

Antje Kempe

Konstruierte Kontinuität.

Karl Heinz Clasen und die frühen Jahre einer DDR-Kunstgeschichte

2005 publizierte der polnische Kunsthistoriker Piotr Piotrowski ein Buch, das die Entwicklung der Kunst im östlichen Europa von 1945 bis 1989 „im Schatten Jaltas“, also durch die Aufteilung von Einflussphären durch die Siegermächte des Zweiten Weltkrieges geprägt sieht.¹ Legte er darin dem Titel nach ein durch die politischen Bedingungen konstituiertes einheitlich aufzufassendes Gebiet zugrunde, zeigte er in seinen Ausführungen zugleich eine Vielfalt der künstlerischen modernistischen Entwicklungen auf. Auf diese Weise gelang es ihm, ein differenzierteres Bild jener Region zu entwerfen. Mit seinem hierin vorgestellten Ansatz einer *horizontal Art History* verband sich darüber hinaus die Forderung nach einer Neubewertung von Normativen, die durch eine westliche Kunstgeschichte geprägt wurden. Piotrowskis Studien regen dazu an, über die kunsthistorischen Fachgeschichten „im Schatten Jaltas“ nachzudenken, inwiefern sie die Entwicklung der Kunst zwischen Sozialistischem Realismus und Avantgarde begleiteten, inwiefern sie sich zwischen ideologisch motivierter Neuausrichtung und fachlicher Tradition bewegten. Dem hierbei gewählten Plural liegt bereits die Annahme zugrunde, dass auch die Transformation des Wissenschaftsapparates unter der sowjetischen Hegemonialpolitik keineswegs einheitlich verlief. Es lässt sich danach fragen, wie verbindlich die Kanonisierung streng marxistisch-leninistischer Ansätze im Bereich der Kunstgeschichte tatsächlich war und welche Reichweite sie in zeitlicher und räumlicher Hinsicht hatte.

Ein zu Beginn der 1950er Jahre in mehreren Übersetzungen veröffentlichter Sammelband sowjetischer Kunsthistoriker mit dem Titel *Gegen die bürgerliche Kunst und Kunstwissenschaft* kann als Versuch verstanden werden, das verbindliche Modell eines historisch-materialistischen Epochenverständnisses und dessen Interpretation den Kunsthistorikern in den sowjetischen Sattelitenstaaten an die Hand zu geben.² Die in vielen Publikationen jener Jahre zu fin-

denden floskelhaften Einlassungen auf die Lehren von Karl Marx und Friedrich Engels lassen allerdings wenig Rückschlüsse darauf zu, inwiefern die Autoren eine vordergründige oder bewusste Annahme von Leitlinien vollzogen. Sie bezeugen aber die scheinbare Notwendigkeit und Forderung, solche aufzunehmen. Neben den unmittelbaren Auswirkungen politischer Faktoren auf den Umbau der Kunstwissenschaft als universitäre Disziplin sind daher auch die Stellung der Kunstgeschichte innerhalb einer Hierarchie gesellschaftsrelevanter Disziplinen und fachinterne Gründe zu berücksichtigen. Dazu zählen fachliche Traditionen, Durchlässigkeit ideologischer Forderungen oder die Durchsetzungskraft bildungs- und wissenschaftspolitischer Doktrinen in Bezug auf die kunstgeschichtlichen Institute und Forschungseinrichtungen in den jeweiligen Ländern.

Ein Spiegel der nationalen Differenzen kann nicht zuletzt in der unterschiedlichen Dynamik der Aufarbeitung der jüngeren Fachgeschichten im Zuge des Systemwechsels nach 1989 gesehen werden. Während die Reflexionen ostdeutscher Fachkollegen über die Kunstgeschichtsschreibung in der DDR und ihren eigenen Anteil daran – einem Schwanengesang ähnlich – den Eindruck bestärken, dass mit der Wende ein historischer Abschnitt sein Ende gefunden hat, wird diese Selbsteinschätzung in anderen Ländern nicht geteilt und die Verflechtung von Wissenschaft, Ideologie und Politik nach dem Tauwetter als marginal angesehen.³ Es ist daher nicht nur hinsichtlich einer ost-westlichen Systemkonkurrenz, sondern auch innerhalb der Länder des östlichen Europas von einer Asymmetrie der Kunstgeschichte auszugehen.⁴

Im Lichte dieser einleitenden Überlegungen wird bereits deutlich, dass es nicht Anliegen dieses Beitrags sein kann, einen Überblick über die Fachgeschichten der sozialistischen Staaten darzulegen.⁵ Vielmehr soll exemplarisch anhand der Person Karl Heinz Clasens (1893–1979) ein Schlaglicht auf die

Kunstgeschichtsforschung der frühen DDR in den 1940er und 1950er Jahren unter Aufnahme einiger obigen genannten Aspekte geworfen werden.⁶ Die Darstellung der Anpassungsstrategien eines Kunsthistorikers zwischen den Systemen werden dazu eingefasst von Betrachtungen zur Personalpolitik der Hochschule innerhalb des sich etablierenden sozialistischen Wissenschaftsbetriebes sowie der Frage nach der Neusemantisierung von Leitbegriffen wie Volk, die für die Kunstgeschichte wieder relevant wurden.

Karl Heinz Clasen – der Wiedereinstieg

Clasen kehrte nach seiner Entlassung aus dem akademischen Dienst in Rostock 1945 aufgrund der Zugehörigkeit zur NSDAP mit seiner Berufung an das an der Ernst Moritz Arndt-Universität angesiedelte Caspar David Friedrich-Institut im Jahre 1950 in das Wissenschaftssystem – nun der DDR – zurück.⁷ Zuvor war er ab den 1930er Jahren in Königsberg, Posen und schließlich Rostock tätig gewesen. In der Berufung und der nachfolgenden Etablierung Clasens im Wissenschaftssystem der DDR, in dem er sich Einfluss und Freiräume erwirkte und in dem er Funktionen als Dekan der Fakultät (seit 1951), als Mitbegründer und ordentliches Mitglied der Deutschen Bauakademie (1951) sowie als Mitglied im wissenschaftlichen Beirat für die Fachrichtung Kunstgeschichte beim Staatssekretariat für Hochschulwesen (1952) innehatte, spiegeln sich das vielschichtige, in seinem Machtgefüge noch nicht eindeutige ausdefinierte Beziehungsfeld der ersten Nachkriegsjahre, in dem Personalentscheidungen getroffen wurden, sowie der Aufbau einer marxistisch orientierten Kunstgeschichte und die Beharrungstendenzen fachlicher Traditionen wieder.

