

Ivan Popov

**Rezension von: Christian Fuhrmeister und Lia Lindner (Hg.),
*Transformationen der Moderne. Künstler aus Ungarn, Rumänien
und Bulgarien in München, Passau: Dietmar Klinger Verlag 2022*
(Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in
München, Bd. 57), 320 S., ISBN 978-3-86328-185-4, Preis: 39,90 Euro.**

Hervorgegangen aus einer Tagung der 2003 gegründeten Gruppe *Forschungen zur Künstlerausbildung*¹, die 2008 am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München stattfand, rekonstruiert der Sammelband die Rolle und Stellung der Münchner Akademie der Bildenden Künste im Kontext der Entwicklung von Prozessen in der bildenden Kunst Ungarns, Rumäniens und Bulgariens etwa vom Ende des 19. bis hinein in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. In den ersten beiden Texten erklären die Herausgeber Lia Lindner und Christian Fuhrmeister, dass der Anspruch des Bandes darin besteht, Forscherinnen und Forschern aus den besagten drei Ländern das Wort zu erteilen, damit neues, bisher unbekanntes Licht auf die Geschichte und die Funktionen der bayerischen Akademie geworfen und das bislang bestehende Wissen mit dem Beitrag von – aus der deutschen Perspektive – äußeren intellektuellen und ästhetischen Traditionen bereichert wird. Die Publikation lässt sich in den Rahmen eines in den Geisteswissenschaften längst etablierten Paradigmas einordnen, das die bildende Kunst vor dem Hintergrund eines breiter gefassten sozialen und kulturellen Kontextes denkt und die gegenseitigen Einflüsse zwischen Ästhetik, Politik und der Ideengeschichte untersucht.

Angesichts der zentralen methodischen Besonderheit der gegenwärtigen geisteswissenschaftlichen Forschung, die darin besteht, die Partikularität der eigenen erkenntnisleitenden Interessen zum Gegenstand der wissenschaftlichen Perspektive zu machen und entsprechend die symbolische Bedeutung des jeweiligen Forschungsobjektes zu thematisieren, kann die Stadt München nicht allein als geographischer Topos gedacht werden. Entsprechend gründet sich das Konzept des Sammelbandes auf dem spezifischen wissenschaftlichen Interesse an dem Raum, der als kulturelle Kon-

struktion verstanden wird, d.h. als ein Feld, in dessen Grenzen unterschiedliche symbolische Bedeutungen und Werturteile verwendet und ausgehandelt werden. Ein so konstruierter Blick hat sowohl die Aufgabe, den Wissensstand über die moderne und avantgardistische Kunst in Ostmittel- und Südosteuropa zu aktualisieren, als auch die hierarchisch organisierten begrifflichen Oppositionen wie etwa „Zentrum-Peripherie“ in der kunsthistorischen Forschung zur Diskussion zu stellen².

Der Text von Monika Wucher, der die künstlerische Entwicklung des Künstlers Hans Mattis-Teutsch (1884–1960) aus Kronstadt (ung. Brassó, heute Braşov in Rumänien) rekonstruiert, lenkt beispielhaft die Aufmerksamkeit auf das Image der bayerischen Metropole, die übrigens, ähnlich wie Wien und anders als die kosmopolitischen Weltzentren Paris und Rom, näher an Ostmittel- und Südosteuropa liegt. Die Autorin beschreibt München als eine Art Tor für diese Künstler, das es ihnen ermöglichte, die modernen (und modernistischen) ästhetischen Tendenzen in den bildenden Künsten der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zu entdecken und sich anzueignen. Der Beitrag des so konzipierten wissenschaftlichen Ansatzes muss gewürdigt werden: Hier wird die Entwicklung der künstlerischen Moderne in Ostmittel- und Südosteuropa nicht nur ikonographisch bzw. historisch erfasst, sondern auch mit der Hilfe eines besonderen – kulturellen – Kartographierens des europäischen Areals. Die Vorteile dieser Perspektive, die in den Diskussionen um den so genannten *spatial turn* in der kulturwissenschaftlich orientierten Kunstgeschichte seit geraumer Zeit ausführlich diskutiert wird, sind vielfältig. Gerade die Betonung des synchronen, räumlich organisierten Charakters von begrifflichen Modellen und Denkweisen, die sich vor mehr als einem Jahrhundert konstituiert haben und auf denen sich die heuti-

