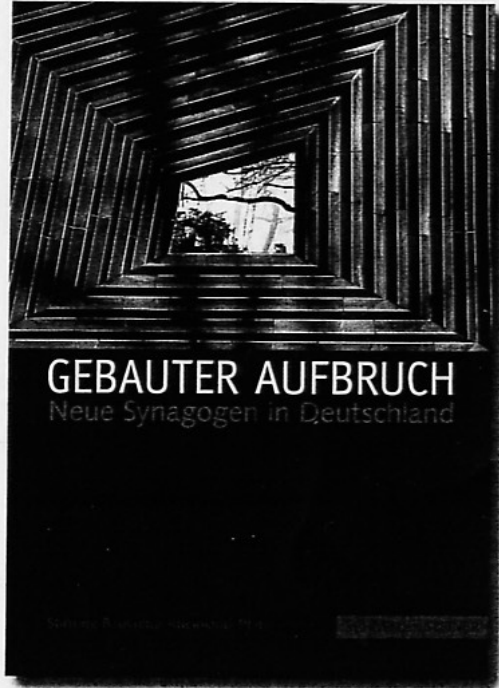


Martin-Luther-Universität
 Zweigbibliothek der ULB
 Hoher Weg 4
 Hoher Weg 4
 06120 Halle (Saale) *18K/2010/2 269*

SCHNELL + STEINER

Neuerscheinung



Stiftung Baukultur Rheinland-Pfalz (Hrsg.)
Gebauter Aufbruch
 Neue Synagogen in Deutschland

1. Auflage 2010, 152 Seiten, 142 Farb- und 38 s/w-Abbildungen, 14 x 21 cm, Klappenbroschur, fadengeheftet

ISBN 978-3-7954-2326-1
 € 19,90 [D] / SFr 33,50

Weitere Informationen zum Kunstbuchprogramm erhalten Sie beim Verlag Schnell & Steiner GmbH
 Leibnizstraße 13, D-93055 Regensburg · Tel.: +49 (0)9 41-7 87 85-26 · Fax: +49 (0)9 41-7 87 85-16
 www.schnell-und-steiner.de · bestellung@schnell-und-steiner.de

JOURNAL
für Kunstgeschichte

HERAUSGEGEBEN VON
 LUDWIG TAVERNIER DIETER MARCOS
 14. JAHRGANG 2010, HEFT 1

Inhaltsverzeichnis

A. Allgemeines

Christian Saehrendt: Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation. Studien zur Rolle der bildenden Kunst in der Auswärtigen Kulturpolitik der DDR (<i>Peter H. Feist</i>)	3
Jost Hermand: Der Kunsthistoriker Richard Hamann. Eine politische Biographie (1879–1961) (<i>Peter H. Feist</i>)	5
Wissenschaft zwischen Ost und West. Der Kunsthistoriker Richard Hamann als Grenzgänger (<i>Peter H. Feist</i>)	5
Karen Buttler, Felix Krämer: Jacobs-Weg. Auf den Spuren eines Kunsthistorikers (<i>Friedrich Tietjen</i>)	13

B. Antike, Frühes Christentum, Byzanz

Albrecht Matthaei, Martin Zimmermann (Hg.): Stadtbilder im Hellenismus (<i>Ulrich Lambrecht</i>)	14
Jane Fejfer: Roman Portraits in Context (<i>Isabelle Künzer</i>)	22
Mark J. Johnson: The Roman Imperial Mausoleum in Late Antiquity (<i>Carola Jäggi</i>)	26
Cecily Hennessy: Images of Children in Byzantium (<i>Mati Meyer</i>)	34

E. Neuzeit, Vormoderne

E.3. Bildkünste

Anne Dunlop: Painted Palaces. The Rise of Secular Art in Early Renaissance Italy (<i>Lorenz Enderlein</i>)	40
--	----

F. Moderne
F.3. Bildkünste

- Bayerische Staatsgemäldesammlung (Hg.): Sammlung Schack. Katalog der ausgestellten Werke (Martina Długaiczek) 45
- Melanie Ulz: Auf dem Schlachtfeld des Empire. Männlichkeitskonzepte in der Bildproduktion zu Napoleons Ägyptenfeldzug (Markus Kirschbaum) .. 50