Clasen galt – hierüber geben die Dokumente in der Personalakte Auskunft – als ein den bürgerlichen akademischen Traditionen anhängender Gelehrter, hinsichtlich dessen politischer Zuverlässigkeit Zweifel beständen.⁸ Seine Tätigkeit am kunstgeschichtlichen Institut der Reichsuniversität Posen sowie bei der Sicherstellung „deutscher“ Kulturgüter ließen ihn zudem nur bedingt als politisch unbelastet erscheinen.⁹ Noch 1947 lehnte die Deutsche Zentralverwaltung für Volks-

bildung eine Wiederberufung Clasens in Rostock ab, „da er menschlich wie politisch untragbar“ sei.¹⁰ Diese Beurteilung war ihm bereits zu Beginn der vierziger Jahre von Seiten eines nationalsozialistischen Funktionärs ausgestellt worden – damals mit der Ergänzung, dass Clasen es ausgezeichnet verstehe, „die gewünschten ‚großen Stichworte‘ überall anzubringen. Dahinter steckt in Wirklichkeit nichts.“¹¹ Tatsächlich schuf Clasen selber mit einem kalkulierenden, auch opportunistischen Verhalten die Grundlage für seine Wiedereinstellung in den universitären Dienst. Bereits in einer ersten Reaktion auf seine Entlassung reagierte Clasen, indem er sein fachliches Renommee (für die Kunstgeschichtsforschung in Mecklenburg-Vorpommern und für die gesamte internationale Fachwissenschaft wäre seine Entlassung ein fühlbarer Verlust) wie auch die Befürwortung der veränderten politischen Situation (schließlich sei er das einzige Mitglied des Lehrkörpers gewesen, das vor dem Universitätsgebäude die Soldaten der Roten Armee erwartet hätte) in die Waagschale warf.¹² Allerdings stand nicht nur die Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung Clasen ablehnend gegenüber, auch der Rektor der Universität Rostock, Günther Rienäcker, setzte sich nur halbherzig für ihn ein, und der dortige Lehrstuhl für Kunstgeschichte wurde mit Karl Friedrich Suter neu besetzt.

Priorität hatte somit für Clasen die Ausstellung einer Unbedenklichkeitserklärung durch die Entnazifizierungskommission, die er 1948 auch erhielt.¹³ Hierfür bediente er sich nicht nur alter Netzwerke aus seiner Königsberger und Posener Zeit in Person eines früheren Schülers und nunmehrigen Mitglied der Zentralverwaltung für Volksbildung Gerhard Strauß (1908-1984)¹⁴ und des polnischen Kunsthistorikers Szczęsny Dettloff (1878-1961).¹⁵ Er beschwor auch den Fachkräftemangel als Achillesferse der Universitäten, als er in einem Brief an Gerhard Strauß anmerkte, im Osten würden gute Fachkräfte benötigt und wenn es keine Verwendung für ihn gäbe, würde er in den Westen übersiedeln.¹⁶ Mit einem Gespür für die neuen politisch-gesellschaftlichen Forderungen hatte er sich zudem um Forschungsaufträge an der Universität Rostock bemüht, die ihm von Seiten des Ministeriums für Volksbildung im Juli 1948 genehmigt wurden. Neben dem ländlichen Bau- und Siedlungswesen bear-

beitete er auf dieser Grundlage das Thema *Arbeit und Arbeiter in der bildenden Kunst*.¹⁷ Das Ergebnis wurde ein Jahr später in Form eines Aufsatzes unter dem Titel *Der Arbeiter in der Kunstgeschichte* in der Zeitschrift *Heute und Morgen* veröffentlicht.¹⁸ Chefredakteur dieses Literaturmagazins war zu jener Zeit Willi Bredel, der zugleich im Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands als Vorsitzender des Regionalverbandes Mecklenburg-Vorpommern, zu dessen Mitgliedern auch Clasen zählte, tätig war.

Aspekte einer neuen Kunstgeschichte

In dem fünfseitigen, für eine breitere Öffentlichkeit bestimmten Artikel geht es weniger um eine Ikonographie des Arbeiters in der bildenden Kunst als um einen Beitrag „zur Diskussion über die Grundlagen der bildenden Kunst“.¹⁹ Clasen führt darin zunächst die in einer „spätkapitalistischen Denkweise“ verharrende Auffassung und Methode der Kunstgeschichte darauf zurück, dass Kunstwerke lediglich als Produkt ihrer Auftraggeber wahrgenommen würden. Kunstwerke erschienen dergestalt als „Ergebnisse eines feudalen oder bürgerlichen Kunstwollens“, was zu einer pejorativen Differenzierung in Hoch- und Volkskunst führe. Dabei bilde in Wahrheit die Volkskunst die „ersten Keime der Hochkunst“.²⁰ Die Nachzeichnung der Genese des griechischen Tempels aus dem hölzernen Megaron, einer Hausform der ägäischen Vorzeit, sowie der Hallenkirche aus dem Bauernhaus bindet Clasen an den sozio-ökonomischen Produktionsprozess zurück: „*Der arbeitende Mensch schaffe die Form*, die herrschende Gesellschaftsschicht organisiert sie zu ihrem Machtausdruck.“²¹ Nun stehe man jedoch am Beginn eines neuen Kunstschaffens, in dem der „Kunstarbeiter“ seine Fähigkeiten zum Wohle der Allgemeinheit einsetze und die Baukunst sich durch „sachliche und volkstümlich einfache Formen“, einhergehend mit der Verwendung von den „Gegebenheiten“ entnommenen Materialien, auszeichne. In der Malerei und Bildhauerkunst herrschten, so Clasen abschließend, „neue einfache Urformen“ in der zeitgenössischen Kunst vor.²²

Der Text stellt in seiner Agglomeration verschiedenster Konzepte allerdings keine methodische Neu-

ausrichtung dar, die „schließlich zu einer *veränderten Sicht unserer Kunstgeschichte* führen“ würde, wie Clasen ausführt²³, sondern eine Anpassung tradierter kunstgeschichtlicher Deutungsmuster an neue kulturpolitische Leitlinien.

Gerhard Strauss hatte bereits 1946 in einem programmatischen Aufsatz für die Zeitschrift *Bildende Kunst*, der die Ergebnisse des ersten Kongresses der Kunstwissenschaftler von Hochschulen der sowjetischen Besatzungszone zusammenfasste, den bestehenden Antagonismus zwischen einer dominanten elitären Hochkultur und parallelen Volkskulturen hervorgehoben und betont, dass dadurch eine umfassende Bestimmung künstlerischer Werte verhindert werde. Im Weiteren führt er aus, dass die zukünftige Kunstwissenschaft die zeitliche und räumliche Universalität durch eine universelle Erfassung gesellschaftlicher Zustände und ihrer kulturellen Äußerungsformen zu erweitern habe, wodurch die durch die Ökonomie beeinflussten künstlerischen Entwicklungen darstellbar werden.²⁴ Strauss stellte somit das Geschichtsmodell des dialektischen Materialismus in den Mittelpunkt einer aufzubauenden Kunstwissenschaft im östlichen Teil Deutschlands. Er legt mit dieser Forderung wie der nach der universellen Erfassung gesellschaftlicher Zustände, die sich auf ein Zusammenschluss von Kunstgeschichte, Archäologie und Vorgeschichte zu einer Fachgruppe beziehen könnte, Grundlagen, die in der zweiten (1951/52) und dritten Hochschulreform (1967/68) eine verordnete Neuausrichtung der einzelnen Disziplinen und eine Neustrukturierung der Hochschulen umsetzen. So wurde in der zweiten Hochschulreform beispielsweise das gesellschaftswissenschaftliche Grundstudium mit den Fächern Marxismus-Leninismus, Politische Ökonomie und dialektischer und historischer Materialismus für alle Studienfächer verpflichtend festgelegt. Ebenso lässt sich danach fragen, inwiefern mit Fachgruppen bereits Sektionen angedeutet werden, die in den 1960er–1970er Jahren die traditionellen Institutsstrukturen aufheben sollen.²⁵ Daraus abzuleiten wäre die Fragestellung, inwiefern eine ideologische, inhaltliche und institutionelle Ausrichtung der Kunstgeschichte in der DDR bereits in den 1940er Jahren konzeptuell gefasst und je nach politischer Lage umgesetzt wurde.²⁶ Deutlich wird allerdings, dass, auch wenn diese Forderungen

mittels Strauss eventuell aus der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung in die Diskussion eingebracht wurden, die zeitnahe Aufnahme durch die Fachkollegen selber geschah. So hatten Strauss und Hermann Weidhaas (Greifswald) bereits im Vorfeld Anregungen für neue Studienpläne erstellt.²⁷

