

Urte Krass (Hrsg.)

WAS MACHT DIE KUNST?

AUS DER WERKSTATT DER
KUNSTGESCHICHTE



Herbert Utz Verlag · München

MÜNCHNER KONTAKTSTUDIUM GESCHICHTE
herausgegeben von Hans-Michael Körner

Band 12

Coverbild: Émile Bayard: »Les précurseurs de Raphaël et Michel-Ange ou la naissance des arts du dessin et de la sculpture à l'époque du renne«, aus: Figuiier, Louis: *L'homme primitif*, Paris 1870, fig. 67.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.

Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der Wiedergabe auf photomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen bleiben – auch bei nur auszugsweiser Verwendung – vorbehalten.

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH · 2009

ISBN 978–3-8316-0935-2

Printed in Germany

Herbert Utz Verlag GmbH, München
089–277791–00 · www.utzverlag.de

INHALT

VORWORT	7
<i>Andrea Lermer</i>	
DER VENEZIA-TONDO AM DOGENPALAST IN Venedig – SINNSCHICHTEN EINER POLITISCHEN PERSONIFIKATION	15
<i>Reiner Oelwein</i>	
DIE »GESCHICHTE DES DEUTSCHEN VOLKES IN FÜNFZEHN BILDERN« VON CARL HEINRICH HERMANN (1802–1880)	35
<i>Hubertus Kohle</i>	
DAS BILD ALS FENSTER ZUR (HISTORISCHEN) WIRKLICHKEIT? BEMERKUNGEN ZU ADOLF MENZELS HOCHKIRCHSCHLACHT	61
<i>Florian Nagel</i>	
ANFÄNGE DER BILDREPORTAGE: ZEICHNER UND FOTOGRAFEN IM KRIMKRIEG	85
<i>Ulrich Pfisterer</i>	
»DER KAMPF UM'S WEIB« – ODER: KUPKA, DARWIN UND DIE EVOLUTION DER KUNST (-GESCHICHTE)	121
<i>Christoph Wagner</i>	
BILDGEBENDE VERFAHREN AM BAUHAUS ZWISCHEN KUNST UND GESCHICHTE: DIE »GEBURTSTAGSMAPPE« FÜR WALTER GROPIUS VON 1924	161
<i>Christian Fuhrmeister</i>	
KUNST UND ARCHITEKTUR IM NATIONALSOZIALISMUS – EIN ÜBERBLICK	187
<i>Sabine Fastert</i>	
»KLEE IST EIN ENGEL, WOLS EIN ARMER TEUFEL.« INFORMELLE MALEREI UND IHRE LESARTEN	207

Iris Lauterbach

DAS EHEMALIGE PARTEIZENTRUM DER NSDAP AM KÖNIGSPLATZ
IN MÜNCHEN EIN »TÄTERORT« UND SEINE WIRKUNG HEUTE:

ERWARTUNGEN UND PROFILE 231

Egon Johannes Greipl

IST DENKMALSCHUTZ STAATSAUFGABE? 243

DIE AUTORINNEN UND AUTOREN 257

FARBTAFFELN 259

VORWORT

Die Historiker sind sich inzwischen der Tatsache bewusst geworden, dass der Einsatz von Bildern in ihrer Disziplin in der Vergangenheit oft unreflektiert erfolgte, und haben den differenzierten Umgang mit Bildern als zentrales Problem auch der Geschichtswissenschaft erkannt. Dies wurde spätestens im Jahr 2006 deutlich, als der 46. Deutsche Historikertag sich das Thema »Geschichtsbilder« stellte und den Berliner Kunsthistoriker Horst Bredekamp als Abschlussredner nach Konstanz einlud. Dieser nutzte das Forum, um gewissermaßen das Gegenteil dessen zu postulieren, was allzu oft als die eigentliche Tugend der Bilder angesehen wird: Er unternahm es, seinem Publikum die »nicht-illustrative Qualität« von Bildern nahezubringen sowie die darüber hinausgehende Erkenntnis, »dass Bilder weder spiegeln noch illustrieren, sondern *mitbewirken*, was erst gespiegelt und reflektiert werden kann«. Bilder produzieren historische Wirklichkeit, sie erzeugen, was sie darstellen. Was die Kunstgeschichte von der Geschichte unterscheidet, so Bredekamp, das sei eben ihre Betonung des nicht-illustrativen und nicht-spiegelnden Elements von Bildern.¹ Ob und wie die historische Forschung und Lehre diesen Kurswechsel von 180 Grad mitmacht, wird sich wohl erst in einigen Jahren zeigen. Die Ansätze dafür sind jedenfalls zahlreich.

Vorerst ist es Aufgabe der Kunstgeschichte, immer wieder auf die weit über das Illustrieren hinausgehenden spezifischen und mannigfaltigen Fähigkeiten von Bildern hinzuweisen. Der vorliegende Band versammelt die Beiträge des 12. Münchner Kontaktstudiums für Geschichtslehrerinnen und -lehrer, das im September 2008 zum Thema »Schnittstellen zwischen Geschichtsdidaktik, Kunstgeschichte und Denkmalpflege« stattfand. Er kann und soll keine zusammenhängende Gebrauchsanweisung für Bilder – geschweige denn für ihren Einsatz im Schulunterricht – sein.² Auch können die hier publizierten Tagungsakten, die thematisch und methodisch ein äußerst heterogenes Gemenge (mit einem leichten Schwerpunkt in der zweiten Hälfte des

1 Bredekamp, Schlussvortrag, S. 291, 309. Von Historikerseite stellte jüngst Jäger, Bilder, ein Fragezeichen hinter den Quellenstatus des Bildes.

2 Versuche anleitender Handreichungen für Geschichtslehrer von Kunsthistoriker- und Kunstpädagogenseite hat es bereits gegeben. Siehe z. B. Bering/Niehoff, Bilder. Einen Überblick über die vielgestaltigen Felder, welche eine sich neu formierende Bildwissenschaft in den letzten Jahrzehnten erschlossen hat, gibt Schulz, Ordnungen.

19. Jahrhunderts) darstellen, keinen repräsentativen Querschnitt durch die aktuelle Kunstgeschichte liefern – dies wäre auch kaum mehr möglich. Aber als eine Sammlung von Schlaglichtern auf die momentan an süddeutschen Forschungseinrichtungen stattfindende wissenschaftliche Beschäftigung mit Kunst und Bildern lässt sich der Band durchaus lesen. Vielleicht gelingt es den Beiträgern dieses Bandes, die Aufmerksamkeit der lehrenden Leser für die »Ordnungen der Bilder« (M. Schulz) zu schärfen und das Bewusstsein zu wecken, *dass* man aktiv mit ihnen umgehen muss und dass beispielsweise ein Schlachtengemälde Adolf Menzels eher schlecht als recht zur Coverillustration einer Monographie über Friedrich den Großen taugt.

Den zeitlich frühesten Bildern widmet sich Andrea Lermer, in deren Beitrag der *Veneçia*-Tondo aus dem 14. Jahrhundert im Mittelpunkt steht. Diese auf den ersten Blick einfach lesbare Allegorie der Republik Venedig erweist sich bei genauerem Hinsehen als ein vielschichtiges, polyvalentes Bild, zu dessen Deutung nicht nur die Kenntnis ikonographischer Vorläufer unerlässlich ist. Neben der Frage nach dem ›Was‹ erhellt auch die nach dem ›Wie‹, nach der spezifischen Materialität dieses Bildes, das an ein in Wachs gedrücktes Siegel erinnert, seine Wurzeln: Es sind die kaiserlichen Wachssiegel und Goldbulen, auf welche der Tondo zurückgreift, um die kaisergleiche Stellung der unabhängigen Seerepublik Venedig zu veranschaulichen. Wie wirkungsmächtig dieses an prominentem Ort höchst sichtbar angebrachte komplexe Sinnbild bereits im ersten Jahrhundert nach seiner Entstehung war, zeichnet Lermer anhand einiger Folgedarstellungen nach, die vermuten lassen, dass diesem Bild gerade wegen seiner Vielschichtigkeit eine facettenreiche Rezeption beschieden war. Lermers Beitrag ist ein Beispiel für die kunsthistorische Teildisziplin der politischen Ikonographie, lässt aber auch Aspekte, die einer rein ikonographischen Analyse vorenthalten bleiben würden, nicht außer Acht, indem er die nicht nur für das hier gewählte Beispiel geltend zu machende Mehrdimensionalität des Bildes herausstellt, das eben erst vor dem Hintergrund einer ganzen Bilder-, Ideen- und Vorstellungswelt gänzlich lesbar wird.