F.4. Ornament, Kunsthandwerk, Design, Fotografie

- Michael Stöneberg: Arthur Köster. Architekturfotografie 1926–1933. Das Bild vom „Neuen Bauen“ (Rüdiger Müller) 56

H. Regionen, Orte

- Maria Luisa Neri (Hg.): Le fondazioni benedettine nelle Marche. Materiali per un atlante storico-geografico dei sistemi insediativi territoriali (Hildegard Sahler) 59
- Holger Brülls, Guido Siebert, Matthias Ludwig, Holger Kunde: Glasmalerei im Naumburger Dom vom Hohen Mittelalter bis in die Gegenwart (Daniel Parello) 64
- Paul Niedermaier: Städte, Dörfer, Baudenkmäler. Studien zur Siedlungs- und Baugeschichte Siebenbürgens (Adrian Andrei Rusu) 68

Kunst-, Bild- und Medientheorie

- Michael Neumann (Hg.): Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination (Ingo Herklotz) 70
- Vorschau 82
- Impressum 84

Diesem Heft liegt das Jahresregister 2009 bei.

Christian Saehrendt: Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation. Studien zur Rolle der bildenden Kunst in der Auswärtigen Kulturpolitik der DDR; (Pallas Athene, Beiträge zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte, hsg. von Rüdiger vom Bruch und Lorenz Beck, Bd. 27); Stuttgart: Franz Steiner 2009; 197 Seiten mit 14 Abb; ISBN 978-3-515-09227-2; € 34,00

Bildende Kunst spielt mit ihrer die Sprachgrenzen überwindenden Anschaulichkeit und sinnlich-emotionalen Wirkungsweise eine beachtliche unterstützende Rolle in der Außenpolitik moderner Staaten. Durch Entsendung von Ausstellungen werden Werte gezeigt, die man in dem betreffenden Staat hoch hält, und es wird eingeladen, diesen zu besuchen und seine Kunstpflege näher kennen zu lernen. Austausch von Künstlern und Kunststudenten und anderes kann hinzukommen. Um die entsprechenden Aktivitäten der DDR zu kennzeichnen, holt Christian Saehrendt (geb. 1968), bildender Künstler und promovierter Kunstwissenschaftler, weit aus. Er setzt bereits bei der auswärtigen Kulturpolitik (mit AKP abgekürzt) des deutschen Kaiserreiches an, verfolgt die neuen, schwierigen Bedingungen nach dem Ersten Weltkrieg, die Aktivitäten des „Dritten Reiches“, einschließlich der Jahre des Zweiten Weltkriegs, und behandelt die Bundesrepublik Deutschland, ehe er ab S. 59 auf die DDR eingeht.

In mehreren Anläufen, die Wiederholungen mit sich bringen, und mit vielen kurzen Beispielen blickt er auf die stets unter politischen Zielstellungen betriebenen Bemühungen dieses von der SED zentralistisch geführten Staates und auf Entwicklungen der dortigen bildenden Kunst zurück. Eine Fülle von Literaturhinweisen, die Erstveröffentlichung von Zitaten aus Archivalien wie Richtlinien oder internen Einschätzungen oder Berichten aus Botschaften im Ausland, sowie die Ergebnisse einiger Interviews mit Kunstwissenschaftlern aus der DDR, darunter dem Verfasser dieser Rezension, machen das Buch zu einer ergiebigen Grundlage für das Verständnis des Funktionierens von Kunst. Von der ersten Seite an lassen Wortwahl und sprachlicher Duktus keinen Zweifel daran, dass Saehrendt die sozialistische Gesellschaftsordnung der DDR und alles daraus Folgende grundsätzlich für verfehlt hält, selbst wenn er andererseits auch einmal vom „selbstgefälligen Wohlstandschauvinismus der Bundesrepublik“ spricht (S. 9). Seine Überzeugung von der Autonomie des künstlerischen Denkens und Schaffens in den demokratisch verfassten westlichen Staaten macht ihm offenbar das Konzept unbegreiflich, die Kunst als ein Element einer geplanten Gesellschaftsänderung zu behandeln und dementsprechend zu lenken, was freilich zum Schaden der Kunst der DDR oft auch auf plumpe, dumme und diktatorische Weise geschah.