ge Wahrnehmung von Kunst, ob der eigenen oder der fremden, weiterhin gründet, ist in der Lage, das in der Kulturanthropologie unergiebige Festhalten an dem eurozentrischen, nordatlantischen Forschungsparadigma zu überwinden. Das Letztere – so lautet jedenfalls die zentrale These seiner Kritiker – betrachtet seinen Gegenstand allzu oft aus der Perspektive von Narrativen eines progressistischen Typus, wodurch die Begriffe „erstarren“ und der dynamische Charakter der im Feld von Kunst und Kultur verlaufenden Prozesse aus dem Blick geraten. Vielleicht ist gerade aus der Perspektive der „Künstlerausbildung“ ein gutes Beispiel für eine Betrachtung gegeben, jenseits von politisch motivierten Hierarchien oder Ideologien, hin zu wechselseitigem Austausch, Transfer und Transformation³.

Das Grundlegende, das die im Sammelband erforschten und vorgestellten Künstler aus Ungarn, Rumänien und Bulgarien miteinander verbindet, ist der Umstand, dass sie in einem sehr spezifischen historischen Moment gewirkt haben. Es handelt sich um die Jahre der Entstehung der Nationalstaaten bzw. der nationalen Identitäten, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht zuletzt auch auf dem Gebiet der Kunstwelt konstituiert – und konstruiert – wurden. So wird München das Schicksal zuteil, sich in jene Stadt zu verwandeln, in der sich die Künstler aus diesem Teil Europas die Normen und Techniken der sog. akademischen Malerei aneigneten, um damit später die Weichen überhaupt für die Etablierung von weltlicher, d.h. keine religiösen Funktionen erfüllender Kunst in ihrem Land zu legen (wie der rumänische Fall veranschaulicht) oder sich am Paradigma der Gattung der Historienmalerei zu orientieren (Ungarn) – eines Genres, welches an sich einen notwendigen Bestandteil der Konstruktion von autonomem kollektivem Gedächtnis darstellt. Der Historienmalerei, wie Anna Szinyei Merse bemerkt, „(a)ußer der es bisher wohl keine andere Gattung (gab), der gegenüber sich die verschiedenen Völker und Nationen so empfindlich verhielten (und) wie es (dann) vor allem offizielle Kreise waren, die versuchten, sich mittels dieser Malerei an bewährten Traditionen festzuhalten“, stellt Zsuzsanna Bakó in ihrem Aufsatz eine „Historienmalerei als politische Opposition“ gegenüber. Viele Künstler nahmen am Aufstand 1848/49 teil, darunter viele Historienmaler, die später zu Wegbereitern der Moderne wurden, wie Annamária Szöke am Beispiel des Künstlers Bertalan Székely (1835–1910) ausführte⁴.

Ungarische Künstler kamen zum Studium nach München, wiederum wurden einige dieser Künstler wie Sándor Wagner (1838–1919), Sándor Liezen-Mayer (1839–1898) oder Gyula Benzúr (1844–1920) bedeutende Professoren an der Münchner Akademie. Ähnliches lässt sich bei der Gründung der beiden Kunstakademien in Rumänien beobachten. Der Gründer der Kunstakademie in Iași (1860) Gheorghe Panaiteanu-Bardasare (1816–1900) hatte in München studiert und 18 Jahre dort gelebt, an der Kunstakademie in Bukarest war der erste Professor für Skulptur Karl Storck (1826–1887) aus Hanau. Er wurde in dieses Amt berufen, da rumänischen Künstlern wegen Idolatrie die Ausübung einer solchen Professur verboten war.

