

## Transformationen der Moderne um 1900

11.–12.06.2008

Bericht von: Heinke Fabritius, Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der

Transformationen der Moderne um 1900 - Künstler aus Ungarn, Rumänien und Bulgarien in München

Tagung am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München  
11. - 12. Juni 2008

Tagungsbericht für H-ArtHist von Heinke Fabritius,  
Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an  
der Universität Leipzig (GWZO)

Unter dem Titel "Transformationen der Moderne um 1900 - Künstler aus Ungarn, Rumänien und Bulgarien in München" lud das Zentralinstitut für Kunstgeschichte zu einer Internationalen Tagung, die einen wichtigen Schritt hin zu einer gesamteuropäischen Kunstgeschichtsschreibung markierte. Die Tagung wurde initiiert und veranstaltet von der 2003 gegründeten Gruppe "Forschungen zur Künstlerausbildung", der Mitglieder der Akademie der Bildenden Künste, des Zentralinstituts für Kunstgeschichte sowie der Ludwig-Maximilians-Universität angehören. Die Veranstaltung bildete die fünfte und vorerst letzte Konferenz in einer Reihe, die von dieser Forschergruppe konzipiert wurde. Nachdem frühere Tagungen im April und Oktober 2007 ihre Aufmerksamkeit Akademiestudenten aus Griechenland und Amerika gewidmet hatten, standen nun drei Länder Ostmittel- und Südosteuropas im Fokus. Die Tagung fand zugleich im Rahmen des 200-jährigen Jubiläums der Münchener Akademie der Bildenden Künste statt.

Christian Fuhrmeister vom Zentralinstitut und Lia Lindner (Augsburg), verantwortlich für die Konzeption der Tagung, knüpften mit ihrer Fragestellung an bereits geleistete Vorarbeiten der Forschungsgruppe an. So war die tragende Rolle Münchens für die Ausbildung von Künstlern auch aus Ländern wie Ungarn, Rumänien oder Bulgarien bereits auf der ersten Konferenz erörtert worden, die 2005 unter dem Titel "Nationale Identitäten - Internationale Avantgarden. München als europäisches Zentrum der Künstlerausbildung" stattfand. [\[1\]](#)

Nun ging es darum, einzelne Aspekte der künstlerischen Kontakte näher in den Blick zu nehmen und Besonderheiten gerade in der Beziehung zu diesen

Ländern zu erläutern. Denn anders als im Falle der griechischen oder amerikanischen Künstler in München ist unsere Sicht auf die ehemals kommunistischen Länder Ost- und Mitteleuropas "nach wie vor konditioniert durch den Kalten Krieg". [2]

Wie berechtigt dieser Einwand ist, zeigten auch einige Vorträge und Diskussionen dieser Tagung. Denn nach wie vor sind die "westlichen" Zuhörer mit den Namen, Entwicklungen und Tendenzen der "osteuropäischen" Kunst um 1900 wenig vertraut. Vor diesem Hintergrund ist es jedoch sicher die falsche Strategie, wenn manche der Referenten, in Vorwegnahme dieser Unkenntnis, allgemein gehaltene Einführungen boten. So wurde selbst den geneigten Zuhörern nicht klar, warum ihr Interesse gerade diesen Künstlern oder Schulen gelten sollte.