Saehrendt referiert, welchen Anteil bildende Kunst an den Bemühungen der DDR um Anerkennung durch westliche Staaten, um das Verhältnis zur Bundesrepublik mit ihrem Alleinvertretungsanspruch, um die Integration in den Ostblock und um den Einfluss auf „blockfreie“ Staaten erhielt. Er informiert kurz über die Liga für Völkerfreundschaft, den Verband bildender Künstler der DDR und das 1973 eingerichtete Zentrum für Kunstaustellungen, das zahlreiche Ausstellungen entsandte bzw. empfing. Er behandelt internationale Erfolge und innenpolitische Risiken, die

durch eine Entideologisierung der DDR-Kunst nach dem Wechsel von Walter Ulbricht zu Erich Honecker eingetreten sei, was aber so nicht stattfand. Der Verkauf von DDR-Kunst als Devisenquelle und die Rolle des westdeutschen Sammlers und Schokoladenfabrikanten Peter Ludwig werden kritisiert. Die Rolle von Kunstausstellungen für das Verhältnis zur Bundesrepublik Deutschland wird vor allem an Hand der *documenta 6* (1977) und der westdeutschen Gruppe *tendenzen* skizziert. Eigene Kapitel gelten den Beziehungen zu Frankreich, zu Großbritannien und den USA. Die Abbildung von Fritz Cremers Berliner Spanienkämpferdenkmal, die auch den Bucheinband ziert, passt nicht zu dem Frankreichkapitel. Sinnvoller wäre gewesen, Cremers *Aufsteigenden* zu erwähnen, den die DDR in den New Yorker Skulpturenpark der UNO stiftete. Merkwürdigerweise finden die Kontakte mit Italien keine Erwähnung, wo viele realistische Künstler, Galeristen und u. a. das *Centro Thomas Mann* um Beziehungen zur antifaschistischen Kultur in der DDR bemüht waren, bis die Zerwürfnisse zwischen den italienischen Eurokommunisten und den sowjetisch dominierten sozialistischen Staaten die Bedingungen verschlechterten. Das abschließende zehnte Kapitel geht auf nationale Repräsentation des wieder vereinigten Deutschlands durch die Kunst ein. Ausführlich wird der außerordentliche internationale Erfolg des noch in der DDR in Leipzig ausgebildeten Malers Neo Rauch gewürdigt, dem 2007 die seltene Ehrung durch eine Einzelausstellung im Metropolitan Museum New York zuteil wurde. Angehängt ist ein 20-seitiges *English summary*, das allerdings wichtige Zitate auf Deutsch bringt.

Die aufgelisteten Aktivitäten seitens der DDR, die die Bundesrepublik Deutschland gelegentlich zu torpedieren versuchte, dazu vieles Weitere, was inländische Kulturpolitik blieb, hätten sorgfältiger nach Gegenwartskunst und künstlerischem „Erbe“ unterschieden werden sollen, obwohl es – zu verschiedenen Zeiten auch kontrovers diskutiert – zu den kulturpolitischen Anliegen und dem Charakter der neuen, sozialistischen Kunst gehörte, die Fortführung bestimmter älterer Traditionen zu betonen. Um die Wirkungen von Ausstellungen sowohl alter, als auch neuer Kunst im Ausland zu erklären, wären genauere Angaben, was gezeigt wurde, nützlich gewesen. Die Rolle von kunstkritischer und kunsthistorischer Wissenschaft, von Gastvorträgen und Tagungen für das internationale Ansehen der DDR wird nur ganz kurz gestreift (S. 91).

Der durch den Buchtitel hervorgehobene Begriff von einer künstlichen Nation wird nicht erörtert. Für die behandelten Vorgänge war auch wesentlicher, dass zwei gegensätzliche Gesellschaftssysteme und unterschiedliche Staaten auf dem nach 1945 übriggebliebenen, von Deutschsprachigen bewohnten ehemaligen Staatsgebiet existierten und konkurrierten und beide das Ziel nicht aufgaben, letzten Endes den anderen zu vereinnahmen. Die Bestimmung der DDR-Bürger als Angehörige entweder einer gemeinsamen deutschen Nation, eines gesellschaftlich fortgeschrittenen Teils davon oder sogar einer eigenen sozialistischen Nation war davon abgeleitet und wechselte je nach der politischen Lage.