In dem angeführten Artikel insistierte Strauss aber auch auf die Neubewertung der Volkskunst. Die Konstellation Volks-Kunst, Volks-Kultur beinhaltete ein Identifikationsangebot für die neuen Adressaten: die Arbeiter und Bauern als führende Klassen des Staatsvolkes. Durch die Verbindung der Konzepte von „Volk“ und Kunst, die dergestalt zur wahren Volkskunst wird, konnte die progressive Rolle des Volkes in der geschichtlichen Entwicklung betont werden. Der Begriff beschwor so die offizielle kulturpolitische Leitlinie des Sozialistischen Realismus und das ideologisch-wissenschaftlich hergeleitete Geschichtsmodell des dialektischen Materialismus.²⁸

Clasen nimmt in seinem Beitrag von 1949 diesen Gedanken auf. Es zeigt sich allerdings, dass der politisch stark belastete Begriff des Volkes gerade ob seiner verschiedensten Prägungen einen Anknüpfungspunkt bot – auch jenseits der sich vollziehenden Neusemantisierung im Sinne einer marxistisch-materialistischen Auslegung. Ausgestattet mit einer historischen Dimension wird bei Clasen die Volkskunst zum Ausgangspunkt und, wie er schreibt, „ersten Keim“ jeglicher künstlerischer Entwicklung.²⁹ Mit dieser Formulierung nimmt Clasen aber auch Bezug auf insbesondere von Ethnologen der Zwischenkriegszeit vertretene Auffassungen der Volkskunst als dem „Stamm, aus dem alle höhere Künstlerschaft steigt, nicht im äußerlichen Wirken, sondern im stillen Wachstum der inneren künstlerischen Anlagen“.³⁰ Auch in der Kunstwissenschaft hatten sich solche Auffassungen gefunden. Neben eventuell aus dem Königsberger Umkreis erhaltenen Impulsen, namentlich Georg Münter, vertrat insbesondere Joseph Strzygowski dieselbe Vorstellung in einem rassistisch-völkischem Sinne.³¹ So führte er beispielsweise aus, dass „die bestimmenden Kraftfelder der Entwicklung der Bildenden Kunst selbst und nicht mehr die höfischen, kirchlichen und Bildungskreise“ im Vordergrund zu stehen hätten: Man solle „nicht nur nach Versteinerungen in den sogenannten Stilen suchen,

sondern deren Werden aus volkstümlichen Voraussetzungen erkennen, im Bauen z. B. aus den Gewohnheiten von Holz, Rohziegel und Zelt.“³² In Clasens erwähnten Aufsatz über den Arbeiter in der Kunst, in dem er ebenfalls kurz über die Materialien der neuen Kunst, die den Gegebenheiten entnommen werden, schreibt, hallt jener Ansatz noch nach.³³ Zugleich wird dieser an das zeitgenössische Kunstschaffen zurückgebunden, wodurch eine kontinuierliche Fortsetzung von fortschrittlichen Tendenzen bis in die Gegenwart und eine nahezu teleologische Vollendung im Sozialistischen Realismus behauptet werden konnte. Dementsprechend vermerkt Clasen in der Einleitung seines Buches über die Baukunst an der Ostseeküste, dass er mit seinen Darlegungen der Architekturleistungen hoffe, „die heute schaffenden Architekten dazu anzuregen, sich in die gute und große Tradition unserer Vergangenheit schöpferisch einzureihen.“³⁴

Im Weiteren beschreibt er das im Titel umrissene Gebiet als eine durch die Geographie und die Geschichte geprägte einheitliche Kunstlandschaft, deren Entwicklung und Charakter er einerseits durch das von ihm nicht weiter ausgeführte dialektische Verhältnis von Volks- und Machtkunst und andererseits durch die „künstlerische Tradition einer Landschaft, eines Landes, einer Nation“ begründet sieht. Die gedankliche Zusammenführung beider Aspekte vollzieht auch Strauß in seinen retrospektiven Einlassungen anlässlich des 70. Geburtstags von Clasen, wenn er anführt, dass zahlreiche Fragestellungen des Jubilars dem Wechselverhältnis zwischen der Volksbauweise und der jeweils offiziellen Baukunst gelten, womit „das Problem der Bedeutung der demokratischen Volkskultur auch für die offizielle Kunst der herrschenden Klassen aufgeworfen“ sei.³⁵

Die Nation und das Volk – Neusemantisierungen

Unbeantwortet muss die Frage nach dem Beitrag der Kunstgeschichte zur Ausarbeitung eines theoretischen Fundaments einer sozialistischen Nationalkultur bleiben. Vor dem Hintergrund der politischen Entwicklung und der Zweiteilung Deutschlands vollzogen sich die Bemühungen um die Legitimation eines – nun-

mehr sozialistischen – Nationalstaats auf unterschiedlichen Ebenen.³⁶ Perspektivisch erscheint es daher sinnvoll, die sozialistische Nationalkultur als einen offenen Begriff zu verstehen, der dialektisch die kulturpolitische Positionierung der Partei auch mit Vorhaben aus den Reihen der Kunstgeschichte den Kanon des Denkmälerbestandes wie kunstgeschichtlicher Epochen zu erweitern ebenso wie die Rolle der Kunstgeschichte als gesellschaftsrelevante Disziplin zu stärken verbindet.

Mit der Formierung eines sozialistischen Kulturerbes wurde allerdings nicht nur einer geforderten ideologischen Ausrichtung und der damit verbundenen Etablierung eines marxistisch teleologischen Geschichtsmodells Rechnung getragen, sondern auch die Bestimmung der Nation über die Kultur erneut zur Diskussion gestellt.³⁷ Dahingehend wäre auch die Verwendung älterer Deutungsmuster und Argumentationsstrukturen wie der Kunstgeografie in diesem Kontext zu hinterfragen.³⁸ Auch wenn Clasen – anders als Strauss – nicht als Theoretiker bzw. Stichwortgeber einer sich neuformierenden Kunstgeschichte betrachtet werden kann, ist auffallend, dass seine Anleihen bei der Kunstgeografie oder vom Sonderwesen der deutschen Kunst unreflektiert Aufnahme fanden. So erinnern Formulierungen wie von den „großen und glanzvollen Sonderleistungen, die von deutscher Baukunst während ihres geschichtlichen Ablaufes vollbracht wurden“ an die durch Kurt Gerstenberg und Wilhelm Pinder geprägte Theorien eines Sonderwesens der deutschen Kunst.³⁹ Clasen verbindet zwar die gleichbleibende Kraft nicht mit dem Konzept eines blutsmäßigen, ethnisch-national bestimmbareren Wesens der Kunst, wie es seinen Widerhall auch in der deutschen Ostforschung der 1920er bis 1940er Jahre gefunden hatte.⁴⁰ Gleichwohl lieferte er mit der Bestimmung einer ortsgebundenen Konstante und deren Verquickung mit der Rolle des Volks bei ihrer Entstehung Argumente für die Bestimmung einer (nunmehr sozialistisch geprägten) Nationalkultur. In diesem Sinne hatte bereits 1951 Kurt Liebknecht, seines Zeichens Präsident der im selben Jahr gegründeten Deutschen Bauakademie, in einem Grundsatzartikel vermerkt: „Die Architekten und Städtebauer der Deutschen Demokratischen Republik bemühen sich, aus-

gehend von den großen wertvollen Bautraditionen der Vergangenheit, eine deutsche Architektur zu entwickeln, die dem deutschen Volke verständlich ist und seiner nationalen Eigenart entspricht.“ Sowie weiter:

