

Kunstlandschaften – Nationalkulturen – neue Staaten

Kunsttopographien im östlichen Mitteleuropa im Kontext politischer Brüche

Im östlichen Mitteleuropa, das seit dem 19. Jahrhundert mehrfach dramatische Grenzveränderungen erlebte, kam Baudenkmalern eine hochgradig legitimatorische Rolle zu. Mehr noch als im «Westen» unterlag der Denkmalsbegriff ebenso sehr politisch-ideologischen wie wissenschaftlich-historischen Kriterien. Dies wirkte sich unmittelbar auf den praktischen Umgang mit dem Denkmälerbestand aus, besonders in den umstrittenen Regionen Polens und der ehemaligen Tschechoslowakei, die hier beispielhaft betrachtet werden.

Die Frage nach der Bedeutung von Bau- und Kunstdenkmälern als kulturhistorischen Zeugnissen auf politisch umstrittenen Territorien beziehungsweise auf solchen, deren staatliche Zugehörigkeit im Verlauf der jüngeren Geschichte gewechselt hat, wurde bisher weder in der Kunstgeschichte noch in der Geschichtswissenschaft systematisch untersucht. Wurde der historische Kunstbestand in den Auseinandersetzungen um die Neuordnung Mitteleuropas nach den Weltkriegen als Argument ins Feld geführt? Die Forschung zur politischen Geschichte scheint dafür keine zwingenden Anhaltspunkte gefunden zu haben. Aus kunsthistorischer Blickrichtung stellt sich das Problem dringlicher dar und wird zugleich auch zugänglicher: Welche Auswirkungen hatten die politischen Konflikte beziehungsweise die Neudefinitionen staatlicher Territorien auf die Qualifikation der Denkmälerbestände und auf den Umgang mit ihnen? Hinzu kommt noch der Aspekt des seit dem 19. Jahrhundert mehrfachen Wechsels der politischen Systeme, vor allem desjenigen nach dem Zweiten Weltkrieg, der weitreichende Folgen für die Deutungen der Geschichte¹ und zwangsläufig auch ihrer materiellen Zeugnisse hatte.

Die Forschung zu spezifisch konditionierten Wahrnehmungsformen und zur politischen Funktionalisierung von Denkmälern ist – ebenso wie diejenige zur Kunsttopographie Ostmitteleuropas im Allgemeinen – noch jung und wenig ausdifferenziert. Erste substanzielle Beiträge existieren zur polnischen Kunstgeschichte und zur deutschen sogenannten «kunsthistorischen Ost-

forschung», ebenfalls vor allem in Bezug auf Polen, und ausserdem zur Slowakei. Zu den anderen Ländern des ehemaligen Ostblocks setzt die Forschung indes gerade erst ein.² Wenn im Folgenden ein vergleichender Blick zumindest auf Teilgebiete Polens und der Tschechoslowakei gerichtet wird, so kann auch dieser Versuch allenfalls vorläufige Thesen und Hinweise auf lohnende Fragen erbringen.

Das nationale Paradigma

Eingangs mag es nützlich sein sich zu erinnern, welche Bedeutung in den Anfängen der Kunstgeschichte dem nationalen Paradigma zukam. Wie Hubert Locher gezeigt hat, bildete die Unterscheidung grossregionaler Ausprägungen der Epochenstile und deren Begründung aus differenten «Nationalcharakteren» – später als «Volksgeist», «nationales Kunstwollen» oder, in biologistischer Wendung, als «rassebedingte Ausdrucksform» definiert – seit Winckelmann eine methodische Leitkategorie.³ Tendenzen zu ihrer Politisierung sind bekanntermassen seit den Napoleonischen Kriegen zu beobachten.⁴

In den mitteleuropäischen multiethnischen Imperien des 19. Jahrhunderts gewann diese Sicht auf die Kunstüberlieferung eine besondere Bedeutung, zumal sich die slawischen nationalen Emanzipationsbewegungen durchwegs zunächst entlang kultureller, nicht politischer Koordinaten formierten. In gemischtnationalen Gebieten wie etwa dem habsburgischen Kronland Böhmen geriet spätestens mit der Entdeckung der Geschichte als Argument im Legitimationsdiskurs ein und derselbe Denkmälerbestand zum Kronzeugen in der Konkurrenz zwischen den Nationalitäten um den kulturellen und, daraus abgeleitet, auch den politischen Primat. Die wissenschaftlich betriebene nationale Vereinnahmung historischer Denkmäler sollte gleichsam «ältere Rechte» am Territorium begründen und wechselseitig Ansprüche abwehren. Anschauliche Beispiele sind Auseinandersetzungen der 1850er- bis 1870er-Jahre um die Gotik in Böhmen – um ihre Rezeption über «deutsche Vermittlung» beziehungsweise direkt aus Frankreich⁵ – oder der noch weiter, in die 1820er-Jahre, zurückreichende Kon-