Ein vielleicht überraschendes Ergebnis ist, wie ähnlich die Absichten und Vorgehensweisen der zuständigen Stellen in den so unterschiedlichen behandelten Staaten

waren. Immer gab es Meinungsverschiedenheiten hinsichtlich des Nutzens von bildender Kunst und überhaupt von Kulturfragen für die Aussenpolitik. Vom wilhelminischen Deutschland bis zu DDR und Bundesrepublik Deutschland hatten auch Politiker und Diplomaten divergierende persönliche Meinungen über Richtungen der Gegenwartskunst. Grundsätzlich traf aber stets zu, was für das heutige Auswärtige Amt gilt: „Kulturarbeit als dritte Säule der Außenpolitik folgt in erster Linie der Logik der Außenpolitik, nicht der Kulturförderung“ (Cord Meyer-Klodt, zit. S. 146).

Ärgerlich sind viele Schreibfehler, nicht nur bei Personennamen. Das Pariser Museum im Jeu de Paume wird mehrmals Jeu de Pomme geschrieben. Die turnusmäßig, aber nicht jährlich abgehaltene, anfangs gesamtdeutsche „Deutsche Kunstausstellung“, später „Kunstausstellung der DDR“ wird immer ungenau als „Große Dresdener Kunstausstellung“ bezeichnet. Der in Halle tätige Maler Willi Sitte wird, wie es in letzter Zeit mehrfach in Publikationen anzutreffen ist, fälschlich der „Leipziger Schule“ zugerechnet, die im übrigen nur von westdeutschen Kritikern so genannt wurde. Saehrendt beschädigt mit solchen Ungenauigkeiten das Vertrauen in seine insgesamt aufschlussreiche Übersicht über einen Zweig der Kunstpolitik eines mittlerweile verschwundenen Staates.

PETER H. FEIST
Berlin

Jost Hermand: Der Kunsthistoriker Richard Hamann. Eine politische Biographie (1879–1961); Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2009; 228 Seiten, 40 Abb.; ISBN 978-3-412-20398-6; € 29,90

Wissenschaft zwischen Ost und West. Der Kunsthistoriker Richard Hamann als Grenzgänger. Hg. von Ruth Heftrig und Bernd Reifenberg; Marburg: Jonas 2009 (*Schriften der Universitätsbibliothek Marburg 134*); 192 Seiten, 17 Abb.; ISBN 978-3-89445-427-2; € 25,00

Ergebnisse wissenschaftlicher Arbeit behalten ihre Gültigkeit unterschiedlich lang. So ist es auch bei Kunsthistorikern und Kunsthistorikerinnen. Selbst die zutreffende Feststellung einer Tatsache oder eines Datums kann ihr Gewicht für das Wissen über den Verlauf der Kunstgeschichte erheblich ändern, wenn inzwischen weitere Fakten erforscht wurden. Viel stärker ist das der Fall bei grundsätzlichen Auffassungen über Charakter und Rolle des Kunstschaffens, über Ursachen und Wege seiner historischen Veränderungen und über Methoden der wissenschaftlichen Erfassung und Erklärung von Kunst und ihrer Geschichte. Längstens nach wenigen Jahrzehnten wird kein wissenschaftliches Lebenswerk in seiner Gänze als richtig anzusehen und methodisch nachzuzahlen sein. Es gehört dann zu den Aufgaben der Wissenschaft, sorgfältig zu ermitteln und zu unterscheiden, was weiterhin ergiebig sein kann, und was sich als unhaltbar oder irreführend erwiesen hat. Den Rang einer Person innerhalb der Wissenschaftsgeschichte bestimmt in erster Linie das Verhältnis von Wertvollem

und Unbrauchbarem in ihrer geistigen Hinterlassenschaft. Hinzu tritt das Urteil über ihre verschiedensten praktischen Aktivitäten und – höchst diffizil – über Charakter und Moral. Der Kunsthistoriker Richard Hamann interessiert seine Fachkollegen unter allen diesen Gesichtspunkten, so dass es immer wieder Veröffentlichungen über ihn gibt.¹ Zwei jüngst erschienene Bände werden hier vorgestellt.