„Eine deutsche realistische Architektur entwickeln, bedeutet die schöpferische Weiterentwicklung des besten aus dem Volke hervorgegangenen Bauepochen.“⁴¹

Clasen lieferte hierzu eine historisch fundierte Legitimationsgrundlage, die zudem der städtebaulichen Forderung einer Verbindung sozialistischen Inhalts und nationaler Form, verwirklicht etwa beim Wiederaufbau Rostocks unter Rückgriff auf die Backsteingotik, Rechnung trug. Die Aufnahme seines Buches in die von der Bauakademie herausgebenden Reihe *Schriften des Forschungsinstitutes für Theorie und Geschichte der Baukunst* unterstreichen den Stellenwert, der seinen Argumenten beigemessen wurde.⁴²

Allerdings wird deutlich, wie unscharf die Begriffe Volkskunst und Nationalkultur in den 1950er Jahren noch konturiert waren. Es zeigt sich allerdings, dass sie mit einer Scharnierfunktion ausgestattet waren, die kunstgeschichtliche Fachdiskurse und den Versuch einer öffentlichen Bewusstseinsbildung miteinander verbanden. Die hier nachgezeichneten Reaktionen von Fachwissenschaft und Gesellschaft weisen zudem Parallelen zu der um 1900 geführten Diskussion um die Bewertung der Volkskunst und ihren Widerhall in Architektur und Malerei sowie im Kunstgewerbe insbesondere im Umkreis der Wiener Werkstätte auf. In diesem Spannungsfeld erhielt der Begriff auch seine kunstwissenschaftlichen Konturen.⁴³ Seine gesellschaftsrelevante Bedeutung kann mit Rücksicht auf die mehrbändige, vom Reichskunstwart Edwin Redslob herausgegebene Reihe *Deutsche Volkskunst* ermessens werden, in der Clasen den Band über Ostpreußen verfasst hatte.⁴⁴ Darin hatte sich Clasen wie in seinem späteren Buch über die Baukunst an der Ostseeküste nicht auf hergebrachte Geltungsbereiche der Volkskunst wie das Bauernhaus oder Ornamentfragen beschränkt, sondern ein Gesamtbild regionaler Kunst angestrebt. Während er damals jedoch die Dorfkirchen „Altpreußens“ nicht als „reinen Ausdruck des ländlichen Volkstums“ verstanden wissen wollte⁴⁵, erschienen bei ihm nach 1945 jene zwischen Elbe und

Oder gelegenen Bauten zu Denkmälern der Volkskunst als der „unmittelbare Ausdruck einer volkstümlichen Auffassung“⁴⁶.

Die einzige „Ostuniversität“ – Clasens Positionierung in Greifswald

Im Lichte der obigen Ausführungen erstaunt es nicht, dass Clasen auch innerhalb der Universität Greifswald mit Rücksicht auf den Begriff der Volkskunst positioniert wurde und weniger hinsichtlich seiner Forschungsausrichtung, welche die mit Otto Schmitt (1890–1951) in den 1930er Jahren begonnene Forschung am Institut zur mittelalterlichen Backsteinarchitektur fortsetzte. Bereits die fachliche Stellungnahme der Hauptabteilung Hochschule der Greifswalder Universität zu Händen der Personalabteilung lieferte ein wesentliches Argument für die Einstellung Clasens als Professor mit vollem Lehrauftrag mit dem Hinweis, dass der Kandidat bereits früh die Rolle der Volkskunst in ihrer Einwirkung auf die sogenannte Hochkunst betont habe und so zu Ergebnissen gelangt sei, die wertvolle Ansätze zu einer neuen, fortschrittlichen Kunstgeschichtsschreibung böten. Die Darstellung der Rolle des Handwerkers in der Kunst zeige, wie entscheidend sich gerade die schöpferischen Kräfte der unterdrückten Klassen auf die Gestaltung von Kunstwerken und die Entwicklung neuer Stilformen ausgewirkt hätten.⁴⁷ Damit folgte der Verfasser der Stellungnahme auch den von Strauss formulierten Leitlinien.

In einem weiteren Gutachten wurde Clasen mit seinen in den 1920er und 1930er Jahren verfassten Arbeiten zur Deutschordensarchitektur, der Stadtentwicklung in Preußen und zu den Schönen Madonnen als ein Kenner der Kunst Polens und der Tschechoslowakei dargestellt.⁴⁸

Während die Betonung der Volkskunst und der damit verbundene Verweis auf die Grundlagen des historischen Materialismus ein gefordertes Bekenntnis zur marxistischen Ideologie darstellt, ist die Ausrichtung auf Osteuropa nicht nur als Lippenbekenntnis, als Zugeständnis an die hegemoniale Stellung der Sowjetunion im Ostblock aufzufassen. Die Schwierigkeiten, mit denen sich beispielsweise Hermann Weid-

haas in seinen Bemühungen um den Aufbau einer Arbeitsgemeinschaft für Kunstgeschichte der Völker der UdSSR und der europäischen Volksdemokratien konfrontiert sah, zeigen, dass die politischen Rahmenbedingungen die institutionalisierte Beschäftigung mit der Kunst des östlichen Europas nicht unbedingt begünstigten.⁴⁹

Wichtiger war das Selbstverständnis der Greifswalder Universität, die sich nach eigenen Aussagen als „einzige ausgesprochene Ostuniversität“ sah, die den Wegfall der nunmehr auf polnischem und sowjetischem Staatsgebiet liegenden ehemals preußischen Ostprovinzen mit ihren Universitäten zu kompensieren habe.⁵⁰ Dies geschah allerdings weniger in personeller Hinsicht, wie mit Blick auf die Königsberger Vergangenheit Clasens vermutet werden könnte, sondern in erster Linie auf der Ebene der Wissenschaftsorganisation mit der zielgerichteten Ausrichtung der Geisteswissenschaften auf Ost- und Ostmitteleuropa durch den Aufbau von neuen Fachgebieten sowie Instituten.⁵¹ Zur Anlaufstelle Königsberger Universitätsangehöriger wurde zudem die Göttinger Universität. Eine Neuausrichtung erfolgte in Greifswald also nicht nach dem Muster, wie es beispielsweise in Polen bei der Transplantation des gesamten Lemberger Instituts mit seinen Mitarbeitern nach Lublin oder des Wilnaer Instituts nach Thorn wirksam wurde.⁵² Hier wie dort gab es aber einen ähnlichen Bruch mit der bisherigen Ausrichtung der Forschung; hier wie dort wurde die Beschäftigung mit den bis zum Kriegsende jeweils im Mittelpunkt stehenden regionalen Erscheinungen nicht fortgesetzt. Ungeklärt muss bleiben, ob der Rektor der Greifswalder Universität mit der Entscheidung, einen Ersatz für die Universitäten in den verlorenen Ostgebieten zu schaffen, eine besondere Zuständigkeit seiner Institution für eine neue Ostforschung aufbauen wollte und welche Ziele damit verbunden gewesen sein könnten. Es stellt sich vor allem die Frage, welchen spezifischen Beitrag die Kunstgeschichte für eine Erinnerung an die alte und die Aneignung der neuen Heimat liefern sollte. Dieselbe Frage stellt sich auch für den parallel verlaufenden Prozess in Polen, der jedoch dort zu ganz anderen Ergebnissen führte. Für die Erforschung der Nachkriegsforschung in Polen wurde bereits einiges getan; für die DDR stehen stichhaltige Darstellungen noch aus.⁵³