1a



1b

flikt um die nationale Zugehörigkeit von Veit Stoss in Krakau.⁶ Ebenso gehören in diesen Zusammenhang noch die topisch wiederholten Hinweise auf die «deutsche Ostkolonisation» in den Inventarbänden der 1880er- und 1890er-Jahre zu den preussischen Provinzen Schlesien und Posen⁷ und im zweiten Band des «Dehio»-Handbuchs zu «Nordostdeutschland» von 1906.⁸

Von den multiethnischen Imperien zu den «Nationalstaaten» der Zwischenkriegszeit

Im Verlauf des Ersten Weltkriegs erhielt die Stilkritik in nationalem Interesse als ein Instrument des politischen Konflikts neue Impulse: unter anderem durch die viel zitierte Kontroverse zwischen Emile Mâle und deutschen Kunsthistorikern um die Schöpfung der Gotik, die durch die Zerstörung der Kathedrale von Reims ausgelöst worden war.⁹ Im Osten Europas begleiteten Kunsthistoriker die deutschen Gebietsbesetzungen und untersuchten die vorgefundenen Denkmäler auf «deutsche» Prägungen hin.¹⁰

Die geopolitische Neuordnung Europas nach dem Ersten Weltkrieg, die als Entflechtung der Völker durch territoriale Autonomie gedacht gewesen war, brachte de facto wieder multinationale Staaten hervor (Abb. 1): Staaten, die sich gleichwohl als Nationalstaaten mit andersnationalen Minderheiten verstehen mussten.¹¹ Sowohl in Polen als auch in der Tschechoslowakei stand die Kunstgeschichte bereit, dieses Selbstverständnis zu unterstützen und zu begründen.

In Polen galt es, die kunsthistorische Forschung, wie sie sich im 19. Jahrhundert in Krakau etabliert hatte,¹² auf das ganze Land auszudehnen. Hier standen zunächst die Kernländer im Vordergrund, also das Staatsgebiet vor dessen Aufteilung zwischen dem Zarenreich, Preussen und der Habsburgermonarchie im ausgehenden 18. Jahrhundert. Dabei kam es auf die Darstellung als einheitliche «Kunstlandschaft» an, was im Hinblick auf die ältere Kunst – so Adam Labudas resümierende Bewertung – keinen nennenswerten Argumentationsaufwand provozierte.¹³ Selbst die von dem früheren preussischen Denkmalpfleger und Verfasser der Inventare für die Provinz Posen, Julius Kohte, formulierten An-

sprüche – beispielsweise dass sich «deutscher Bürgersinn seit alters her im Posener Lande [Anrechte] erworben» habe – riefen keine heftige Abwehr hervor. Man arbeitete mit den «festgestellten deutschen Anteilen» an der Formierung der mittelalterlichen Kunst, konzentrierte sich aber, speziell in Bezug auf die ehemals preussischen Provinzen mit polnischer Bevölkerung, im Wesentlichen auf die Zeit der polnischen Staatlichkeit.¹⁴

Die ethnisch-nationale Zuschreibung der Formen und Stilprägungen wurde also nicht in Zweifel gezogen. Während man aber in der wissenschaftlichen Kunstgeschichte den «Sachverhalt» akzeptierte, dass der «eigene» Denkmälerbestand Elemente einer «fremden» Kultur enthielt, folgte die kunsthistorische populäre Publizistik einem «erzieherischen» Gebot, das auf Identifikation von Bevölkerung, Nation und Staat beziehungsweise deren historisch begründete Legitimität abzielte – und stellte dementsprechend die «polnischen Züge» der Kunst heraus. Auf diese institutionalisierte Dualität im Blick insbesondere auf die alte Kunst in Polen hat Stefan Muthesius hingewiesen.¹⁵ Komplementär dazu ist zu sehen, dass die Kunstproduktion der Teilungszeit kunsthistorisch anscheinend gar nicht thematisiert wurde, und ebenso, dass – in einem noch nicht zur Gänze bekannten Ausmass – Spuren der «fremden» Herrschaft durch Umbaumaßnahmen, Abriss oder auch «korrigierenden» Wiederaufbau nach Kriegszerstörungen beseitigt wurden. Das betraf etwa orthodoxe Kirchen im ehemals russischen Teilungsgebiet, aber auch Baudenkmäler im ehemaligen Westpreussen und Posen, die in ihren «ursprünglichen» Zustand «zurückversetzt» wurden (Abb. 2).¹⁶ Wie das Problem der Zuschreibung und Selektion der Denkmälerüberlieferung in der Inventarisierung gehandhabt wurde, bleibt archivalisch zu klären: Die Dokumentation wurde in Polen zwar gleich 1919 institutionalisiert, aber die ersten und für die Zwischenkriegszeit auch letzten zwei Bände erschienen erst Ende der 1930er-Jahre.¹⁷

Wenn die Forschung ihr Interesse verstärkt auf das frühe, piastische Mittelalter richtete und seit Anfang der 1930er-Jahre auch für Schlesien den historischen Primat der polnischen Kultur betonte,¹⁸ so reagierte sie damit nicht zuletzt auf die anhaltenden



2a



2b

1a, b Mitteleuropa vor und nach dem Ersten Weltkrieg.

2a, b Das Palais Staszic in Warschau nach «russifizierendem» Umbau 1892/93 und nach «Restaurierung» 1927.