Der Germanist und Kulturwissenschaftler Jost Hermand (geb. 1930), im Nebenfach Kunsthistoriker, der vor wenigen Jahren seine bemerkenswerte Autobiographie vorlegte², beschreibt das Wirken Hamanns, mit dem er 1955 in einen folgenreichen Arbeitskontakt kam, mit einem auffälligen Untertitel. „Politische Biographie“ ist sowohl als Betonung der Einstellung und des Verhaltens gegenüber den gesellschaftlichen Verhältnissen, als auch der politischen Wirkungen der Arbeitsergebnisse über den engeren fachwissenschaftlichen Rahmen hinaus zu verstehen. Bei Hamann war das absichtlich eng mit einander verbunden, und sein Biograph stimmt darin voll mit ihm überein. Hermand gelangte zu einer ähnlichen, allerdings noch entschiedeneren Aversion gegen den in den Geisteswissenschaften der deutschen Bundesrepublik zunächst vorherrschenden Konservatismus wie Hamann schon seit den letzten Jahren des wilhelminischen Kaiserreichs, und er formuliert seine kritischen Einschätzungen von Personen und Vorgängen noch rückhaltloser zugespitzt als der fünfzig Jahre Ältere. In seiner Vorbemerkung zu dessen Biographie fasst er im Grunde alles Weitere bereits knapp zusammen: „Aufgrund seiner halbproletarischen Herkunft, seines politischen Linksaktivismus und seines durch nichts zu brechenden Durchsetzungsdrangs gebärdete er sich von Anfang an wie ein wahrer ‚Einbrecher‘³ in das hehre Fach der Kunstgeschichte, in dem lange Zeit fast ausschließlich Vertreter des gehobenen Bürgertums den Ton angaben. Im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen [...] ging es bereits dem jungen Hamann um die soziale und kulturphilosophische Relevanz dieses Faches innerhalb der ihn umgebenden Gesellschaft, in der er nicht nur professoral, sondern auch volksbildnerisch aktiv zu werden versuchte“ (S. 7).

1 Erwähnt seien MARTIN WARNKE: Richard Hamann. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 20 (1981), S. 11–20. – ERNST BADSTÜBNER: Richard Hamann – ein fast vergessener Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts (Einleitung zur Richard-Hamann-Ringvorlesung des Kunstgeschichtlichen Seminars der Humboldt-Universität Berlin, 31. 10. 2000). In: *Kunst : Kontext : Geschichte*. Festgabe für Hubert Faensen zum 75. Geburtstag, hg. v. Tatjana Bartsch u. Jörg Meiner; Berlin 2003, S. 267–284. – MICHAEL H. SPRENGER: Richard Hamann und die Marburger Kunstgeschichte zwischen 1933 und 1945. In: *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*, hg. v. Jutta Held u. Martin Papenbrock: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 5 (2003), S. 61–91. – MICHAEL H. SPRENGER: Das Kunstgeschichtliche Seminar und das Preußische Forschungsinstitut der Marburger Universität. In: *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, hg. v. NIKOLA DOLL u. a.; Weimar 2005, S. 71–84. – KLAUS NIEHR: Standpunkt und Übersicht. Richard Hamann betrachtet die Kunst. In: ebd., S. 183–197. – ANGELA MATYSSEK: *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*; Berlin 2009. – Richard Hamann als Sammler. Wege zur Moderne, hg. vom Museum für Kunst der Philipps-Universität Marburg; München 2009.