Inwiefern Clasen als „ein Pionier der DDR-Kunstwissenschaft“ bezeichnet werden kann⁵⁴, bleibt fraglich – insbesondere da dies eine als einheitlich aufzufassende Kunstgeschichte in der DDR voraussetzt. Wie die regionalistisch-traditionsbewusste Architektur der Langen Straße in Rostock, für die Clasen mit seinem Buch über die Kunst der Ostseeküste eine kunstgeschichtlich fundierte Grundlage lieferte, ein Sinnbild für die Aneignung der Kunst unter dem Schlagwort ‚national in der Form, sozialistisch im Inhalt‘ darstellt⁵⁵, sind auch in der theoretischen Herleitung von fortschrittlichen Kräften der Kunstgeschichte durch Clasen konservative, traditionalistische Ansichten spürbar. Strauß sollte diesen Traditionalismus rückblickend den Fachkollegen insgesamt attestieren: Eine Umsetzung der Prinzipien einer neuen dialektisch-materialistischen Kunstgeschichte erfolgte nicht; im besten Falle kamen soziologische Fragestellungen zur Anwendung.⁵⁶ Das neue Wissenschaftssystem war insbesondere in seinen Anfängen auf einen pragmatischen Umgang mit versierten Fachkräften angewiesen. Um sie zu halten, mussten Zugeständnisse an die mangelnde Vertrautheit bürgerlich geprägter Wissenschaftler mit der geforderten Methode und zuweilen an deren mangelnde Neigung zur Identifizierung mit den politisch-ideologischen Rahmenbedingungen gemacht werden. Für Strauß selbst gilt allerdings trotz seiner vermeintlich marxistisch orientierten Ansichten dasselbe. Auf seine konservativen Ansichten hat bereits Ulrich Reinich im Kontext seiner Untersuchung der Rezeption von Albrecht E. Brinkmanns städtebaulicher Auffassungen im östlichen Deutschland verwiesen.⁵⁷ Daran schließt sich die wissenschaftsgeschichtliche Frage nach der Bewertung der Generationsfrage an: Kann unter „Generation“ auch eine Gruppenbildung mit ähnlicher Sozialisierung und Konservierung von weltanschaulichen Ansichten verstanden werden? In Anlehnung an Karl Mannheim könnte damit der wissensoziologische mit den generationellen verbunden werden.⁵⁸ Es wäre dies auch als Ergänzung zur Problematik von Netzwerken mittels denen Konzepte vermittelt und Akteure agieren zu denken.

Das Greifswalder Beispiel Clasen bezeugt jedenfalls eine "konstruierte Kontinuität", der weder ein klarer Bruch mit der Vergangenheit noch ein klares Bekenntnis zum neuen System zugrunde liegt.⁵⁹

Endnoten

1. Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jajta: sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945 – 1989*, Poznań 2005. Die englische Übersetzung erschien 2009 in London unter dem Titel *In the shadow of Yalta: art and the avant-garde in Eastern Europe, 1945 – 1989*, die kroatische 2011 in Zagreb.
2. *Gegen die bürgerliche Kunst und Kunstwissenschaft*, hg. v. I. E. Grabar und W.S. Kemenow, Berlin 1954. Originaltitel: *Protiv buržoaznoga iskusstva i ickusstvoznanija*, Moskva 1951. Im selben Jahr erschien eine polnische Übersetzung, 1953 eine ungarische. Zur Analyse des Sammelbandes siehe Uwe Hartmann, *Die „Verteidigung“ der Renaissance. Zur Auseinandersetzung sowjetischer Kunsthistoriker mit der „bürgerlichen“ Kunstwissenschaft zu Beginn des Kalten Krieges*, in: *Kunst. Kontext. Geschichte. Festgabe für Huber Faensen zum 75. Geburtstag*, hg. v. Tatjana Bartsch und Jörg Meiner, Berlin 2003, S. 295–309.
3. Zur DDR-Kunstgeschichte siehe: Peter Feist, *Die Kunstwissenschaft in der DDR*, in: *Kunstgeschichte an den Universitäten in der Nachkriegszeit*, hg. v. Martin Papenbrock, Göttingen 2006 (Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft; Bd. 8), S. 13–49; Friedrich Möbius, *Wirklichkeit Kunst Leben. Erinnerung eines Kunsthistorikers*, Jena 2001; ders., *Zur Situation der Kunstgeschichte in der ehem. DDR*, in: *Geisteswissenschaften in der ehemaligen DDR, Bd. 1: Berichte*, hg. v. Burkhard Steinwachs, Konstanz 1993, S. 239–248; Harald Olbrich, *Vortrag im Rahmen der Mitgliederversammlung des Verbandes auf dem XXII. Kunsthistorikertag in Aachen*, in: *Kunstchronik*, Band 44, 1991, S. 228–233. Für die ČSSR: Milena Bartlová, *Art History in the Czech and Slovak Republics*, in: *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, hg. v. Matthew Rampley, Thierry Lenain, Hubert Locher, Andrea Pinotti, Charlotte Schoell-Glass und Kitty Zijlmans, Leiden / Boston 2012, S. 305–14; dies., *Czech Art History and Marxism*, in: *Journal of Art Historiography*, Band 1, 2009, <http://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/bartlova.pdf> (letzter Zugriff: 25.11.2014). Für Polen siehe die Einschätzung von Wojciech Bałus: "The political transformations which took place in Poland following 1989 did not have any significant influence on Polish art history. In contrast to other post-Soviet states, perhaps, it was not necessary to make contact once more with scholarship worldwide, nor to 'de-Communistize' the milieu of Polish art historians." Ders., *A Marginalized Tradition? Polish Art History*, in: *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, hg. v. Matthew Rampley, Thierry Lenain, Hubert Locher, Andrea Pinotti, Charlotte Schoell-Glass, and Kitty Zijlmans, Leiden / Boston 2012, S. 439–49, hier S. 46. Zu Ungarn siehe den Beitrag von Robert Born: *Die Renaissance in Ungarn und Italien aus marxistischer und nationaler Perspektive. Beobachtungen zur Situation in Ungarn vor und nach 1945*, in: *Ars*, Band 48 Heft 2, 2015, S. 160–178.
4. Siehe hierzu das Projekt *Asymmetrische Kunstgeschichte? Erforschung und Vermittlung 'prekärer' Denkmalbestände im Kalten Krieg* am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin, <http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/forschung/laufende-forschungsprojekte/asymmetrische-kunstgeschichte/> (letzter Zugriff: 09.07.2015).
5. Clasen studierte ab 1913 Kunstgeschichte, Archäologie und Geschichte der Deutschen Literatur in Berlin, München und Kiel. 1921 promovierte er mit einer Arbeit zu Wehrbau und Kirchenbau bei Arthur Haseloff in Kiel, zwei Jahre später schloss sich die Habilitation *Der Hochmeisterpalast der Marienburg an der Universität Königsberg* an, wo er bis 1940, zuletzt als apl. Professor tätig war. Daran schloss sich der Aufbau eines kunstgeschichtlichen Institutes in Posen an. Zeitgleich war er von 1940–45 ordentlicher Professor in Rostock. Zunächst entlassen, wurde er 1949 in Greifswald mit einem Lehrauftrag eingestellt und folgte nach dem Weggang von Prof. Weidhaas diesem als stellvertretender Leiter des Instituts nach. 1950 erhielt er eine Professur mit vollem Lehrauftrag, 1951 wurde er auf den Lehrstuhl berufen und zum Direktor des Caspar-David-Friedrich-Instituts. 1963 wurde er emeritiert, danach ging er nach Mettmann (BRD), wo er 1979 verstarb.
6. Zu Greifswald gibt folgender Artikel einen Überblick: Michael Lisok, *100 Jahre Kunstgeschichte in Greifswald*, in: *Die Welt im Großen und im Kleinen. Kunst und Wissenschaft im Umkreis von Alexander von Humboldt und August Ludwig Most*, hg. v. Gerd-Helge Vogel, Berlin 2009, S. 47–67. Allgemein zur DDR-Kunstgeschichte und einzelnen Instituten: Heinrich Dilly, *Terminologisch*,