Eine grundsätzlich andere Richtung schlugen Annamaria Szöke von der Budapester Eötvös-Lorand-Universität sowie ihr Kollege András Zwickl von der Ungarischen Nationalgalerie ein. Sie griffen in ihren Beiträgen eher spezielle Fragen auf, die allerdings wegweisende Perspektiven einer (tatsächlich) "europäischen Kunstgeschichte" zu eröffnen vermochten. So erörterte Szöke in ihrem Vortrag über "Die Grundsätze der Kunst. Bertalan Székelys Versuche, die Akademische Tradition neu zu begründen" auf eindrückliche Weise Fragen zu Komposition und Rhythmus, die von Székelys kritischer Auseinandersetzung mit Menzel und Rethel zeugen und durchaus auch rückwirkend Bedeutung für die Untersuchung ähnlicher Probleme bei diesen Künstlern haben könnten. András Zwickl sprach über "München und die Künstlerkolonie von Nagybánya in den Schriften des Kunstkritikers Károly Lyka" und warf an diesem speziellen Beispiel eine sehr grundsätzliche Frage auf, die gleichsam leitmotivisch über der ganzen Veranstaltung stehen könnte: Warum wird das Schaffen vieler Künstler dieser Region - nicht nur Ungarns - nach dem Muster "vertrautes Gewand, neue Themen" wahrgenommen? Denn es wird nach wie vor häufig so getan, als ob sie an Akademien wie in München ein Rüstzeug, einen "Stil", eine Malweise erworben hätten, die sie dann "nur" noch mit ihren eigenen nationalen Motiven und Folkloren gefüllt hätten. Dem gegenüber bestand jedoch, wie Zwickl pointiert hervorhob, die "wahre Kraftprobe" für diese Künstler oft darin, "München wieder zu verlernen".

Ähnliche Fragen griff in seinem ausgreifenden Abendvortrag auch László Béke von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften am Beispiel der Historienmalerei auf. Trotz offenkundiger Parallelen des ungarischen "plein air" zum Französischen Impressionismus greife auch hier die Formel von einer impressionistischen Malerei, die mit Motiven aus der ungarischen Nationalgeschichte angereichert sei, zu kurz. An solchen Überlegungen zeigt sich, wie treffend immer noch eine Feststellung des ungarischen Künstlers und Kunstkritikers Károly Kernstok (1873-1940) ist. Selbst stark von Cézanne beeinflusst, empfand er schon zu seiner Zeit Charakterisierungen

wie "Cézannismus" oder "Kubismus" als unzureichend und aufoktroiert. [3] Lia Lindner, Mitorganisatorin der Konferenz, befasste sich in ihrem Vortrag über die ungarische Moderne mit einer grundsätzlichen Formulierung dieses Problems. Sie brachte es mit dem Kritiker Lajos Fülep auf den Punkt, es gehe nicht so sehr darum, was das "Ungarische" an der ungarischen Malerei, sondern was der spezifisch ungarische Beitrag zur Kunst der Moderne sei.

Gelegentlich war unter den Teilnehmern Kritik daran zu vernehmen, dass die Konferenz sich ausschließlich auf das Medium der Malerei, sogar insbesondere die Geschichts- und Landschaftsmalerei, konzentrierte. So wies auch Ernő Marosi vom Kunstgeschichtlichen Forschungsinstitut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften zu recht auf die Verluste einer solchen Fokussierung hin, weil etwa München als Residenzstadt gerade in der Architektur ein enorm wichtiges Vorbild der ungarischen Baukunst gewesen sei.

So berechtigt dieser Einwand ist, bleibt dennoch anzumerken, dass es vielleicht gerade ein positives Signal für die Internationalisierung und Europäisierung auch der osteuropäischen Kunstgeschichte ist, dass Themen eher an künstlerischen Problemen als an nationalen Grenzlinien entlang festgelegt werden. Insofern tat die Münchener Tagung gut an ihrer Konzentration auf die Malerei, zumal die Deutsch-Ungarischen Wechselbeziehungen in der Architektur jüngst an anderer Stelle in einer eigenen Ausstellung beleuchtet wurden. [4]