Irina Genova verweist in ihrem Beitrag über die 1896 gegründete Staatliche Zeichenschule (bulg. Държавно рисувално училище) auf die aus Böhmen, das damals zur österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie gehörte, stammenden Künstler Ivan Mrkvicka (1856–1938), den ersten Direktor dieser Schule, und Jaroslav Vesin (tschech. Věšín, 1860–1915). Es darf nicht vergessen werden, dass beide, bevor sie in das neu entstandene Bulgarien gekommen sind, gerade in München studiert hatten – eine Tatsache, die in den Texten von Denitza Kisseler und Irina Genova erwähnt wird, in welchen die Rolle der bayerischen Hauptstadt in der Geschichte der bulgarischen bildenden Kunst rekonstruiert wird. Wenn wir den Blick auf die bulgarische Tradition richten, dann ist hervorzuheben, dass die ersten eminenten bulgarischen Malerinnen Elisaveta Konsulova-Vazova (1881–1965) und Elena Karamihaylova (1875–1961) ihre professionelle Schulung ebenfalls in München erhalten haben. Bis zum Anfang der 1930-er Jahre blieb die Stadt ein Zentrum für viele aufstrebende Künstler, die die günstigen wirtschaftlichen Bedingungen nach dem Ende des Ersten Weltkriegs für sich nützen konnten. Im kritischen Fokus von Kisseler und Genova hat die Analyse des Begriffs „modern“ ihren gebührenden Platz eingenommen, der in seiner spezifisch bulgarischen Verwendung viele heterogene Bedeutungen aufweist und als Etikett für alle möglichen Erscheinungen dient, bei denen der Akzent auf die künstlerische „Individualität“ gesetzt wird.

Die stilistische und konzeptuelle Gegenüberstellung zwischen Akademismus und Innovation, welche die Entstehung und die Entwicklung der modernen Kunst in ganz Europa markiert, ist bei allen drei Fäl-

len der im Band betrachteten ostmitteleuropäischen Kunsttraditionen zu beobachten. Nicht weniger wichtig sind jedoch die Unterschiede in der Bedeutung, die dem Topos „München“ konkret zugeschrieben werden. Ab einem bestimmten Zeitpunkt werden die Generationen von ungarischen und rumänischen Künstlern, die in der bayerischen Stadt studiert haben, mit dem veralteten und zu überwindenden akademischen Paradigma identifiziert, das sich auf die getreue Abbildung der Wirklichkeit fokussiert und die Individualität sowie das idiosynkratische Auge des Künstlers unterdrückt. Es sei an dieser Stelle lediglich angemerkt, dass das oben kursorisch vorgestellte Forschungsinteresse an dem als symbolische Kategorie verstandenen Raum sich vollwertig auch bei der ikonographischen Analyse der Entstehung und Etablierung der modernen Kunst im Gegensatz zu der vorherrschenden Tradition instrumentalisieren lässt.

Tatsache ist, dass die bulgarischen Künstler in ihren Werken aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nicht so weit fortschreiten, um die Figuration zu überwinden, wie auch die Konkurrenz zwischen „Alten“ und „Neuen“ in der bulgarischen Kunst in einem viel bescheideneren Maße zum Erscheinen von avantgardistischen Tendenzen geführt hat, die dann die dominierenden Konventionen radikal hätten in Zweifel ziehen können. Die Lektüre der meisten dem ungarischen und dem rumänischen Fall gewidmeten Beiträge im Band macht deutlich, dass die dortigen künstlerischen und kunstkritischen Gemeinschaften wenig Hochachtung gegenüber München empfunden haben, sondern bereits Ende des 19. Jahrhunderts die Stadt in eine Art archimedischen Punkt zum Zweck der Distanzierung und Polemik verwandelten. Nicht zufällig verhandelt Lia Lindner in ihrem Beitrag zu den Besonderheiten des ungarischen „Blicks“ in der Malerei das Œuvre von György Kepes (1906–2001) und Victor Vasarely (1906–1997), die im historischen Narrativ der ungarischen bildenden Kunst den Kontrapunkt zum Akademismus bilden. In Bulgarien, ausgenommen der Jahrzehnte des Sozialismus, als das Vorhandensein von „westlicher“ professioneller Schulung ein ernsthafter Nachteil war, hat München als Symbol des gesuchten und ersehnten künstlerischen Kosmopolitismus im Grunde seine Eindeutigkeit behalten und wurde nicht problematisiert, mit Sicherheit nicht im selben Maße. Gerade die kritische wissenschaftliche Untersuchung, durchgeführt

im Einklang mit den in den heutigen Geisteswissenschaften geltenden methodischen Rahmenannahmen und Kriterien, kann die fest verankerte und übrigens offensichtlich räumliche Implikationen tragende Polarisierung zwischen dem provinziellen Eigenen und dem kosmopolitischen Fremden präzisieren (und, warum auch nicht – wenigstens zum Teil –, korrigieren). Wohl oder übel dominiert diese Denk- und Wertstruktur auch heute die heimische Debatte über jene Wege, auf denen sich die bulgarische Kunst entwickeln sollte – und dies lange nach der im Band untersuchten Epoche der Moderne. In diesem Sinne kann der Blick in die Vergangenheit keineswegs überflüssig sein.