- nicht paradigmatisch. Die (kunst-)wissenschaftlichen „Revolutionäre“ der DDR, in: *Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa / Kształtowanie się i rozwój historii sztuki w Niemczech, Polsce oraz Europie Środkowej*, hg. v. Wojciech Batus und Joanna Wolańska, Warschau 2010, S. 521-538; die Beiträge von Sigrid Brandt und Christof Baier zur Kunstgeschichte an der Humboldt Universität in: *In der Mitte Berlins: 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, hg. v. Horst Bredekamp und Adam S. Labuda, Berlin 2010; zu Leipzig: Christine Kratzke, *Das Kunsthistorische Institut der Universität Leipzig von 1945 bis 1958*, in: *Kunstgeschichte an den Universitäten in der Nachkriegszeit*, hg. v. Martin Papenbrock, Göttingen 2006 (Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft; Bd. 8), S. 51-92; Thomas Topfstedt und Frank Zöllner, *Kunstgeschichte*, in: *Geschichte der Universität Leipzig 1409–2009*, Bd. 4/1, hg. v. Ulrich von Hehl, Uwe John, Manfred Rudersdorf, Leipzig 2009, S. 218-234; zu Halle: Irene Roch-Lemmer, *Johannes Jahn und das „Johannesevangelium“*, in: *100 Jahre Kunstgeschichte an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Personen und Werke*, hg. v. Wolfgang Schenkluhn und Dirk Höhne, Halle 2004, S. 191-200.
7. Clasen wurde 1949 mit einem Lehrauftrag zur Entlastung von Prof. Weidhaas, der 1950 nach Weimar geht, eingestellt. Ein Jahr später erfolgte die Ernennung zum Professor mit vollem Lehrauftrag, 1951 zum Professor mit Lehrstuhl. Lissok 2009, *100 Jahre Kunstgeschichte* (wie Anm. 6).
 8. Personalakte Clasen, Nr. 908, Universitätsarchiv der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald.
 9. Sabine Arend, *Studien zur deutschen kunsthistorischen „Ostforschung“ im Nationalsozialismus: die Kunsthistorischen Institute an den (Reichs-) Universitäten Breslau und Posen und ihre Protagonisten im Spannungsfeld von Wissenschaft und Politik*, Berlin, Dissertationsschrift Humboldt-Universität, 2009, S. 246-253, <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/arend-sabine-2009-07-15/PDF/arend.pdf> (letzter Zugriff: 05.10.2015); Adam Labuda, *Das Kunstgeschichtliche Institut an der Reichsuniversität Posen 1941–1945*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Band 65 Heft 3, 2002, S. 387-399.
 10. Clasen, Karl Heinz, in: *Die Professoren der Universität Rostock im Dritten Reich. Ein biographisches Lexikon*, hg. v. Michael Buddrus und Sigrid Fritzlär, München 2007 (Texte und Materialien zur Zeitgeschichte), S. 104-106, hier 106.
 11. Urteil von SS-Obersturmführer Dr. Hans Schneider vom Stab des Höheren SS- und Polizeiführers in Den Haag 3/1941. Zit. nach Buddrus, Fritzlär 2007, *Die Professoren* (wie Anm. 10), S. 105.
 12. Ebd., S. 105.
 13. Er hatte sowohl in der West- wie der Ostzone, d.h. in Solingen und Schwerin, eine Unbedenklichkeitserklärung beantragt und in beiden Fällen 1948 erhalten.
 14. Strauss studierte in Königsberg, Köln und Wien Kunstgeschichte. 1935 promovierte er sich bei Wilhelm Worringer mit einer Arbeit zur Freiplastik bis 1450 im Gebiet des heutigen Ostpreußen westlich der Passarge. Von 1945-1949 war er Referent für bildende Kunst, Museen und Denkmalpflege in der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung, danach in gleicher Funktion bis 1951 am Ministerium für Volksbildung. In dieser Zeit verantwortet er auch den Abriss des Berliner Schlosses. 1957 übernahm er einen Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Siehe zu Strauss auch Dilly 2010, *Terminologisch, nicht paradigmatisch* (wie Anm. 6), S. 530; Sigrid Brandt, Auftrag: *marxistische Kunstgeschichte, Gerhard Strauss' rastlose Jahre*, in: *In der Mitte Berlins: 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, hg. v. Horst Bredekamp und Adam S. Labuda, Berlin 2010, S. 363-372.
 15. Clasen hatte sich in Posen für die Freilassung des zweitweise internierten Dettloffs eingesetzt. Dies bestätigt zumindest Dettloff in einem Brief an Prof. Józef Bossowski vom 11. Oktober 1949. Clasen hatte 1946 Kontakt zu Dettloff aufgenommen, um ihn zu einer Bestätigung seines Einsatzes zu erhalten. Zum Verhältnis von Dettloff und Clasen siehe Labuda 2002, *Das Kunstgeschichtliche Institut* (wie Anm. 9), S. 393. – Arend 2009, *Studien zur deutschen kunsthistorischen Ostforschung* (wie Anm. 9), S. 247.
 16. Brief Clasens an Strauss vom 16.07.1947 (Personalakte Clasen, Nr. 908, Universitätsarchiv der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald).
 17. Es handelte sich hierbei um eine Sonderregelung für die Sowjetische Zone mittels Forschungsaufträge die Entlassungen von nächst abzufedern. UAG. Phil. Fak. I-139, Fakultätsprotokoll vom 22. Dezember 1945. Diese Maßnahme scheint auch in Rostock gegriffen zu haben. Siehe hierzu Buddrus, Fritzlär 2007, *Die Professoren* (wie Anm. 10), S. 105.
 18. Karl Heinz Clasen, *Der Arbeiter in der Kunstgeschichte*, in: *Heute und Morgen. Literarische Monatsschrift*, 1949, H. 1, S. 21-25.
 19. Ebd., S. 21.
 20. Ebd., S. 21,22.
 21. Ebd., S. 23, Kursivsetzung im Original.
 22. Ebd., S. 25.
 23. Ebd., S. 22.
 24. „Die alte Kunstgeschichte unterlag der Gefahr, in Einzelgebiete – Hochkunst, Kunstgewerbe, Volkskunst – zu verfliegen, und sie wurde nicht mehr als geschichtlich notwendige Erscheinung angesprochen, sondern, besonders von gewissen Künstlern der letzten fünfzig Jahre, als Ersatz für eine nicht genügend künstlerische Begabung und als Hindernis für einen direkten Kontakt zwischen Kunst und Volk.“ Im weiteren wurde auf diesem Kongress die neuen Studienrahmenpläne für das Studium der Kunstgeschichte vorgestellt sowie sich für eine Zusammenlegung von Kunstgeschichte, Archäologie und Vorgeschichte zu einer großen Fachgruppe ausgesprochen, worin eine Vorstufe der Sektionen, die auf der Grundlage des Gesetz über das einheitliche Sozialistische Bildungssystem vom 25.02.1965 in der dritten Hochschulreform 1967/68 umgesetzt wurde, gesehen werden können. Gerhard Strauss, *Grundfragen moderner Kunstwissenschaft*, in: *Bildende Kunst*, Band 1, 1946, S. 20-25, hier S. 24.
 25. Siehe hierzu den Beitrag von Katja Bernhardt in dieser Ausgabe.
 26. Siehe hierzu die Infragestellung dieser Interpretation durch Katja Bernhardt in ihrem Beitrag in dieser Ausgabe.
 27. Strauss 1946, *Grundfragen* (wie Anm. 24), S. 25.
 28. Siehe hierzu Cornelia Kühn, *Die Kunst gehört dem Volke? Volkskunst in der frühen DDR zwischen politischer Lenkung und ästhetischer Praxis*, Münster 2015 (zeithorizonte. Perspektiven Europäischer Ethnologie; Bd. 14), S. 49.
 29. Clasen 1949, *Der Arbeiter* (wie Anm. 18), S. 22.
 30. Nach Arthur Haberlandt, *Begriff und Wesen der Volkskunst*, in: *Jahrbuch für historische Volkskunde* 1926, 2, S. 20-32; ders.: *Gedanken über Volkskunst*, in: *Die bildenden Künste*, Nr. 10, Wien 1922.
 31. Für den Hinweis auf eine mögliche Verbindung Clasens zu Georg Münter danke ich Katja Bernhardt.
 32. Joseph Strzygowski, *Volkskunst, nicht Machtkunst. Grundlage von Forschung und Museum der Bildenden Kunst*, in: *Germania*, Band 9 Heft 4, 1973, S. 99-103, hier 100-101.
 33. Clasen, *Der Arbeiter* (wie Anm. 18), S. 25.
 34. Karl Heinz Clasen, *Die Baukunst an der Ostseeküste zwischen Elbe und Oder*, Dresden 1955 (Schriften des Forschungsinstituts für Theorie und Geschichte der Baukunst), Einleitung, o. S.
 35. Gerhard Strauß, *Prof. Dr. phil. Karl Heinz Clasen zum 70. Geburtstag*, in: *Deutsche Architektur*, Band 12, 1963, S. 449.
 36. Siehe hierzu parallel verlaufende Entwicklungen in der Geschichte. Dazu Maciej Górny, „Die Wahrheit ist auf unserer Seite“. *Nation, Marxismus und Geschichte im Ostblock*, Köln 2011.
 37. In der Kunstgeschichte selber hat die Problematik der Interpretation unter nationalen Gesichtspunkten von Kunst seit den 1990er Jahren eine breitere Diskussion erhalten. Stellvertretend hierfür der Sammelband *Im Dienst der Nation: Identitätsstiftung und Identitätsbrüche in Werken der bildenden Kunst*, hg. v. Matthias Krüger und Isabella Woldt, Berlin 2011 mit der Einleitung von Krüger, *Die Nationalisierung der Kunst*, S. 1-8 Zu der historischen Perspektive siehe Lars Olof Larsson, *Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreissiger Jahre*, in: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900 – 1930*, hg. v. Lorenz Dittmann, Wiesbaden 1985, S. 169-184. Zur DDR gibt es erste Ansätze durch die Frage nach der Repräsentation mittels Kunst: Christian Saehrendt, *Die Kunst als Botschafterin einer künstlichen Nation. Die DDR auf der Biennale von Venedig*, in: *Der Deutsche Pavillon. Ein Jahrhundert nationale Repräsentation auf der Internationalen Kunstausstellung „La Biennale di Venezia“ 1912–2012*, hg. v. Jan May und Sabine Meine, Regensburg 2015, S. 117-126.
 38. Zur sozialistischen Nationalkultur und der Definition eines Kulturerbes siehe u.a. Peter H. Feist: *Die sozialistische Nationalkultur: Erbe der Kultur und Kunst der frühbürgerlichen Revolution*, in: *Albrecht Dürer, Kunst im Aufbruch. Vorträge der kunstwissenschaftlichen Tagung mit internationaler Beteiligung zum 500. Geburtstag von Albrecht Dürer*; Karl-Marx-Universität, Leipzig,