Dass Bilder einen wichtigen Platz im Schulunterricht einnehmen müssen, dafür stritt der Maler Carl Heinrich Hermann, mit dessen zwischen 1850 und 1853 gestochener fünfzehnteiliger chronologischer Bildergeschichte des deutschen Volkes sich Reiner Oelwein auseinandersetzt. Es ist die bildende und erzieherische Funktion der Bilder, ihr Vermögen, Geschichte »lebendig vor Augen zu führen«, die neben dem Preußischen Kultusministerium und zahl-

reichen Bildungsbürgern auch König Friedrich Wilhelm IV. zum Abnehmer des ambitionierten Werkes werden ließ. Kunst wird hier in den Dienst der Nationalerziehung gestellt und zur »religiös-sittlichen Belehrung« eingesetzt. Die »ganzheitliche« Geschichtsauffassung des Künstlers zeigt sich auch darin, dass in den architektonischen Rahmen der einzelnen Blätter und in den dargestellten Kostümen gleich noch eine »kleine Kunstgeschichte« mitgeliefert wird. Bezifferungen und Binnenbeschriftungen, Bibelsprüche, erläuternde Beiblätter und schließlich ein von einem Geschichtslehrer verfasstes Begleitbuch sollten bei der didaktischen Hermeneutik im Unterricht behilflich sein. Dennoch blieben Kritik und Verbesserungswünsche von Seiten der subscribierenden Lehrer nicht aus: Kunst und Pädagogik kollidierten, als sich Hermann weigerte, einen detaillierten Führer durch sein Werk zu verfassen.

Um die Ausweitung des »Quellenwertes« des Bildes auf seine ästhetischen Dimensionen, die allzu häufig hinter der eindimensionalen Wahrnehmung des Bildes als bloßes »Fenster in die Vergangenheit« übersehen würden, ist es Hubertus Kohle zu tun. Auch die stilistischen Qualitäten eines Bildes, die jeweils spezifische »Formung des sinnlichen Materials« ist stets interessengeleitet und kann Aussagen nicht nur transportieren, sondern auch substantiell formen, wie Kohle anhand von Adolf Menzels in den 1850er Jahren entstandener Darstellung der Schlacht bei Hochkirch aufzeigt. Neben den thematischen sind es genauso die gestalterischen Abweichungen vom traditionellen Schlachtenbild, der Einsatz neuartiger stilistischer Mittel, mittels derer hier die Legende vom großen Friedrich gut 100 Jahre nach dem dargestellten Ereignis regelrecht dekonstruiert wird.

Im Beitrag von Florian Nagel geht es um die zeichnerische und fotografische Visualisierung des Krimkrieges (1853–1856). Dieser »erste Medienkrieg der Geschichte« wurde mit großer Aufmerksamkeit von der sich neu formierenden illustrierten Presse begleitet. So schickte die *Illustrated London News* den Zeichner Constantin Guys als Bildkorrespondenten in das Kriegsgebiet, während Roger Fenton im Auftrag von Königin Victoria auf fotografische Krimkriegsmission reiste. Die Unterschiede der von beiden angefertigten Bilder sind insofern interessant, als es gerade nicht die Fotografie war, deren Anwendung die »authentischeren« und wirklichkeitsnäheren Visualisierungen garantierte, sondern im Gegenteil das alte Medium der Zeichnung hier klar im Vorteil war. So kann die zeichnerische Kriegsskizze als »Momentfotografie avant la lettre« gelten, während es in zeitgleichen Fotografien noch nicht gelang, Details und transitorische Ereignisabläufe festzuhalten und diese da-

her vergleichsweise unbelebt und realitätsferner wirkten. Um die Fotografie von ihrer Beschränkung auf die Wiedergabe von Topographien zu befreien, scheute Fenton nicht vor nachträglicher Manipulation der Kriegsschauplätze zurück.

Ulrich Pfisterer widmet sich in seinem Beitrag dem um 1900 hochaktuellen Diskurs um prähistorische Anthropoiden und ihren »Kampf ums Weib«. Vor dem Hintergrund populärer darwinistischer Theorien zu Evolution, sexueller Zuchtwahl und dem Kampf ums Dasein lässt sich die im Zentrum des Aufsatzes stehende Gouache von 1902 interpretieren, in welcher der böhmischstämmige Künstler František Kupka zwei Neanderthaler Männer im Kampf um ein schönes Weibchen darstellt. Ausgehend von diesem kleinen Gemälde fragt Pfisterer nach der spezifischen Bedeutung darwinistischer Evolutionstheorien für das Denken über Kunst und den Künstler um 1900 und stellt heraus, wie das neue Interesse an der Prähistorie die traditionellen kunsttheoretischen Konzeptionen von Anfang, Entwicklungen und ästhetischen Normen radikal veränderte. So wird durch das veränderte Körperbild, das nun Eingang in die Bilderlandschaft findet, der Kanon europäischer Schönheitsideale in Frage gestellt und die neue Einsicht, dass Körperbilder und Ästhetik nicht absolut, sondern durch Biologie und Kultur konditioniert und relativ sind, gelangt zur Darstellung. Auch werden die althergebrachten Gender-Kategorien umgekehrt, wenn der Ursprung des ästhetischen Empfindens und der Kunst nun dem weiblichen Geschlecht zugeschrieben wird, das ja die aktive Rolle bei der sexuellen Zuchtwahl spielte. Kupka zeigt denn auch seine Vorfahrin evolutionär, ästhetisch und moralisch weiter entwickelt als die um sie kämpfenden Männer. Das Morgengrauen des Menschen stellt er als »Kampf zwischen männlich-tierischer Körperkraft und den Anfängen einer weiblich-menschlichen Ästhetik und Kunst« dar. Zugleich lässt sich das Bild als eine ironische Infragestellung und Kommentierung künstlerischen Schaffens durch den Künstler lesen.

Dass sich der Bedeutungsgehalt der Bilder nicht in ihrem Kunstcharakter und ihrer Ikonographie erschöpft, sondern dass es ihre anschauliche und mediale Präsenz ebenso zu berücksichtigen gilt, wenn man ihre Aussagekraft vollständig erfassen will, führt Christoph Wagner mittels einer Fallstudie aus dem frühen 20. Jahrhundert aus. In der Mappe, welche die sechs Bauhausmeister Moholy-Nagy, Feininger, Klee, Schlemmer, Muche und Kandinsky dem Bauhaus-Gründer Walter Gropius 1924 zum Geburtstag überreichten, hatten sich diese Künstler selbst die Aufgabe gestellt, auf die rezente fotografi-

sche Aufnahme der ersten öffentlichen Radiosendung künstlerisch zu reagieren. Ein fotografisches Schlüsselbild des mediengeschichtlichen Paradigmenwechsels regte zur künstlerischen Reflektion der technikgeschichtlichen Wende und zur scharfsinnigen Thematisierung derjenigen Visualisierungsformen an, welche die Kunst (noch) aufzubieten hatte. In verschiedenen malerischen Techniken und Stillagen thematisierten die Bauhäusler die fundamentale Differenz zwischen künstlerischen und optischen Bildern, die Möglichkeiten der malerischen Mittel im fotografischen Zeitalter und banden ihre künstlerische Arbeit an den zeitgenössisch-politischen Kontext zurück.

Christian Fuhrmeisters Beitrag versteht sich als problemorientierter Abriss der Forschungs- und Rezeptionsgeschichte von Kunst und Architektur im Nationalsozialismus. Das bis heute vorherrschende Schwarz-Weiß-Schema, welches die »gute« Avantgarde der »bösen« nationalsozialistischen Reaktion konträr gegenüberstellt, ist laut Fuhrmeister unterkomplex und nicht länger haltbar. Von einer ästhetischen Einheit der NS-Kunst bzw. einer Homogenität nationalsozialistischer Kunst-, Architektur- und Kulturpolitik könne nicht die Rede sein, eher sei eine »mehr oder minder pluralistische Auffassung von Kunst im Nationalsozialismus« zu konstatieren. Die Heterogenität der nationalsozialistischen Kunst- und Bauproduktion veranschaulicht Fuhrmeister beispielhaft an der zwischen 1937 und 1944 jährlich durchgeführten »Großen Deutschen Kunstausstellung«, die allein schon aufgrund ihrer quantitativen Dimension – es wurden jeweils ca. 13 000 Werke ausgestellt – keine ästhetisch-monolithische Einheitlichkeit erreichen konnte. Anhand zweier Bauprojekte, wie sie gegensätzlicher nicht sein könnten, dem 1937 eingeweihten archaisierenden Hans-Mallon-Ehrenmal auf Rügen und der (vor allem in den Glasfenstern) an die avantgardistische Kunst der 1920er Jahre anknüpfenden Umgestaltung des Braunschweiger Doms zum modernen »Staatdom« zwischen 1935 und 1940, führt Fuhrmeister die Heterogenität des Kultur- und Architekturbetriebs im NS-Deutschland, die Spannungen zwischen stilistischen Vorgaben und individuellen Spielräumen, zwischen Tradition und Moderne, Archaismen und Fortschrittsdogmen vor Augen.

