am »Renaissancismus« ab 1830 darstellte. Der langjährige Mitarbeiter des Dresdner Instituts für Denkmalpflege legte Wert auf die Feststellung, daß nicht allein

Semper für die stilistische Entwicklung der sächsischen Metropole im 19. Jahrhundert verantwortlich war, sondern vielmehr der *genius loci*, der sich aus dem künstlerischen Anteil vieler herausragender Einzelpersönlichkeiten wie Woldemar Hermann und Hermann Nicolai speiste.

Der folgende und thematisch homogenste Sitzungstag beschäftigte sich mit »Ost-Kunst«, wobei hier die Malerei der ehemaligen DDR im Zentrum stand. Werner Schmidt (Dresden) gab einen eher unkritischen Überblick über vierzig Jahre Malerei der DDR, ihre »Stilwellen und politische(n) Bewegungen«, und Peter Feist (Berlin) versuchte dies anhand der Auftragskunst der großen »Wandbilder im Berliner Palast der Republik«.

Da sich bereits nach diesen ersten beiden Vorträgen des Vormittags eine zwar emotionale, jedoch ergebnislose Debatte entspann, wurde der anschließende souveräne Beitrag von Angeli Sachs (Wiesbaden), die in der »Erfindung und Rezeption von Mythen« einen Kernpunkt der vier Jahrzehnte Kunstproduktion der DDR erkannte, leider zu wenig in die Betrachtung einbezogen. Aufgrund der bereits verpufften Emotionen konnte sowohl dieses Referat wie auch die folgenden von Günter Feist aus Berlin (»Gegenwirkung. Korrektive zur Kulturpolitik der DDR«), Matthias Flüge (Berlin) zum Thema »Die Mauer als Diaphragma« und Thomas Strauß (Köln), der die »Vergangenheit und Zukunft mitteleuropäischer Kunst« analysierte, leider nicht ganz angemessen diskutiert werden.

Nawojka Cieślinska aus Warschau und Marie Judlová aus Prag waren dann auch die einzigen Vertreterinnen, die die Kunst nach 1945 in Osteuropa vorstellten. Die beiden sehr

informativen Beiträge zur »Kunst in der Volksrepublik Polen im Spiel mit der politischen Wirklichkeit« und »Die tschechische Avantgarde seit ihrer Renaissance nach 1945« konnten deshalb auch nur noch Alibifunktion für das breit angekündigte Tagesthema erfüllen. Heinz Schönemann (Potsdam) führte mit seinem Abschlußvortrag »Archetypen und Alltag« die verblüffende Tatsache vor Augen, daß sich ein Künstler wie Wolfgang Matheuer auf Archetypen stützte, die zwar heute bekannt erscheinen, ihm damals jedoch unzugänglich waren und daher unbekannt gewesen sein mußten.

Nach drei vollen Konferenztagen zu sehr aktuellen kunstgeschichtlichen Problemfeldern, nach mehreren Exkursionstagen zu sächsischen Kunststätten sowie zur denkmalpflegerischen Realproblematik Dresdens (Schloß, Taschenberg-Palais und Frauenkirche), nach einer Marathonsitzung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker, der sich gerade einmal der mannigfaltigen beruflichen und institutionellen Problemstellungen des Faches bewußt wurde, ohne aber Lösungsmöglichkeiten ins Auge fassen zu können, wurde eines auf allen Ebenen deutlich: nicht nur die Klassische Moderne und die gesamte Architektur des 20. Jahrhunderts, ihre politischen Implikationen oder die Strukturen von DDR-Staat, seiner Auftragskunst und der Avantgarde, sondern auch die internen Probleme des Faches stehen ziemlich »verkapselt« vor uns und mußten jeden ernüchtern, der sich diesmal Klärung auf einem der angesprochenen Gebiete erhoffte. Ob diese Hoffnung auf dem XXIV. Deutschen Kunsthistorikertag 1996 in München erfüllt wird, bleibt abzuwarten.

Ernst Seidl