31. Mai bis 3. Juni 1971, hg. v. einem Kollektiv unter Leitung von Ernst Ullmann, Leipzig 1972, S. 173-190.
39. Clasen 1955, *Die Baukunst* (wie Anm. 34), S. 9. Wilhelm Pinder, *Sonderleistungen der deutschen Kunst*, München 1944; Kurt Gerstenberg, *Deutsche Sondergotik, eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter*, München 1913.
40. Zur Kunstgeografie allgemein siehe Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a geography of art*, Chicago 2004; Ute Engel, *Kunstgeographie und Kunstlandschaft im internationalen Diskurs: ein Literaturbericht*, in: *Jahrbuch für Regionalgeschichte*, Band 27, 2009, S. 109-120. Zur deutschen Ostforschung siehe Adam S. Labuda, „... eine von sinnvollen Zweckgefühlen erfüllte, herbe und großartige Kolonialkunst ...“ *Zum kunsthistorischen Diskurs über Ostmitteleuropa*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Band 56, 1993, S. 1-17; Beate Störkuhl, *Paradigmen und Methoden der kunsthistorischen "Ostforschung"*, *Der "Fall" Dagobert Frey*, in: *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, hg. v. Robert Born, Alena Janatkova, Adam S. Labuda, Berlin 2004 (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte; I), S. 155-172; Juliane Marquard-Twarowski, *Dagobert Frey als kunsthistorischer Ostforscher*, Diss. Freie Universität Berlin 2007; Arend 2009, *Studien zur deutschen kunsthistorischen Ostforschung* (wie Anm. 9).
41. Der Artikel erschien in der ersten Ausgabe des Publikationsorgans der Bauakademie, *Deutsche Architektur*. Kurt Liebknecht, *Deutsche Architektur*, in: *Deutsche Architektur*, Band 1, 1952, S. 6-12, hier S. 6, 10.
42. So bereits Lissok 2009, *100 Jahre Kunstgeschichte* (wie Anm. 6), Fußnote 43.
43. Siehe hierzu beispielsweise Reinhard Johler, *Alois Riegl, die Volkskunst und die österreichische Volkskunde: eine Vorgeschichte der Europäischen Ethnologie*, in: *Alois Riegl revisited: Beiträge zu Werk und Rezeption*, hg. von Artur Noever, Georg Rosenauer, Georg Vasold, Wien 2010 (Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte / Österreichische Akademie der Wissenschaften; 9), S. 21-28.
44. Karl Heinz Clasen, *Ostpreußen, Text- und Bildsammlung*, München 1928 (Deutsche Volkskunst; 10). Die Reihe umfasst 13 Bände zu den verschiedenen deutschen Provinzen. Ich möchte Eva Pluhařová Grieginé dafür danken, dass sie mich in einem Gespräch an diese Publikation erinnert hat.
45. Ebd. S. 23.
46. Clasen 1955, *Die Baukunst* (wie Anm. 34), S. 41.
47. Fachliche Stellungnahme Hauptabteilung Hochschule 26.4.1950. Personalakte Clasen, Nr. 908, Universitätsarchiv der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald.
48. Phil Fak. an das Staatssekretariat für Hochschulwesen in Berlin, 5. Juni 1951, Betr. Beförderung vom Prof. m.v. Lehrauftrag zum Professor mit Lehrstuhl. Personalakte Clasen, Nr. 908, Universitätsarchiv der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Bezug wurde vermutlich auf folgende Arbeiten Clasens genommen: Karl Heinz Clasen, *Die preußischen Werkstätten des Löwenmadonnenstiles und ihre Auswirkung auf die Nachbarräume*, in: *Die hohe Straße. Schlesische Jahrbücher für deutsche Art und Kunst im Ostraum*, Band 1, 1938, S. 86-100; ders., *Die ordenspreußische Stadt als Kunstwerk*, in: *Kunstgeschichtliche Studien. Festschrift für Dagobert Frey*, hg. v. Hans Tintelnot, Breslau 1943, S. 9-44; ders., *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen*, Berlin 1939; ders., *Die mittelalterliche Kunst im Gebiet des Deutschordensstaates Preußen. 1. Bd. Die Burgenbauten*, Königsberg 1927.
49. Siehe hierzu Friedbert Ficker, *Hermann Weidhaas und die Osteuropäische Kunstgeschichte. Im Gedenken an seinen 20. Todestag*, in: *VIA REGIA – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation*, Heft 54/55, 1998, hg. v. Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen, http://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft5455/ficker_weidhaas.pdf (letzter Zugriff 01.10.2015); ders., *Hermann Weidhaas und die Erforschung der Kunstgeschichte Osteuropas*, in: *Thesis. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar*, Band 44 Heft 3, 1998, S. 9-17.
51. Thomas Stamm-Kuhlmann, *Die Philosophische Fakultät vom Anschluss an Preußen 1815 bis zur deutschen Wiedervereinigung 1990*, in: *Universität und Gesellschaft. Festschrift zur 550. Jahrfeyer der Universität Greifswald 1456-2006*, hg. v. Dirk Alvermann und Karl-Heinz Spieß, Bd. 1: Die Geschichte der Fakultäten im 19. und 20. Jahrhundert, Rostock 2006, S. 371-480, hier S. 427.
52. In Greifswald veranlasste der Dekan Leopold Magon die entsprechenden Anpassungen mit der Verlautbarung über die Gründung eines Osteuropa-Institutes. Auch in der Kunstgeschichte wird diese Ausrichtung sichtbar, wenn sich Hermann Weidhaas im Sommersemester 1946 für allgemeine Kunstgeschichte habilitieren, jedoch in seinem Probevortrag eine entsprechende Schwerpunktsetzung vornehmen soll. Der Titel seines Vortrages lautete dann auch: „Das morphologische Entwicklungsbild der osteuropäischen Kunstgeschichte“. Hierzu Stamm-Kuhlmann 2006, *Die Philosophische Fakultät* (wie Anm. 50), S. 433-434.
53. Siehe Batus 2012, *A marginalized tradition?* (wie Anm. 3), S. 441-442.
54. Antje Kempe, *Ein anderes schlesisches Antlitz. Zur polnischen Nachkriegsforschung über die Kunst Schlesiens*, in: *Paradigmenwechsel. Ost- und Mitteleuropa im 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte im Wandel der politischen Verhältnisse*. Akten der 15. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, hg. von Peter Bogner, Wien 2011, S. 60-65; Beate Störkuhl, *Das Bild Schlesiens in Darstellungen zur Kunst- und Kulturgeschichte nach 1945 - vom "wiedergewonnenen Land" zum "gemeinsamen Kulturerbe"*, in: *Visuelle Erinnerungskulturen und Geschichtskonstruktionen in Deutschland und Polen seit 1939*. Beiträge der 13. Tagung des Arbeitskreises Deutscher und Polnischer Kunsthistoriker und Denkmalpfleger in Darmstadt, 27. September bis 1. Oktober 2006, hg. v. Dieter Bingen, Peter Oliver Loew und Dietmar Popp, Warszawa 2009, S. 47-67; Adam S. Labuda, *Kunst und Kunsthistoriographie im deutsch-polnischen Spannungsverhältnis. Eine vernachlässigte Forschungsaufgabe*, in: *Deutsche Geschichte und Kultur im heutigen Polen. Fragen der Gegenstandsbestimmung und Methodologie*, hg. v. Hans-Jürgen Karp, Marburg 1997 (Tagungen zur Ostmitteleuropa-Forschung, 2), S. 119-135; ders., *Das deutsche Kunsterbe in Polen. Ansichten, Gemeinplätze und Meinungen nach dem Zweiten Weltkrieg*, in: *Kunstchronik*, Band 50, 1997, S. 325-333.
55. Uwe Bölttes und Matthias Müller, *Klassenkämpferisches Vokabular in der DDR-Kunstwissenschaft*, in: *Bildende Kunst*, Band 38 Heft 5, 1990, S. 59-63, hier S. 59.
56. Siehe hierzu u.a. Jörg Kirchner, *Traditionalismus in der Architektur der frühen DDR*, in: *Architektur und Städtebau im südlichen Ostseeraum zwischen 1936 und 1980*, hg. v. Bernfried Lichtnau, Berlin 2002, S. 284-301.
57. Gerhard Strauss, *Neubeginn nach 1945*, in: *Künstlerisches und Kunstwissenschaftliches Erbe als Gegenwartsaufgabe*, Referate der Arbeitstagung der Sektion Ästhetik und Kunstwissenschaft der Universität Berlin vom 16. bis 18. April 1975, Band 1, Berlin 1975, S. 197-209, hier insbesondere S. 198.
58. Ulrich Reinisch, *Albert Erich Brinckmanns „Platz und Monument“ und der sozialistische Städtebau*, in: [kunsttexte.de/ostblick](http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-2/reinisch-ulrich-3/PDF/reinisch.pdf), 2. 2011, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-2/reinisch-ulrich-3/PDF/reinisch.pdf> (letzter Zugriff 05.10.2015).
59. Karl Mannheim, *Das Problem der Generation*, in: ders., *Wissenssoziologie*, hg. v. Kurt H. Wolff, Neuwied 1970, S. 509-565.
60. Mitchell G. Ash, *Wissenschaft und Politik als Ressourcen für einander*, in: *Wissenschaften und Wissenschaftspolitik. Bestandsaufnahmen zu Formationen, Brüchen und Kontinuitäten im Deutschland des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Rüdiger vom Bruch und Brigitte Kaderas, Stuttgart 2002, S. 31-51, hier S. 45.