Sabine Fastert mahnt in ihrer Analyse des Nachdenkens über Künstlertum und Kreativität nach 1945 zur Vorsicht beim Umgang mit der kunsthistorischen Nachkriegsforschung. Am Beispiel des Kunsthistorikers Werner Haftmann zeigt Fastert auf, wie nachhaltig Rollenzuschreibungen an Künstler wirken können. So baut Haftmann in seinen in den frühen 1950er Jahren entstandenen maßgeblichen Schriften zur Kunst des 20. Jahrhunderts die Künst-

ler Wols und Paul Klee zu Vertretern zweier Pole künstlerischen Schaffens auf. Mit Wols assoziierte man Elend, den Zweiten Weltkrieg und Vernichtung, und so ist er für Haftmann vor allem das archetypische Opfer. Das Gegenmodell stellt für ihn Paul Klee dar, der »Engel« und »Seher« und die »eigentliche moralische Instanz in der Malerei« der Nachkriegszeit. Auch Klees berühmtester Schüler Fritz Winter wird zur »Symbolfigur des anderen Deutschlands« stilisiert. Die Widerspiegelung des persönlichen Schicksals im Bild, die existentialistische Lesart von Kunst nicht nur durch Haftmann entsprach dem Pathos der Nachkriegszeit. Wie sehr es diese Sichtweise zu differenzieren gilt, erhellen einige von Fastert angeführte Beispiele, aus denen hervorgeht, dass auch Klee nach 1937 melancholische und geradezu pessimistische Bilder malte, während man Wols unrecht täte, wenn man ihn als auf ganzer Linie gescheitert sähe.

Um Architektur und die zur aktiven Auseinandersetzung verpflichtende Präsenz historischer Bauten geht es in den letzten beiden Beiträgen. Iris Lauterbach verfolgt die Wahrnehmungs- und Wirkungsgeschichte zweier »Täterbauten« am Münchner Königsplatz, des »Führerbaus« und des Verwaltungsbau der NSDAP, vom Ende des Zweiten Weltkriegs bis in die Gegenwart hinein. Nachdem die amerikanische Militärregierung in den Gebäuden im Mai 1945 zunächst eine Sammelstelle für NS-Beutekunst, den »Central Collecting Point«, eingerichtet hatte, wurde im ehemaligen »Verwaltungsbau« ein Jahr später das neu gegründete Zentralinstitut für Kunstgeschichte installiert, das sich dort neben archäologischen Sammlungen bis heute befindet, während der ehemalige »Führerbau« von der Hochschule für Musik und Theater genutzt wird. Neben der kulturellen Nutzung dieser Bauten sind es vor allem die regelmäßigen Führungen, die dazu beitragen, dass die mit diesen Orten zusammenhängende Geschichte weder verdrängt noch dämonisiert oder mythisiert, sondern in ihrer teils ernüchternden Funktionalität durchschaubar wird.

Egon Johannes Greipl schließlich führt aus denkmalpflegerischer Perspektive aus, dass Denkmalpflege immer dann Konjunktur hat, wenn sich die Gesellschaft im Wandel befindet. Innerhalb der 200jährigen Geschichte von Denkmalschutz und Denkmalpflege in Deutschland befinden wir uns laut Greipl nun am Beginn einer dritten Phase, die von neuen Fragestellungen und Problemen geprägt sein wird. In der »Periode gegenwärtiger Umbrüche« rücken, auch vor dem Hintergrund verstärkter Migration, Fragen nach künftigen Identitäten und Leitbildern in den Vordergrund, die nur eine »Denkmal-

pflege der Gesellschaft« angehen könne. Gezielte Vermittlung und die breite Verankerung des Denkmalwissens in der Gesellschaft seien vonnöten, um eine Beziehung der unterschiedlichen Gesellschaftsgruppen zu ihrem archäologischen und baulichen Erbe zu erreichen.

Das recht heterogene Spektrum der Beiträge dieses Bandes liefert also insgesamt nicht nur – wie eingangs ausgeführt – unterschiedliche methodische Ansätze zur Problematik des Umgangs mit Bildern und Kunstwerken aus der Vergangenheit. Die einzelnen Beiträge zeigen umgekehrt auch die andauernde Relevanz einer anderen Schnittstelle zwischen Geschichtsforschung, -lehre und Kunstgeschichte: Sowohl die Produktion von Bildern und Kunst als auch deren diskursive Betrachtung lassen sich nur in historischen Kategorien und unter Berücksichtigung ihrer jeweiligen Historizität analysieren und begreifen.

München, im August 2009

Urte Krass

LITERATUR

- Bering, Kunibert / Niehoff, Rolf (Hg.): Bilder. Eine Herausforderung für die Bildung, Oberhausen 2005.
- Bredenkamp, Horst: Schlussvortrag: Bild – Akt – Geschichte, in: Clemens Wischermann (Hg.): Geschichtsbilder. 46. Deutscher Historikertag vom 19. bis 22. September 2006 in Konstanz, Konstanz 2007, S. 289–309.
- Jäger, Jens: Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung, München 2009.
- Schulz, Martin: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft, München 2005.

DER VENEZIA-TONDO AM DOGENPALAST IN VENEDIG – SINNSCHICHTEN EINER POLITISCHEN PERSONIFIKATION

Andrea Lermer

Kaum ein anderes politisches Gebilde in Europa war so langlebig wie die Seerepublik Venedig. Im frühen und hohen Mittelalter noch unter byzantinischer Oberherrschaft stehend, erreichte Venedig mit der Eroberung Konstantinopels im Zuge des 4. Kreuzzugs 1204 auch formell die bereits faktische Unabhängigkeit; die Republik verteidigte diese erfolgreich bis zum Einzug Napoleons in Venedig im Jahr 1797.

Stand das Gemeinwesen bis ins hohe Mittelalter unter der quasi monarchischen Leitung des *Dux*, des Dogen, entwickelten sich – wie auch im übrigen Ober- und Mittelitalien – ab dem späten 11. Jahrhundert kommunale Gremien. 100 Jahre später war das venezianische Gemeinwesen, das *comune veneciarum*, mit dem so genannten Größeren und dem Kleineren Rat sowie verschiedenen Gerichten voll ausgebildet. Diese im Hochmittelalter geschaffene politische Ordnung Venedigs blieb, trotz der beträchtlichen Machtverschiebungen innerhalb der Gremien und Ämter, nominell bis 1797 bestehen.¹

Als äußeres Zeichen der im 12. Jahrhundert konsolidierten kommunalen Ordnung fügte man dem an die Markuskirche angrenzenden Wohn- und Regierungssitz des Dogen, dem *palatium domini ducis*, um 1180 im Süden und Westen ein zweiflügeliges Rathaus hinzu, das *palacium comunis*. – Die Bezeichnung »Dogenpalast« wurde erst in der Neuzeit auf den gesamten Gebäudekomplex übertragen. Mitte des 14. Jahrhunderts entschloss man sich zu einem Neubau des Rathauses: Der gotische Südflügel mit seiner Front zum Canal Grande hin wurde von 1342–1348 errichtet; dann erzwangen die Pest und ein kräftezehrender Krieg mit Genua eine 70 Jahre dauernde Unterbrechung,

1 Zur konstitutionellen Entwicklung Venedigs Kretschmayr, *Geschichte*, Bd. 1, S. 340f., und Bd. 2, S. 80f.; Hellmann, *Geschichte*, S. 83f., S. 97ff., S. 105ff.; zum Verhältnis zwischen Byzanz und Venedig Nicol, *Byzantium*; siehe ferner Pertusi, *regalia*, und Zettler, *Dimensionen*.



Abb. 1: Venedig, Dogenpalast, Westfassade, Loggia, Personifikation der Veneçia, 1342–1348 (Foto: Verfasserin).

bis der zur Piazzetta blickende Westflügel von 1422 bis 1438 ausgeführt werden konnte.²

Für die Westfassade dieses neuen Rathauses wurde der sogenannte *Veneçia*-Tondo geschaffen, das älteste bekannte Sinnbild des venezianischen Gemeinwesens (Abb. 1). Ihm sollten vom 16. bis 18. Jahrhundert dann zahlreiche weitere allegorische Darstellungen der Republik von Malern wie Veronese, Tintoretto und Tiepolo folgen. David Rosand hat diese jüngeren, neuzeitlichen Personifikationen in einem Aufsatz von 1984 untersucht.³ Als Besonderheit der *Venetia figurata* erkannte er dabei die gewollte Vielschichtigkeit der Personifikation. Eine solche Mehrdeutigkeit charakterisiert meiner Ansicht nach bereits den trecentesken Tondo, in dem die Republik erstmals personifiziert wurde. Im Folgenden stelle ich die verschiedenen Schichten dieses komplexen Sinnbildes vor: *Veneçia* als *Iustitia*, *Veneçia* als Beherrscherin

2 Das erstmals im 9. Jahrhundert als Wohn- und Regierungssitz des Dogen erbaute *palatium domini ducis* stammt in seiner heutigen Form aus dem späten 15. und aus dem 16. Jahrhundert. Zur Baugeschichte Lermer, Dogenpalast, S. 35–66.