Abschließend soll hinzugefügt werden, dass, verglichen zu den Jahrzehnten aus dem Beginn des vorigen Jahrhunderts, der gegenwärtige europäische kulturelle Raum längst und dabei endgültig umformatiert und verändert worden ist. Spätestens während der Zeit des Kalten Krieges hörte München auf, als ein vermittelnder Topos wahrgenommen zu werden, sondern wird endgültig zur westlichen Einflussosphäre gerechnet. Die Opposition West-Ost selbst, mit deren Hilfe während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Reihe von in der bildenden Kunst verlaufenden Prozessen konzeptualisiert wird, muss offensichtlich grundlegend umgedacht werden. Steven Mansbach, Autor des letzten Textes des Sammelbandes, hat sich dieser Aufgabe gestellt. Bei der nordamerikanischen Perspektive in der Geschichte der Moderne wäre es jedoch übereilt, die Letztere allein mit formalen und stilistischen Experimenten zu identifizieren. Auf eine sehr überzeugende und interessante Weise hat Mansbach auch die ostmitteleuropäischen Kunsthistoriker im Auge, die vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges in die USA emigriert waren und zu der Konstruktion eines in vielerlei Hinsicht unpolitischen Bildes von der Moderne beigetragen haben, wobei das modernistische Liebäugeln mit dem nationalistischen und oft sogar auf offene Weise mit dem totalitären Denken ignoriert wurde. Die tiefe Verbindung zwischen der modernen und der avantgardistischen Ästhetik auf der einen Seite und den totalitaristischen Regimen auf der anderen, die von zahlreichen Wissenschaftlern wie z.B. Tzvetan Todorov (1939–2017) erforscht wurde,⁵ blieb im nordamerikanischen Kontext, so Mansbach, lange Zeit vernachlässigt. Diese Einseitigkeit ließe sich mit der in der US-amerikanischen Gesellschaft dominierenden Tendenz

zur Stabilisierung der politischen Ordnung und der Eliminierung jener Faktoren erklären, die auf die eine oder andere Weise zum Problematisieren des abendländischen Wertesystems, das sich im Gegensatz zum politischen und sozialen Programm der UdSSR definierte, hätten führen können.

Jedenfalls plädiert Mansbach dafür, die traditionelle (nach 1945) Identifikation von „modern“ mit „westlich“ kritisch zu überdenken, und ruft dazu auf, den Blick der Forschung für die spezifischen ostmitteleuropäischen Traditionen und Experimente auf dem Gebiet der bildenden Künste zu öffnen. Hier richtet sich das Forschungsinteresse auf intellektuelle Traditionen und auf Strategien, mit deren Hilfe die gegenwärtige kunstwissenschaftliche Perspektive Prozesse zu verstehen und zu kartographieren versucht, die auf dem Gebiet der Malerei bereits im globalen Kontext verlaufen. Der wertvollste Beitrag des Sammelbandes besteht darin, dass in ihm sich ergänzende Gesichtspunkte nebeneinander bestehen, vereinigt von der Überzeugung, dass die osteuropäischen künstlerischen Traditionen unmöglich isoliert von den übrigen Entwicklungslinien in der heutigen Kunstwelt zu betrachten sind⁶.