Zusammenfassung

Ende der 1940er Jahre gelang Karl Heinz Clasen, der seit den 1930er Jahren an den Universitäten Königsberg, Posen und Rostock tätig war, mit seiner Berufung nach Greifswald der Wiedereinstieg in das Wissenschaftssystem der nunmehrigen DDR. Anhand seiner Person kann ein Schlaglicht auf die frühen Jahre einer Kunstgeschichte in der DDR geworfen werden, in der namentlich von Gerhard Strauss ausgehend mit der Formulierung neuer Leitlinien der Versuch einer Neuausrichtung nach materialistisch-dialektischen Gesichtspunkten unternommen wurde. Dabei steht zum einen im Vordergrund wie sich Clasen selber positionierte, zum anderen aber auch wie er von Seiten der zwischen Autonomie und Reformen lavierenden Universität Greifswald positioniert wurde.

Autorin

Kunsthistorikerin, 2015–2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Caspar David Friedrich-Institut der Universität Greifswald tätig, 2010–2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. Arbeitsschwerpunkte sind die Sepulkralkunst und Wissenschaftsgeschichte.

Titel

Antje Kempe, Konstruierte Kontinuität. Karl Heinz Clasen und die frühen Jahre einer DDR-Kunstgeschichte, in: *(Dis)Kontinuitäten. Kunsthistoriographien im östlichen Europa nach 1945*, hg. v. Katja Bernhardt und Antje Kempe, kunsttexte.de/ostblick, Nr. 4, 2015 (10 Seiten), www.kunsttexte.de/ostblick.