3 Rosand, *Venetia figurata*.

DIE »GESCHICHTE DES DEUTSCHEN VOLKES IN FÜNFZEHN BILDERN« VON CARL HEINRICH HERMANN (1802–1880)

Reiner Oelwein

Als Carl Heinrich Hermann 1847 nach etwa zwölfjähriger Arbeit seinen Zeichenstift aus der Hand legte, hatte er auf fünfzehn Blättern in über großem Folioformat ein Werk geschaffen, das seinem Anspruch nach weder einen Vorgänger noch einen Nachfolger hatte und das den Künstler sein ganzes weiteres Leben begleiten sollte. Die unkonventionelle Bekanntmachung seiner »Geschichte des deutschen Volkes in fünfzehn Bildern« hatte er zunächst selbst übernommen, indem er – modern ausgedrückt – mit seinen Zeichnungen erfolgreich auf Vortrags- und Werbetour ging.¹ Das mit beachtlichen Subskriptionszahlen belegte zunächst große öffentliche Interesse ließ jedoch nach der Herausgabe des Werkes als Kupferstich in den 1850er Jahren merklich nach, bis das Werk schließlich weitgehend aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit verschwunden war. Im Folgenden werden im Wesentlichen das Konzept dieses Werkes sowie seine pädagogischen Zielsetzungen vorgestellt².

Der Erfinder dieser »Geschichtsschreibung in Bildern«,³ der Maler Carl Heinrich Hermann,⁴ war in seiner Münchner Zeit der Lieblingsschüler von Peter Cornelius. Er ist heute genauso wie sein Werk nahezu völlig unbekannt. Selbst hier in München, wo schon die ersten drei Blätter und später sein voll-

1 Carl Heinrich Hermann verwendete in seinen Briefen selbst nur abwechselnd die Begriffe »Blätter« und »Tafeln«, die ich mit Präferenz für »Tafeln« übernahm.

2 Der Vortrag basiert auf meiner unter der Leitung von Professor Frank Büttner entstehenden Dissertation zu diesem Thema. Die in nachstehenden Anmerkungen zitierten Briefe befinden sich im Anhang dieser Arbeit unter den noch unedierten Dokumenten.

3 Büttner, Karl der Große, S. 365.

4 Der in Dresden 1802 geborene Künstler war dort an der Akademie der bildenden Künste Schüler u.a. bei Ferdinand Hartmann. 1823 stieß er in München zu Peter Cornelius, der ihn bei einer Vielzahl von Freskoprosjekten in Bonn (Fakultätsfresken), München (Glyptothek, Hofgartenarkaden, Ludwigskirche, Mätthäuskirche und Residenz) und Berlin (Altes Museum) einsetzte. Hermann wohnte ab 1841 in Berlin, wo er bis 1855 an weiteren öffentlichen Freskoprosjekten mitwirkte. Bis zu seinem Tode 1880 widmete er sich dann hauptsächlich dem Entwurf und der Zeichnung der »Geschichte Englands«, die er auch zu Ende brachte, jedoch nie veröffentlichte.

ständiges Zeichenwerk in Ausstellungen gezeigt wurden und auch die gestochene Version der »Geschichte« relativ guten Absatz fand, gibt es über das Werk nur spärliche Spuren.

Die Originalzeichnungen entstanden in der Zeit zwischen 1836/37 und 1847 in München und Berlin, denn noch in der Zeit der Werksentstehung zog Hermann im September 1841 von München nach Berlin um, seinem Meister Peter Cornelius folgend, der ihn als »Feldhauptmann« der Freskoarbeiten für das Wandbildprogramm Karl Friedrich Schinkels im Alten Museum in Berlin angeworben hatte.

Bereits seit Frühjahr 1843 war der preußische König Friedrich Wilhelm IV. über Hermanns Arbeit informiert und ab dem Jahre 1846 gab es von seiner Seite eine Zusage zur Abnahme von 60 bis 80 Exemplaren primär für den Schulunterricht sowie zu einer »Entschädigung« für den bisherigen Aufwand des Malers in Höhe von 3 000 Gulden, deren Auszahlung allerdings an die Bedingung geknüpft war, dass der Künstler sich einen Verlag suchen sollte, der die finanzielle und organisatorische Verantwortung für den Stich, Druck und Vertrieb des Werkes übernehmen würde. Nach längerem Zögern erklärte sich Hermann schließlich bereit, diese Bedingungen zu erfüllen.

In der Zeit zwischen Oktober 1847 und Mai 1849 begab sich der Künstler mit den Originalzeichnungen unter Glas und Rahmen auf mehrere Präsentationstouren durch zahlreiche »Hauptstädte« Deutschlands, um sein Werk vorzustellen und dabei Subskribenten anzuwerben, die nach der geplanten Radierung die Druckgraphik kaufen sollten. Die Arbeit der Stecher begann 1850 nach Abschluss eines Vertrages zwischen dem Perthes-Verlag in Gotha und Carl Heinrich Hermann und wurde im November 1853 beendet. In den Jahren 1854/55 brach Hermann erneut zu Vortragsreisen mit dem nun gedruckten Werk auf, um weitere Abnehmer zu gewinnen. Auffällig dabei war die große Zahl der interessierten höheren Schulanstalten.

ZUR WERKSCHREIBUNG – DER FORMALE AUFBAU

Die Originalzeichnungen sind bis heute verschollen. Für die Beschreibung ist also auf die Druckgraphik und die verschiedenen zeitgenössischen Rezensionen zurückzugreifen. Die in Fuß und Zoll angegebenen Zeichnungsmaße entsprechen umgerechnet in der Höhe etwa 520 mm, in der Breite 725 mm. Diese Maße korrespondieren mit geringfügigen Abweichungen mit denen des

DAS BILD ALS FENSTER ZUR (HISTORISCHEN) WIRKLICHKEIT? BEMERKUNGEN ZU ADOLF MENZELS HOCHKIRCHSCHLACHT

Hubertus Kohle

Es ist noch nicht so sehr lange her, dass die in ihrer Hermeneutik zunächst ganz auf das Wort und in ihrer Zielrichtung auf das Ereignis konzentrierte Geschichtswissenschaft das Bild als historische Quelle entdeckt hat. Schien dieses zunächst vom Gegenstand her und von denjenigen, die für seine Produktion verantwortlich waren, wenig mit den eigentlichen historischen Prozessen der politischen und gesellschaftlichen Geschichte zu tun zu haben, so sieht man das inzwischen anders. Gerade für die Mentalitäts- und Sozialgeschichte hat ein Medium Bedeutung, das die Ereignisse eher kommentiert und reflektiert, das eher von den Beobachtern als von den Machern der Geschichte stammt. Und dies insbesondere in den Gattungen der niederen Künste, weniger der in den Schausammlungen der Museen aufbewahrten Hochkünste.

Unvermittelt bin ich gleich zu Beginn vom »Bild« zur »Kunst« übergeschwenkt, ein nicht selbstverständlicher Vorgang, der wohl den Kern der hier zu diskutierenden Problematik berührt. Wenn in der Kunstgeschichte traditionell der Kunstcharakter des Bildes im Vordergrund steht und dies sich erst im Zeichen der sogenannten »Bildwissenschaft« programmatisch zu ändern beginnt (übrigens von Strömungen begleitet, die dazu ganz gegenläufig liegen), so in der Geschichtswissenschaft dessen Quellenwert. Forschungsstrategisch lässt sich das an der von Historikern immer wieder zu hörenden Behauptung ablesen, wir Kunsthistoriker würden ja eigentlich nur Ästhetik betreiben, sie selber würden das Visuelle jetzt auf ihren eigentlichen, nämlich historischen Wert hin untersuchen, um es damit ihrem eigenen Beritt einzuverleiben. Einmal abgesehen davon, dass der Vorwurf nach Jahrzehnten ikonographischer und sozialgeschichtlich orientierter Kunstgeschichtsforschung vorsichtig formuliert doch ein wenig gewagt ist, möchte ich hier andersherum argumentieren. Anstatt die eigene Domäne aufzugeben, indem ich behaupte, das so genannte Nicht-Künstlerische und also Historische sei auch in der Kunstgeschichte immer schon thematisch gewesen, soll es um die historische Dimension des Ästhetischen selber gehen. Auf ihrem ureigenen Feld soll sich damit die Kunstgeschichte als eine Disziplin zeigen, die historisch relevan-

te Erkenntnisse produziert. Für Kunsthistoriker/innen mag das trivial sein, für Historiker/innen vielleicht nicht. Historiker nämlich neigen immer dazu, Ästhetik mit Ästhetizismus gleichzusetzen, anstatt in der Ästhetik schlicht die Wissenschaft von der Formung des sinnlichen Materials zu sehen, die selber interessegeleitet ist und damit Aussagen nicht nur transportiert, sondern substanzial formt.