Endnoten

1 Die Forschergruppe war im Hinblick auf das 200jährige Jubiläum 2008 von Vertretern einschlägiger Institutionen gegründet worden, von der Akademie der Bildenden Künste München (Walter Grasskamp, Florian Matzner, Birgit Jooss, Cornelia Gockel), dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Wolf Tegethoff, Christian Fuhrmeister), der Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Kunstgeschichte (Frank Büttner, Hubertus Kohle) und Institut für Kunstpädagogik (Wolfgang Kehr) sowie dem Architekturmuseum der Technischen Universität München (Winfried Nerdinger). Vergleichbare Ansätze finden sich auch in den Beiträgen früherer Konferenzen: *Nationale Identitäten – Internationale Avantgarden. München als europäisches Zentrum der Künstlerausbildung*, 7.–10. April 2005, <https://zikg.eu/archiv/main/2005/kunstakademie-europa>, 12.02.2025; Tagungsband erschienen als Themenheft der Online-Zeitschrift *zeitenblicke*, <http://www.zeitenblicke.de/2006/2/>, 12.02.2025; *Zwischen deutscher Kunst und internationaler Modernität. Formen der Künstlerausbildung 1918 bis 1968*, 10.–11. November 2006, <https://www.zikg.eu/archiv/main/2006/1918-1968>, 12.02.2025; Tagungsband erschienen: Wolfgang Ruppert / Christian Fuhrmeister (Hg.), *Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität: Formen der Künstlerausbildung 1918 bis 1968*, Weimar 2007; *Isar/Athen. Griechische Künstler in München – Deutsche Künstler in Griechenland*, 13. April 2007 <https://www.zikg.eu/archiv/main/2007/isar-athen>, 12.02.2025, Tagungsband erschienen: Christian Fuhrmeister / Birgit Jooss (Hg.), *Isar/Athen: Griechische Künstler in München – Deutsche Künstler in Griechenland*, München 2008 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, Bd. 20), der Tagungsband ist als PDF-Datei verfügbar: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/>

Autor

Ivan Popov (Jahrgang 1981) hat Philosophie und Deutsche Philologie an der Georg-August-Universität in Göttingen studiert. Seit 2012 arbeitet er als wissenschaftlicher Assistent am Institut für Germanistik an der St.-Kliment-Ochridski-Universität in Sofia, Bulgarien. Seine wissenschaftlichen Interessen erstrecken sich auf die Gebiete der Geschichte der deutschen und der deutschsprachigen Literatur, der Kulturtheorie und der Kunstphilosophie.

Titel

Ivan Popov, Rezension von: Christian Fuhrmeister und Lia Lindner (Hg.), *Transformationen der Moderne. Künstler aus Ungarn, Rumänien und Bulgarien in München*, Passau: Dietmar Klinger Verlag 2022 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 57), 320 S., ISBN 978-3-86328-185-4, Preis: 39,90 Euro, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2025, Sektion *Ostblick*, Themenheft: *Kunstschutz-Initiativen im Ersten Weltkrieg in Ostmitteleuropa*, hg. v. Robert Born und Beate Störckuhl (4 Seiten), www.kunsttexte.de.

DOI <https://doi.org/10.48633/kstx.2025.1.104606>

[volltexte/2008/493.pdf](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:255-dtl-0000005606), 12.02.2025 und ZI: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:255-dtl-0000005606>, 12.02.2025; *American Artists in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, 9.–11. Oktober 2007; Tagungsband erschienen: Christian Fuhrmeister / Hubertus Kohle / Veerle Thielemans (Hg.), *American Artists in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, Berlin / München 2009 (Münchener Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte, Bd. 8; Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 21).

2 S. dazu die Tagungsbesprechung von Heinke Fabritius: <https://arthist.net/reviews/30657/mode=conferences>, 12.02.2025.

3 Zu den Debatten um eine Neubewertung der Moderne in Mittel- und Ostmitteleuropa seit 1989 und den damit verbundenen Problemen und Positionen: Matthew Rampley, *Networks, horizons, centres and hierarchies: on the challenges of writing on modernism in central Europe*, in: *Umění*, Band 69,2, 2021, S. 145–162, <https://www.umeni-art.cz/en/issue-detail/2-6Me5NY>, 12.02.2025.

4 Robert Born spricht in diesem Zusammenhang von „Chiffren des Widerstands“: Robert Born, *Schlachten, Triumphe, Flucht: die Türkenkriege im historischen Ungarn in der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, in: *Die Türkenkriege des 18. Jahrhunderts. Wahrnehmen – Wissen – Erinnern*, hg. v. Wolfgang Zimmermann und Josef Wolf, Regensburg 2017, S. 339–361, hier S. 341.

5 Tzvetan Todorov, *Artists and Dictators*, in: ders., *The Limits of Art. Two Essays*, London 2010, S. 1–60, hier S. 7–8.

6 Zeitgleich mit der Konferenz 2008 wurden die gesamten Matrikelbücher für den Zeitraum 1809–1935 der Akademie der Bildenden Künste, München digital freigeschaltet: <https://matrikel.adbk.de/matrikel>, 12.02.2025.