Kritisiert wurde ein Ungleichgewicht in der "nationalen Verteilung" der Beiträge. Während sich sechs Vorträge mit der ungarischen Kunst beschäftigten, mussten die bulgarischen und rumänischen Perspektiven mit jeweils zwei Referaten auskommen. Iona Vlasiu von der Universität Bukarest stellte das ebenda stehende Atelierhaus des Künstlerpaares Frederic Storck und Cecilia Cutescu-Storck vor. Ihr gelang es in eindrucksvoller Weise zu zeigen, wie sehr die Erfahrungen des Münchner Künstlerlebens die beiden beflügelten, freimütig und selbstbewusst einen eigenen Künstlersalon in Bukarest ins Leben zu rufen. Um zu begreifen, wie Künstler zu dieser Zeit München wahrnahmen, müsste man mal bei diesen beiden nachlesen - wenn man denn könnte: Ein echter Gewinn wäre es, wenn die Korrespondenz des Künstlerpaares in deutscher Übersetzung vorläge.

Roland Prügel vom Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, dessen Dissertation "Im Zeichen der Stadt. Avantgarde in Rumänien 1920-1930" kurz vor der Veröffentlichung steht, referierte unter dem Titel "Paris oder München?". Kenntnisreich öffnete er den Blick über Bukarest hinaus nach Jassy, der ehemaligen Hauptstadt der vereinigten Donaufürstentümer und Geburtsort des Dadaisten und Aktionisten der "Novembergruppe" Arthur Segal.

Von bulgarischer Seite beleuchteten die beiden Kunsthistorikerinnen Denitza Kisseler (Sofia) und Irina Genova von der New Bulgarian University,

ebenfalls Sofia, die Bedeutung Münchens für das künstlerische Geschehen im frühen 20. Jahrhundert. Kisseler wies in einem Überblick auf die bereits anhand des ungarischen Beispiels diskutierte Schwierigkeit hin, "westliche" Bezeichnungen wie Modernismus oder Symbolismus auf die bulgarische Kunst zu übertragen, zumal - anders noch als in Ungarn - der starke Einfluss der postbyzantinischen Kunst erst spät eine säkulare Ausprägung entstehen lässt. Genova sprach in diesem Zusammenhang sogar ganz ausdrücklich von einer "Europäisierung" der bulgarischen Kunst.

Ruxandra Demetrescu von der Universität der Künste in Bukarest machte in ihrem Kommentar den Vorschlag, die leidige Frage nach West/Ost oder Innen/Außen in der Kunst dadurch zu überwinden, dass solche Überlegungen jenseits nationaler Kategorien ansetzen sollten. In diesem Sinne wies auch Frank Büttner (Universität München) auf den Vorrang der Bearbeitung biographischer Fragen und der Bedingungen künstlerischer Produktion hin, die dann auf die Erörterung gemeinsamer Grundstrukturen hin zu erweitern wäre. Als vorbildhaft erwähnte Demetrescu in dieser Hinsicht die Forschung zu dem "rumänischen" Künstler Brancusi. Schlägt man diesen Weg ein, erscheint im Übrigen auch die Frage nach dem Ungleichgewicht der "nationalen Verteilung" in einem anderen Licht: Das ungarische Übergewicht der Münchner Tagung wäre dann nichts anderes als Ausdruck einer solchen "Normalisierung", die ungarische Positionen jenseits nationaler Geschichtsschreibung bereits stärker ins Bewusstsein gebracht hat - ein Prozess der Kontextualisierung, der für bulgarische und rumänische Künstler in ähnlicher Weise verstärkt zu erwarten ist.

Wegweisend könnte auch - der kaum diskutierte - Ansatz Monika Wuchers (Hamburg) zu dem Siebenbürger Janos Mattis-Teutsch sein. Mit ihrem Diskurs über Zentrum und Peripherie in der Avantgarde trug sie maßgeblich zur Klärung des spezifischen Selbstverständnisses "aus dem Osten" stammender Künstler bei. Souverän und heiter, nicht zuletzt weil aus gebührender Distanz gesehen, stellte dann Steven Mansbach von der University of Maryland im Abschlussvortrag seine ganz anderen Überlegungen zur "europäischen Schiefelage" vor.