Gegenstand dieses Beitrages soll eines der sogenannten Friedrich-Bilder des preußischen Realisten Adolf Menzel sein, der 1815 geboren wurde und 1905 starb (Abb. 1).¹ Sein zwischen 1850 und 1856 entstandenes, 295 x 378 cm großes Bild »Friedrich und die Seinen in der Schlacht bei Hochkirch«, um das – in den Worten eines zeitgenössischen idealistischen Kritikers formuliert – »bekanntlich wie um ein Banner der neuen realistischen Richtung sich heftiger Kampf erhoben hat«.²

Die meisten (kunst)historisch Interessierten kennen dieses oder doch wenigstens andere Bilder aus der Friedrich-Serie Menzels. Vermutlich aber beziehen sie diese Kenntnis weniger aus dem Museum oder kunstgeschichtlich orientierten Publikationen, als vielmehr aus Geschichtsdarstellungen, wo sie das Zeitalter Friedrichs II. oder des Großen illustrieren.³ Übrigens eine typische Verfahrensweise von Historikern, die programmatisch den Kunstcharakter von Bildern vernachlässigen, das Bild als Fenster auf das historische Ereignis sehen und damit – so die These – selber unhistorisch werden: Immerhin liegt zwischen der Wirkungszeit des preußischen Königs und des Malers fast ein ganzes Jahrhundert, die Friedrichbilder stammen aus den 1850er Jahren. Der siebenjährige Krieg, dem einige dieser Bilder gewidmet sind, unter anderem die Hochkirchschlacht selber, begann bekanntlich 1756. Ich gebe zu, dass der Vorwurf inzwischen vielleicht nicht mehr ganz aktuell ist, aber als Problem besteht die Tatsache fort.

Menzel war nicht der erste, der sich in seiner Kunst dem Friedrichstoff widmete. Schon seit den 1820er, verstärkt seit den 1830er Jahren wird der alte Fritz – wie man ihn schon damals liebevoll nannte – zu einem allgegenwärtigen Gegenstand in Kunst, Literatur und journalistischer Publizistik. Gerne stilisiert man ihn zu einem allmächtigen Heros, der sich von den zeitgenössi-

1 Vgl. hierzu ausführlich: Kohle, Friedrichbilder.

2 Große, Kunst-Ausstellung, S. 133.

3 Vgl. etwa Dollinger, Preussen. Menzels »Tafelrunde Friedrichs in Sanssouci« steht hier als Frontispiz gleichsam für die preußische Geschichte als solche.

ANFÄNGE DER BILDREPORTAGE: ZEICHNER UND FOTOGRAFEN IM KRIMKRIEG

Florian Nagel

Der Krimkrieg von 1853 bis 1856 zwischen England, Frankreich, der Türkei und Russland stellte hinsichtlich der Bildproduktion des 19. Jahrhunderts insofern ein Novum dar, als zum ersten Mal in der Geschichte kriegerischer Auseinandersetzungen neben Vertretern der offiziellen Militärmalerei auch zeichnende Korrespondenten der neu entstandenen illustrierten Presse sowie von Verlagshäusern gesandte Fotografen auf der Bildfläche eines militärischen Konflikts erschienen, die den Krimkrieg zum ersten Medienkrieg der Geschichte gemacht haben.¹ Mit der Gründung der *Illustrated London News* in England im Jahr 1842 und der *Illustration* in Frankreich im folgenden Jahr waren die ersten seriösen, d.h. auf die authentische Dokumentation aktueller Ereignisse spezialisierten illustrierten Massenzeitungen entstanden, die auf das im Zuge der Französischen Revolution neu erwachte Bedürfnis nach authentischer (Bild-)Berichterstattung der bürgerlichen Öffentlichkeit antworteten. Im Gegensatz zu den Vertretern der zeitgenössischen Historien- bzw. Militärmalerei waren die Fotografen und »Special Artists«, so die Bezeichnung des neuartigen Berufstandes der Bildkorrespondenten, neuen medial bedingten Zwängen und Herausforderungen unterworfen, die die Visualisierung des Krieges sowohl in stilistischer als auch in ikonografischer Hinsicht grundlegend veränderten. Gleichwohl wiesen diese Inkunabeln der Bildreportage noch viele Charakteristika der traditionellen Bildgattung der Militärmalerei auf, deren Themenrepertoire und Bildsprache sie übernahmen oder zu ihrem neuen Darstellungszweck modifizierten. Dies geschah nicht nur, um die Visualisierung eines traditionell hohen Genres in einem niederen Bildmedium zu legitimieren oder um die trockene Realität der Fakten mit ästhetischem Anspruch aufzuwerten, sondern vor allem auch, um im Umfeld der nach wie vor traditionellen und angewandten rhetorischen Bildmittel verstanden zu werden, die fest im kollektiven Bildgedächtnis der bürgerlichen Schichten verankert waren.

Im Folgenden sollen neben einer kurzen Chronologie des Krimkriegs vor allem die Werke zweier Protagonisten der grafischen und fotografischen Vi-

1 Vgl. Keller, *Spectacle*, S. 251, und Keller, *Authentizität*, S. 22.

sualisierung des Krieges herausgestellt und in ihrem sozialen und medialen Kontext miteinander verglichen werden (Abb. 1 und 2).

Auf der einen Seite sollen die Kriegsskizzen von Constantin Guys exemplarisch für die Bildberichterstattung der illustrierten Zeitungen stehen. Der 1802 im niederländischen Vlissingen geborene Guys, der einem größeren Publikum aufgrund des Essays »Le peintre de la vie moderne« von Charles Baudelaire bekannt sein dürfte, in welchem er als Kosmopolit und Chronist des Pariser Gesellschaftslebens gefeiert wird,² trat spätestens ab 1847 in den Dienst der *Illustrated London News* und arbeitete dort als Bildkorrespondent bis zum Tode des Verlegers dieser illustrierten Massenzeitung im Jahre 1860.³ Die im Folgenden betrachteten Krimskizzen des Künstlers entstanden im Zeitraum zwischen 1853 und 1856, als er im Auftrag der britischen Illustrierten die Donau entlang bis nach Istanbul reiste und von dort aus immer wieder zwischen der Hauptstadt des osmanischen Reiches und den Kriegsschauplätzen auf der Krim hin- und herpendelte.

Für die fotografische Aufzeichnung des Krimkrieges will ich vor allem auf die Arbeiten des 1819 im englischen Crimble Hall geborenen Fotografen Roger Fenton eingehen, der während seines Studiums der Historienmalerei unter anderem im Atelier des Pariser Malers Paul Delaroche mit dem fotografischen Medium in Kontakt kam.⁴ Ab 1851 schlug Fenton endgültig eine Laufbahn als Fotograf ein und zählte bald zu den renommiertesten Vertretern dieses neuen Berufstandes auf der britischen Insel. Nachdem Fenton unter der Ägide des englischen Königshauses bereits mehrere fotografische Arbeiten ausgeführt hatte, erhielt er Anfang des Jahres 1855 von Queen Victoria den Auftrag einer fotografischen Krimkriegsmission, die vom Verleger und Grafikhändler Thomas Agnew finanziert wurde. Nach seiner Rückkehr von der Krim im Juli 1855 wurden ausgewählte Fotos in einer Ausstellung in Pall Mall öffentlich präsentiert und zum Verkauf angeboten.

2 Baudelaire, *Le peintre*, S. 51–114. Zu den Krimskizzen bemerkt Baudelaire (S.78): »Je puis affirmer que nul journal, nul récit écrit, nul livre, n'exprime aussi bien, dans tous ses détails douloureux et dans sa sinistre ampleur, cette grande épopée de la guerre de Crimée.«

3 Vgl. Duflo, Constantin Guys, S. 43.

4 Als einführende Literatur zu Leben und Werk Roger Fentons empfiehlt sich: Gernsheim, Roger Fenton, Hannavy, Roger Fenton, sowie Green/Walker. Roger Fenton, und Baldwin, *Mighty World*.