«Übergriffe» seitens der deutschen Kunstgeschichte. Diese hatte sich dem allgemeinen Widerstand gegen die Entscheidungen von Versailles angeschlossen und überkompensierte die Gebietsverluste des Deutschen Reiches, indem sie im Denkmälerbestand des «Ostens» Belege für eine «deutsche» kulturelle Prägung zu sichern trachtete und damit letztlich territoriale Ansprüche begründete. Zur Illustration sei – statt eines Textes aus der Phase der voraus-eilenden «Ostforschung» der NS-Zeit¹⁹ – ein Passus aus Georg Dehios *Geschichte der deutschen Kunst* von 1919 zur Architektur des Mittelalters im «norddeutsche[n] Tiefland» zitiert: «Das Wesen der Baukunst in den deutschen Kolonialländern zwischen Elbe und Ostsee ist aber, dass sie eine Entwicklung, und zwar eine auf sich gestellte, hat. Irgendein Einfluss der slawischen Bevölkerungsteile, sei es umartend, sei es auch nur verderbend, kam dabei nicht ins Spiel.»²⁰

Anders stellte sich das Problem in der Tschechoslowakei dar, die am Ende des Ersten Weltkriegs als Verbindung des historischen Königreichs Böhmen und des slowakischen Oberungarn gegründet worden war. Während die Slowakei und die Karpatoukraine von Anfang an Autonomierechte genossen und gleichzeitig die nationale Einheit der slawischen Bevölkerung im Konzept des «Tschechoslowakismus» propagiert wurde,²¹ gestand die Verfassung der grossen deutschsprachigen Bevölkerungsgruppe, die vor allem im Westen und Norden Böhmens siedelte, keine kollektiven Minderheitenrechte zu. Hier wirkte die Furcht vor der «Landeszerreissung» aus den Nationalitätenkonflikten des ausgehenden 19. Jahrhunderts nach: Die tschechoslowakischen Deutschen wurden als unrechtmässige Kolonisten angesehen, die sich des Landes nach der Schlacht am Weissen Berg 1620 mit Gewalt bemächtigt hätten.²²

Dem Legitimationsdruck, der sich daraus ergab, begegnete die tschechische Kunstgeschichte prompt und eindeutig. So erklärte Václav Vilém Štech, Kunsthistoriker und hoher Regierungsbeamter,²³ das territoriale Prinzip für das entscheidende: «Der Boden ist [...] die lebendige Macht, stärker als der Stamm, die Rasse, ewiger als die Sprache und die gesellschaftlichen Ideale

seiner Bevölkerung. Er amalgamiert die hinzugekommenen fremden Kräfte, er bewältigt ihr rassistisch individuelles Fühlen durch seine lebendige Kraft, er macht aus Fremden Repräsentanten der nationalen Einheit [...].»²⁴ Damit war eine Linie für die Bewertung der Denkmäler in den deutschsprachigen Gebieten der Tschechoslowakei vorgegeben. Das Argument, adaptiert aus dem deutschen Diskurs, hatte in der tschechischen Kunstgeschichte Tradition.²⁵ Aber vorgeprägt im Emanzipationsdiskurs des 19. Jahrhunderts war auch das Bestreben, der exklusiven nationalen Eigenart das Moment der Teilhabe an europäischen Entwicklungen an die Seite zu stellen. Diese Dichotomie²⁶ – wie sie ähnlich auch in der polnischen Kunstgeschichte anzutreffen ist – wurde in der neu gegründeten Tschechoslowakei durch die Verdoppelung der Professur an der Prager tschechischen Universität institutionalisiert. Dadurch wurde es möglich, beiden Positionen, sowohl der nationalpatriotischen als auch der übernationalen, wie sie die Wiener Schule vertrat, Raum zu geben.²⁷ Beide Lehrstuhlinhaber operierten mit nationalen Charakterisierungen der untersuchten Stilerscheinungen. Wenn sie gegenläufig argumentierten, so bewegte sich das letztlich in einer Toleranzspanne gegenüber «deutschen Einflüssen».²⁸

Die Frage, welche Denkmäler den tschechoslowakischen Staat kennzeichneten und seine Traditionalität belegten, wurde zunächst einmal gleichsam stillschweigend beantwortet. In einem opulenten Bildband von 1926 über *Tschechoslowakische Kunst* von prähistorischer Zeit bis zur Gegenwart, der staatsoffiziell für ein internationales Publikum herausgegeben wurde,²⁹ erscheinen weder Beispiele aus den deutschsprachigen Gebieten Böhmens noch aus der Slowakei: Als identitätsstiftend und nach aussen repräsentativ wurde allein die Kunst im böhmischen Binnenland qualifiziert, und zwar unabhängig von ihrer Herkunft. Ein Nachfolgeband zur Volkskunst strich die tschechisch-slowakische Gemeinsamkeit heraus (Abb. 3), klammerte aber wiederum die deutsche Nationalität aus.³⁰

Nachdem in der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre eine Einbindung deutscher Parteien in die Regierung und damit eine gewisse