Unter dem Stichwort "Opfer der Opfer" verwies er kritisch auf die Vereinnahmung aus Nazideutschland geflohener Kunsthistoriker: Ihr stark an formalen Ansätzen orientierter, weitgehend unpolitischer Umgang mit der Bildenden Kunst sei in den USA nur allzu gerne aufgegriffen worden. Gerade damit aber sei die politisch-historische Motivation vieler künstlerischer Bestrebungen aus dem östlichen Europa in den Hintergrund des Interesses geraten und während der Jahrzehnte der Teilung Europas vom Westen regelrecht vergessen worden. Die osteuropäische Kunst ein weiteres Mal als Opfer, nun als "Opfer der Opfer"?

Wie also steht es heute um die gesamteuropäische Kunstgeschichte? In seinen

Begrüßungsworten hatte Walter Grasskamp, Sprecher der Forschungsgruppe, auf die von James Elkins aufgeworfene Frage "Is Art History Global ?" hingewiesen. Als ernüchterndes Fazit mochte nun scheinen, dass es noch nicht einmal eine europäische Kunstgeschichte gibt. Zweifellos sind jedoch Veranstaltungen wie die Münchener Konferenz wichtige Schritte auf dem schwierigen Weg hin zu diesem Ziel, und dafür gebührt der Forschungsgruppe, den Veranstaltern und Referenten großer Dank! Doch ist wenig gewonnen, wenn solche Bestrebungen nicht entschieden fortgesetzt werden und wenn - um nur einen Punkt zu nennen - dieser Teil Europas und seine künstlerische Moderne nicht endlich eine angemessene Berücksichtigung in der Lehre findet.

Das Publikum der Tagung machte es deutlich: Gekommen waren fast nur Zuhörer mit einem osteuropäischen Hintergrund. Wie belebend diese Art der Auseinandersetzung sein könnte, verdeutlicht vielleicht eine Anmerkung von Ernő Marosi. Die besondere Bedeutung Münchens lag nämlich für viele ungarische Künstler nach 1848 gerade darin, dass Stadt und Akademie Freiheiten versprochen, wie sie in Wien kaum zu erwarten waren. Ost oder West spielte dabei keine Rolle: Auch Gustave Courbet erfuhr die erste Würdigung seines Realismus in München, nicht in Paris.

Anmerkungen:

[1] Vgl.: zeitenblicke 5 (2006), Nr. 2, 19.09.2006, URL:

[http://www.zeitenblicke.de/2006/2/index\\_html](http://www.zeitenblicke.de/2006/2/index_html) .

[2] So Karl SCHLÖGEL in einem Interview von Walter Grasskamp ("Unsere Sicht steht nach wie vor im Schatten des Kalten Krieges"); in: zeitenblicke 5

(2006), Nr. 2, 19.09.2006, URL:

[http://www.zeitenblicke.de/2006/Schlögel/index\\_html](http://www.zeitenblicke.de/2006/Schlögel/index_html) .

[3] Die Verlegenheit solcher Zuordnungen zeigt sich, wenn etwa - ein anderes Beispiel aus der ostmitteleuropäischen Kunst - von einem tschechischen "Kuboexpressionismus" gesprochen wird.

[4] Die Ausstellung "Aspekte des ungarischen Historismus", organisiert vom Deutschen Kulturforum östliches Europa (Potsdam) und dem Institut für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, wurde 2007 in Zusammenarbeit mit dem Schinkel-Zentrum für Architektur in der Technischen Universität Berlin gezeigt. Der Katalog "Von Berlin nach Budapest. Aspekte des Historismus in der ungarischen Architektur" erschien begleitend zur Ausstellung.

Empfohlene Zitation:

Heinke Fabritius: [Tagungsbericht zu:] Transformationen der Moderne um 1900 (11.–12.06.2008). In: ArtHist.net, 05.08.2008. Letzter Zugriff 04.06.2026. <<https://arthist.net/reviews/30657>>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>