BILDGEBENDE VERFAHREN AM BAUHAUS ZWISCHEN KUNST UND GESCHICHTE: DIE ›GEBURTSTAGSMAPPE‹ FÜR WALTER GROPIUS VON 1924

Christoph Wagner

I. ›BE THE FIRST TO SEE WHAT YOU SEE AS YOU SEE IT‹. –

Unter dieses Motto stellte Runa Islam auf der Biennale in Venedig im Juni 2005 eine Filminstallation, in der sie die Beziehungen von Wahrnehmung und Gegenstand, Distanz und Begehren, Ganzem und Fragmentarischem im Verhältnis von Blick und Objekt thematisierte. »Be The First To See What You See As You See It«. – Dies beschreibt nicht schlecht eine Grundhaltung, die man auch auf den Wandel der Kunstwissenschaft übertragen könnte. Niemals zuvor hat sich die Kunstgeschichte in einem ähnlich grundsätzlichen Wandlungsprozess befunden, wie dies gegenwärtig der Fall ist: Dieser Prozess lässt sich nicht nur an der kontinuierlichen Ausweitung ihrer Gegenstandsbereiche ablesen, sondern es handelt sich um eine Neubestimmung, die sich auf Grundsätzliches richtet.

Die Frage, ob und wie Bilder Bedeutung hervorbringen können, ist unter neuen, kognitions-, wahrnehmungs- und jüngst auch zunehmend unter neuropsychologischen Vorzeichen in den Fokus der kunsthistorischen Arbeit gerückt. Sind Bilder als künstlerische Visualisierungen Modelle kultureller Erinnerung? Können Bilder Erkenntnis vermitteln? Auf welche spezifische Weise, mit welchen medialen Möglichkeiten und auf der Basis welcher kognitiver Funktionen kommt diese Macht der Bilder zustande? Unter diesen Vorzeichen hat sich auch die Bedeutung der Bilder im Grenzverlauf zwischen Kunstgeschichte und Geschichte in den letzten Jahren neu bestimmt.

Ein Sprichwort behauptet: »Ein Bild sagt mehr als tausend Worte«. Aber worin gründet diese ›spezifische Sagkraft‹ der Bilder? Ist dieser Anspruch neben dem Logos der Sprache überhaupt gerechtfertigt? Nicht selten haben die Philosophen hinter diesen Machtanspruch der Bilder Fragezeichen gesetzt, von den Theologen zu schweigen. Diese Fragezeichen haben der kunsthistorischen Methodenreflexion gut getan. Denn allzu oft wurde die Sinnvermutung im kunsthistorischen Diskurs einfach als Selbstverständlichkeit vorausgesetzt.

Und allzu oft schien die Behauptung, dass Bilder Bedeutung tragen, lediglich dadurch gedeckt, dass es sich eben um ›Kunst‹ handelt. Dieser Anspruch ist heute ›fragwürdig‹ geworden.

Es war Aby Warburg gewesen, der als einer der ersten diesen Kunstan-spruch als Voraussetzung einer kunstwissenschaftlichen Interpretation zu-rückgewiesen hatte. Er ersetzte den Begriff der ›Kunst‹ durch denjenigen des ›Bildes‹. Damit hatte er den Weg zu einer Einbettung der Kunstgeschichte in das breite Feld der späteren *cultural studies* und der heutigen Bildwissenschaft geöffnet. Die Frage nach der Zugehörigkeit der Bilder zu einer ›hohen‹ oder ›niedrigen Kultur‹ ist dabei mehr und mehr in den Hintergrund getreten. ›Kunst‹-bilder sind lediglich *eine* Art von Bildern unter Bildern unterschiedlichster Prägung: So konnte die Kunstgeschichte ihre Motivanalyse auf india-nische Schlangenrituale, den Kühlergrill eines Rolls Royce oder auch auf die Filmanalyse ausdehnen.

Nicht selten hat man dabei freilich unter ikonographischen Vorzeichen die Betrachtung auf motivgeschichtliche Aspekte begrenzt. Das Bild wurde auf eine *Bilderschrift* reduziert. Damit drohte aus dem Blick zu geraten, was die spezifisch ästhetischen und medialen Aspekte in der kognitiven Funktion von Bildern ausmacht. Der vitale Kern der Macht der Bilder wird empfindlich be-schnitten, wenn man die motivanalytische Betrachtung von der Rückbindung an die anschauliche und mediale Präsenz der Bilder trennt.

Es war der 1994 von Gottfried Boehm als *iconic turn* und im selben Jahr von William J. T. Mitchell als *pictorial turn* propagierte Schlachtruf, der deut-lich machte, dass sich die Kunstgeschichte in der neuen Ära des Bildes nicht lediglich auf eine quantitative Ausweitung der Gegenstandsbereiche oder auf die Übertragung alter Methoden auf neue Bildphänomene beschränken darf.¹ Der polemische Rekurs des *iconic* und *pictorial turn* gegen den *linguistic turn* zeigte einen Erkenntnisanspruch an, der die Kunstwissenschaft zu einer meth-odologischen Neubestimmung zwang. So war die in der älteren Forschung übliche Trennung zwischen formal-stilistischen Aspekten einerseits und iko-nographisch-interpretatorischen Fragen der Motiv- und Bedeutungsanalyse andererseits, wie sie Erwin Panofsky mit seiner Methodologie etabliert hatte, in dieser Form nicht mehr fortzuführen. »See What You See As You See It«, könnte man hier auch zu der neuen methodologischen Ausrichtung sagen,

1 Siehe zu diesen Fragen weiterführend Boehm, *Iconic Turn*; Maar, *Iconic Turn*; Mitchell, *Pictorial Turn* (1992); Mitchell, *Pictorial Turn* (2007).

KUNST UND ARCHITEKTUR IM NATIONALSOZIALISMUS – EIN ÜBERBLICK¹

Christian Fuhrmeister

Ein kurzer Beitrag zu einem so breiten Thema wie »Kunst und Architektur im Nationalsozialismus« kann weder den Anspruch erheben, den Gegenstandsbereich auf der Grundlage rezenter Forschungen systematisch zu skizzieren noch Stilströmungen, Protagonisten und Hauptwerke umfassend zu charakterisieren. Ich möchte vielmehr einen problemorientierten Aufriss bieten, der bestimmte Aspekte exemplarisch akzentuiert und, teils mit Rückblick auf die Forschungs- und Rezeptionsgeschichte, aktuelle Fragestellungen berücksichtigt.

RÜCKBLICK

Die zuständige Fachwissenschaft, die Kunstgeschichte, hat sich sehr lange sehr schwer getan, die Kunst- und Architekturproduktion des Nationalsozialismus überhaupt zur Kenntnis zu nehmen bzw. der gebotenen kritischen Bearbeitung zu unterziehen. Noch 1967 vermerkte Nikolaus Pevsner ebenso beiläufig wie apodiktisch: »Was die nationalsozialistische Architektur angeht, so ist jedes Wort über sie zuviel.«² Pevsners Äußerung illustriert exemplarisch die Geschichte der Verdrängung und Tabuisierung des Nationalsozialismus in der deutschen Nachkriegsgesellschaft, die – von bezeichnenden Ausnahmen wie Joseph Wulf, Hildegard Brenner und Anna Teut abgesehen – bis in die frühen 1970er Jahre vorherrschte.³ Es folgte eine stark ideologiekritisch geprägte Phase der Auseinandersetzung; beispielhaft verweise ich auf den Frankfurter Ausstellungskatalog von 1974 und die Monographie von Berthold Hinz, die

1 Bei diesem Text handelt es sich um das nur geringfügig überarbeitete Manuskript des Vortrags vom 26. September 2008.

2 Pevsner, *Architektur*, S. 466.

3 Wulf, *Künste*; Brenner, *Kunstpolitik*; Teut, *Architektur*.



Abb. 1: Umschlag des Kataloges der »Großen Deutschen Kunstausstellung« 1937 (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Bibliothek).

im gleichen Jahr als dritter Band der Schriftenreihe des 1968 gegründeten Ulmer Vereins erschien.⁴

Mittlerweile können wir zwar auf einige Meilensteine der Forschung zurückblicken, doch gleichzeitig bleibt noch viel zu tun. Denn abseits dieser fachwissenschaftlichen Auseinandersetzungen vermögen verschiedene eher populärwissenschaftliche Deutungsmuster ihre Dominanz durchaus zu verteidigen. Ungeachtet des gewissen Booms, den die Beschlagnahmung, der Raub und die »Verwertung« von Kunst oder auch Phänomene wie »Entartete Kunst« gerade in den letzten Jahren aus mehreren Gründen erfahren haben (ich nenne nur die Stichworte »Provenienzforschung« und »Restitutionsverfahren«), und ungeachtet der peri-

odisch fokussierten Aufmerksamkeit anlässlich runder Jahreszahlen⁵ müssen wir konstatieren, dass in Deutschland – im allgemeinen Verständnis – hinsichtlich der Kunst der 1920er und 1930er Jahre bis heute ein sehr klares Schwarz-Weiß-Schema vorherrscht: Hier »gute« Avantgarde (oder auch kämpferische sozialistische Agitation), dort »böse« Reaktion, hier Freiheit und Innovation, dort Zwang und Indoktrination, hier künstlerische Qualität, dort rhetorische Formelhaftigkeit, hier Internationalität und kosmopolitische Weltläufigkeit, dort überpotenzierter Chauvinismus und bornierte Kleingeistigkeit.

Ohne hier die Forschungsgeschichte en detail nachzeichnen zu können, sei festgehalten, dass die Verweigerungshaltung der 1950er und 1960er Jahre in den folgenden Jahrzehnten zunächst der Überzeugung wich, Kunst, Skulp-

4 Bussmann, Kunst; Hinz, Malerei. Zum Ulmer Verein, siehe <http://www.ulmer-verein.de>.

5 Hüneke, Aktion; Schuster, Nationalsozialismus.

»KLEE IST EIN ENGEL, WOLS EIN ARMER TEUFEL.« INFORMELLE MALEREI UND IHRE LESARTEN

Sabine Fastert

Der wichtigste deutsche Kunstkritiker der Nachkriegszeit, Werner Haftmann, präsentierte bereits 1954 in seiner berühmten »Malerei im 20. Jahrhundert« ein bis heute gültiges Deutungsmuster informeller Kunst.¹ Zu Alfred Otto Wolfgang Schulze, genannt Wols, bemerkte er Ende der fünfziger Jahre ausführlicher: »Was seinem Leben aber den zeitgenössischen dokumentarischen Wert gibt, ist die beispielhafte Annahme des Schicksals, das in unseren Jahren der Mensch dem Menschen zubereitete. Das hieß: Verfolgung, Not, Heimatlosigkeit und immer wieder Flucht.«² Durch den frühen Tod, Folge eines abenteuerlichen Lebens mit ausgeprägtem Hang zur Selbstzerstörung, geriet Wols bei Haftmann dank seiner ebenso verletzbar wie verletzten Existenz zum Stigma der Nachkriegszeit und wurde zur Identifikationsfigur einer ganzen Generation. Auch Klee, nach nationalsozialistischen Diffamierungen 1940 völlig vereinsamt in der Schweizer Heimat verstorben, war nach 1945 populärer als je zuvor. »Der Name von Paul Klee war plötzlich in aller Munde«,³ betonte Haftmann angesichts des neu erwachten Interesses, und der Kritikerkollege Will Grohmann konstatierte 1950: »Ja, Klee ist beinahe Mode geworden.«⁴ Als Haftmann 1963 schließlich niemand geringeren als Jean-Paul Sartre für ein Essay über Wols gewinnen konnte, stellte dieser sogleich den Bezug zum gefeierten Klee her und prägte die griffigen Worte: »Klee ist ein Engel, Wols ein armer Teufel.«⁵ Diese Gegenüberstellung ist nicht nur prägnant, sondern auch ausgesprochen aufschlussreich für das Denken über Künstlertum und Kreativität nach 1945. Sie markiert anschaulich die beiden Pole, zwischen denen gesellschaftliche Rollenzuschreibungen für Künstler möglich waren.⁶

1 Vgl. Haftmann, *Malerei*, S. 463f. Vgl. Wedewer, *Informel*; Althöfer, *Informel* (2004); Althöfer, *Informel* (2002); Althöfer, *Informel* (1999); Zuschlag, *Brennpunkt*; Belgin, *Kunst*; Költzsch, *Informel*.

2 Haftmann, *Wols* (1959), S. 193.

3 Haftmann, *Malerei*, S. 436. Vgl. Ewig, *Relectures*; Hopfengart, *Klee*.

4 Grohmann, *Brief*.

5 Sartre, *Finger*, S. 34. Vgl. Wittmann, *Sartre*; Petersen, *Wols*; Verspohl, *Dinge*.

6 Vgl. Fastert, *Spontaneität*; Krieger, *Künstler*; Heinich, *Artiste*; Hellmold/Kampmann, *Künstler*; Kuspit, *Cult*.



Abb. 1: Paul Klee, »Engel noch weiblich«, 1939, 1016, Fettkreide über Kleisterfarbe auf Papier, 41,7×29,4 cm, Kunstmuseum Bern, © VG Bild-Kunst, Bonn 2009.

DAS EHEMALIGE PARTEIZENTRUM DER NSDAP AM KÖNIGSPLATZ IN MÜNCHEN EIN »TÄTERORT« UND SEINE WIRKUNG HEUTE: ERWARTUNGEN UND PROFILE¹

Iris Lauterbach

Als Einheiten der 7. US-Armee am 30. April 1945 ins Zentrum Münchens vorrückten, fanden sie die nach Entwurf von Paul Ludwig Troost am Königsplatz errichteten Monumentalbauten, den »Führerbau« und den »Verwaltungsbau der NSDAP«, äußerlich vergleichsweise intakt vor. Diese Bauten ebenso wie die vielen weiteren durch die Reichsleitung der NSDAP genutzten Gebäude zwischen Königsplatz und Karolinenplatz, zwischen Gabelsbergerstraße und Karlstraße (Abb. 1) wurden, wie alle anderen von NS-Einrichtungen genutzten Bauten auch, von der US-Militärbehörde beschlagnahmt.

Aus den beiden »Ehrentempeln« am Königsplatz ließ die Militärregierung im Sommer 1945 die sechzehn Sarkophage der »Blutzeugen« oder »Märtyrer der Bewegung« entfernen, der an Hitlers Putschversuch am 9. November 1923 beteiligten und von der Polizei erschossenen Anhänger Hitlers. Die Ruine des »Braunen Hauses« in der Brienner Straße wurde 1947/48 abgetragen.

Die Sprengung der Pfeiler der »Ehrentempel« im Januar 1947 setzte die Direktive Nr. 30 des Alliierten Kontrollrats um, die forderte, alle NS-Embleme aus dem Stadtbild zu entfernen. Ein Jahrzehnt später, im Winter 1957/58, in Vorbereitung der 800-Jahr-Feier Münchens, ließ die Bayerische Schlösserverwaltung die verbliebenen Sockel mit Erde auffüllen und bepflanzen. Die mittlerweile überwucherten Steine, ein innerstädtisches Biotop, sind ein zwar fragmentarisches, aber doch historisch wichtiges Dokument des Kultes um die »Märtyrer der Bewegung« wie auch der jahrzehntelangen Verdrängung des Nationalsozialismus in München. Seit 2001 stehen die Sockel der »Ehrentempel« als Einzelmonumente unter Denkmalschutz.

Der Bau des an der Gabelsbergerstraße gegenüber der Alten Pinakothek im Winter 1938/39 begonnenen und durch technische Anlagen mit den we-

1 Vgl. auch meinem Text gleichen Titels in: Kulturreferat der Landeshauptstadt München und Bayerische Landeszentrale für politische Bildungsarbeit (Hg.), Ein NS-Dokumentationszentrum für München, München 2003, S. 232–237.

IST DENKMALSCHUTZ STAATSAUFGABE?

Egon Johannes Greipl

I. STAATLICHER DENKMALSCHUTZ UND STAATLICHE DENKMALPFLEGE IN BAYERN

Heute ist Bayern eines der 16 Mitglieder des föderalen Systems der Bundesrepublik Deutschland. Dieser deutsche Bundesstaat existiert erst seit 60 Jahren. Bayern ist seit 200 000 Jahren von Menschen besiedelt und als Staat 1400 Jahre alt. Erst vor 200 Jahren hat Bayern im Rahmen des napoleonischen Umbruchs in Europa 60 ehemals selbständige, kirchliche und weltliche Kleinterritorien integriert und so seine endgültige, heutige Gestalt gewonnen. Die lange und reiche Geschichte Bayerns begründet seinen gewaltigen Bestand an archäologischen Denkmälern sowie an Bau- und Kunstdenkmälern. Die Kompetenzen für die kulturellen Angelegenheiten, beispielsweise für die Schulen, Universitäten, Theater und Museen und natürlich für den Schutz des baulichen und archäologischen Erbes (Denkmalschutz und Denkmalpflege) liegen nicht zentral bei der deutschen Bundesregierung sondern bei den Parlamenten und Regierungen der 16 Bundesländer. Deshalb gibt es in Deutschland 16 Denkmalschutzgesetze und 16 Denkmalpflegebehörden. Staatlicher Denkmalschutz und staatliche Denkmalpflege sind nicht statisch, sondern im steten Wandel. Die Idee, dass sich der Staat mit Vorschriften, Gesetzen und Behörden um das bauliche und archäologische Erbe sorgen müsse, ist erst etwa 200 Jahre alt. Und: Staatlicher Denkmalschutz und staatliche Denkmalpflege hatten immer dann Konjunktur, wenn Staat und Gesellschaft sich im Umbruch befanden, wenn Gewohntes verschwand und Altes verloren ging.

So standen an der Wiege des staatlichen Denkmalschutzes die Umbrüche nach der französischen Revolution 1789, die Auflösung der allein in Bayern über 500 Klöster und das Ende der alten kirchlichen Ordnung 1803, das Ende des tausendjährigen Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation 1806, der Umsturz des europäischen Staatensystems 1815. Genau jetzt, nach diesem Schock, begann der bayerische Staat etwa 1825, Vorschriften zum Schutz der Reste der Vergangenheit zu erlassen, er förderte die Gründung historischer Gesellschaften und historischer Museen: Es sollte trotz des Wandels etwas bleiben.

50 Jahre später stand Europa im Zenit der industriellen Revolution. Die agrarische Gesellschaft erlebte einen bislang unvorstellbaren Wandel. Die Städte explodierten geradezu unter dem Zustrom der Landbevölkerung und drohten ihr Gesicht zu verlieren, die sozialen und ökonomischen Gegensätze verschärften sich. Und wieder erlebten die Denkmalpflege und der Denkmalschutz einen Aufschwung. Nicht zufällig wurde das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege vor genau 100 Jahren gegründet, 1908: Es sollte, trotz allen Wandels etwas bleiben.

Die Bomben des Zweiten Weltkriegs zerstörten in Europa, vor allem in Deutschland, die historische Bausubstanz in einem bis dahin unvorstellbaren Ausmaß. Der folgende Wiederaufbau und die mit diesem verbundene wirtschaftliche Dynamik, das Leitbild der mobilen Gesellschaft und die späten sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts sind als eine Zeit des geistigen Umbruchs in Erinnerung, der vor allem von den Universitäten ausging. Keineswegs aber erschöpfte sich dieser Umbruch in den politischen Unruhen einer Bildungselite, sondern er wurde zu einem breiten gesellschaftlichen Phänomen. Das Erschrecken darüber, was nach den Verheerungen des Krieges eine schrankenlose wirtschaftliche Dynamik vor allem in den Städten ange richtet hatte, verlieh, jedenfalls in Westdeutschland, denjenigen gesellschaftlichen Kräften Auftrieb, die einen gesetzlichen Schutz der Werte und Güter der Umwelt, auch der gebauten Umwelt, einforderten. Seit den späten 1960er Jahren zeichnete sich im Zuge der Diskussion um die »Grenzen des Wachstums« eine zunehmende Sensibilität in Bezug auf die Schutzbedürftigkeit der Natur und der historischen Bausubstanz ab. Das Bayerische Denkmalschutzgesetz von 1973 war Ausdruck dieses Paradigmenwechsels: Trotz des Wandels sollte etwas bleiben.

Aber schon nach 20 Jahren, etwa ab 1990, verlor man in Westdeutschland zunehmend das Interesse am Denkmalschutz. Die Gesetze und die Denkmalbehörden wurden geschwächt, die finanziellen Mittel radikal gekürzt. Man setzte auf Fortschritt im globalen Zeitalter, auf den schlanken Staat, der sich mit Regeln zurückhalten sollte, auf die ökonomischen Kräfte des Marktes, die schon alles bestens regeln würden.

Die Revision der bayerischen Denkmalliste seit 2006 führt die negativen Folgen dieser Entwicklung nun vor Augen. Innerhalb von 20 Jahren sind bis zu 20 Prozent der Denkmäler verloren gegangen. Die Verluste betreffen hauptsächlich die baulichen Zeugen der Lebens-, Wohn- und Arbeitswelten der Mittel- und Unterschichten. Trotz des Denkmalschutzgesetzes von 1973

DIE AUTORINNEN UND AUTOREN

PD Dr. Sabine Fastert (*1970) ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin im kunsthistorischen Teilprojekt »Künstlertum als paradigmatisches Schwellenphänomen. Zur Konstruktion moderner Konzeptionen künstlerischer Kreativität um 1900« in der DFG-Forschergruppe 982 »Kulturen des Wahnsinns. Schwellenphänomene der urbanen Moderne« an der TU Berlin.

Dr. Christian Fuhrmeister (*1963) ist Projektreferent am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München.

Prof. Dr. Egon Johannes Greipl (*1948) ist Generalkonservator des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege.

Prof. Dr. Hubertus Kohle (*1959) ist Professor für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Dr. des. Urte Krass (*1977) ist wissenschaftliche Assistentin am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Dr. Iris Lauterbach (*1959) ist Forschungsreferentin am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München.

Dr. Andrea Lermer (*1969) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Florian Nagel, M.A. (*1977) ist Doktorand der Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Dr. des. Reiner Oelwein (*1940) ist Dipl. Volkswirt und Kunsthistoriker.

Prof. Dr. Ulrich Pfisterer (*1968) ist Professor für allgemeine Kunstgeschichte am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Prof. Dr. Christoph Wagner (*1964) ist Professor für Kunstgeschichte an der Universität Regensburg.

FARBTAFELN



Abb. 18 im Beitrag von Florian Nagel: Constantin Guys, »The Light Cavalry at Balaklava«, 1854, Bleistift, Tusche, Aquarell, Privatsammlung.

MÜNCHNER KONTAKTSTUDIUM GESCHICHTE
herausgegeben von Hans-Michael Körner

Band 12: Urte Krass (Hrsg.):

Was macht die Kunst?

Aus der Werkstatt der Kunstgeschichte

2009 · 272 Seiten · ISBN 978-3-8316-0935-2

Band 11: Monika Fenn (Hrsg.):

Aus der Werkstatt des Historikers.

Didaktik der Geschichte versus Didaktik des Geschichtsunterrichts

2008 · 206 Seiten · ISBN 978-3-8316-0828-7

Band 10: Nils Freytag, Dominik Petzold (Hrsg.):

Das »lange« 19. Jahrhundert. Alte Fragen und neue Perspektiven

2007 · 284 Seiten · ISBN 978-3-8316-0725-9

Band 9: Christian Ronning (Hrsg.):

Einblicke in die Antike. Orte – Praktiken – Strukturen

2006 · 268 Seiten · ISBN 978-3-8316-0642-9

Band 8: Georg Vogeler (Hrsg.):

Geschichte »in die Hand genommen«.

Die Geschichtlichen Hilfswissenschaften zwischen historischer
Grundlagenforschung und methodischen Herausforderungen

2005 · 310 Seiten · ISBN 978-3-8316-0536-1

Band 7: Eva Schlotheuber, Maximilian Schuh (Hrsg.):

Denkweisen und Lebenswelten des Mittelalters

2004 · 200 Seiten · ISBN 978-3-8316-0412-8

Band 6: Eli Bar-Chen, Anthony Kauders (Hrsg.):

Jüdische Geschichte. Alte Herausforderungen, neue Ansätze

2003 · 212 Seiten · ISBN 978-3-8316-0291-9

MÜNCHNER GESCHICHTSDIDAKTISCHES KOLLOQUIUM
herausgegeben von Hans-Michael Körner

Band 7: Ulrich Baumgärtner, Monika Fenn (Hrsg.): Geschichte und Film.
Erkundungen zu Spiel-, Dokumentar- und Unterrichtsfilm
2004 · 94 Seiten · ISBN 978-3-8316-0402-9

Band 6: Judith Bauer: Das Jugendgästehaus Dachau.
Ein Beispiel für die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen
Vergangenheit in der Bundesrepublik Deutschland
2004 · 176 Seiten · ISBN 978-3-8316-0396-1

Band 5: Ulla-Britta Vollhardt: Geschichtspolitik im Freistaat Bayern.
Das Haus der Bayerischen Geschichte: Idee – Debatte – Institutionalisierung
2003 · 224 Seiten · ISBN 978-3-8316-0235-3

Band 4: Ulrich Baumgärtner, Monika Fenn (Hrsg.):
Geschichte zwischen Kunst und Politik
2002 · 228 Seiten · ISBN 978-3-89675-978-8

Band 3: Ulrich Baumgärtner, Waltraud Schreiber (Hrsg.):
Geschichts-Erzählung und Geschichts-Kultur.
Zwei geschichtsdidaktische Leitbegriffe in der Diskussion
2001 · 172 Seiten · ISBN 978-3-89675-967-2

Band 2: Waltraud Schreiber, Ulrich Baumgärtner:
Museumskonzeptionen, Präsentationsformen und Lernmöglichkeiten
1999 · 98 Seiten · ISBN 978-3-8316-0275-9

Erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Verlag:
Herbert Utz Verlag GmbH, München
089-277791-00 · www.utzverlag.de