2 JOST HERMAND: *Zuhause und anderswo. Erfahrungen im Kalten Krieg*; Köln, Weimar, Wien 2001.

3 Zitat aus WARNKE (wie Anm. 1).

Hermand würdigt Hamanns wissenschaftlichen Lebensweg uneingeschränkt positiv. Er konnte den in der Marburger Universitätsbibliothek aufbewahrten, von Bernd Reifenberg und Ruth Heftrig aufgearbeiteten und seit Sommer 2008 allgemein zugänglichen Nachlass, einschließlich Briefwechsel, auswerten und mit seinen eigenen Erinnerungen verknüpfen. Er beschreibt Hamanns umfangreiche, vielgestaltige Produktivität, geht aber nur verhältnismäßig kurz auf den Inhalt einiger der Veröffentlichungen ein. Das übliche Hauptanliegen einer Gelehrtenbiographie, eingehend und mit Vergleichen zu beurteilen, durch welche Erkenntnisse und wie Hamann die Entwicklung seines Faches voran brachte und wo er sich irrte oder letztlich überholt wurde, bleibt damit noch weitgehend unerledigt. Dabei wäre es wichtig, genauer zu belegen, dass die politische Bewusstheit und Aktivität Hamanns kein Hindernis oder eine Nebensache war, sondern auch für die weiter wirkende Fruchtbarkeit seiner fachlichen Leistungen wesentliche Bedeutung hatte.

Hermand schildert den schwierigen, dank eindrucksvoller Arbeitsleistung dann raschen Aufstieg Hamanns, wobei er das geschichtstheoretische und methodische Konzept von „Der Impressionismus in Leben und Kunst“ (1907) ausführlich würdigt, während Hamanns Fähigkeit, gleichzeitig über Verschiedenes zu forschen, etwas zu wenig Aufmerksamkeit findet und kritische Einwände, die beispielsweise Rudolf Zeitler gegen das Impressionismusbuch vorbrachte⁴, nicht erörtert werden. Hamann hatte 1906 sowohl eine neue Sicht auf die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts eröffnet, als auch eine lebenslange Beschäftigung mit Rembrandt begonnen, und 1909 schrieb er gleichzeitig über italienische Malerei der Frührenaissance und über frühgotische Kapitellplastik im Magdeburger Dom, womit er sich 1911 bei Heinrich Wölfflin in Berlin habilitierte. Nachdem er eineinhalb Jahre Professor an der Preußischen Akademie in Posen gewesen war, wurde er 1913 der erste Ordinarius für Kunstgeschichte an der Philipps-Universität Marburg, ohne dass Näheres bekannt ist, wie es zu dieser Berufung kam.

Er hatte schon seit 1910 vor allem in Frankreich mittelalterliche Bauten und Skulpturen selbst fotografiert und gründete bald das „firmenartige“ Bildarchiv Foto Marburg (S. 58). In den Jahren der Weimarer Republik kamen mit einem instituts-eigenen Buchverlag, dem „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft“, dem Preußischen Forschungsinstitut für Kunstgeschichte und der Gestaltung des „Jubiläumsbaus“, später Ernst-von-Hülse-Haus, in dem u. a. dieses Institut untergebracht war, weitere Beispiele für Hamanns ungewöhnliche Fähigkeit hinzu, der Kunstwissenschaft Instrumente zur Verbesserung von Lehre und Forschung zu geben und ihre Wirksamkeit in der Gesellschaft zu steigern.

Die letztgenannte „volksbildnerische“ Zielsetzung wurzelte in Hamanns Herkunft und seiner tiefen Abneigung gegen „künstlerisch rechtsstehende Kreise“, ihr

4 RUDOLF ZEITLER: Richard Hamanns Buch „Der Impressionismus in Leben und Kunst“, 1907. Notizen zur Ideengeschichte. In: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft, Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, hg. v. Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt, Gerd Wolland (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Schriften eines Projektkreises der Fritz-Thyssen-Stiftung, Leitung: Stephan Waetzoldt, Bd. 3); Berlin 1983, S. 293–311.

„Kunstgewimmere [...], das nie gewagt hat, die Dinge beim rechten Namen zu nennen und mit [...] erlogenen und literarisch aufgedonnerten Sentimentalitäten Philistertum getrieben hat“, und gegen die „religiös brünstige Himmelei meiner Kollegen“ (Briefzitate, 1926). Er war daher energisch bemüht, sein Fach zu einem neuartigen Vorgehen zu bewegen.

Am deutlichsten zeigte sich das in seinem am weitesten verbreiteten Buch „Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart“, das erstmals im November 1932 für 4,20 Mark auf den Markt kam und,

abgesehen von Bearbeitungen, 1952 durch den Band „Geschichte der Kunst von der Vorzeit bis zur Spätantike“ ergänzt wurde. Es war nicht so neu, wie Hermand meint, daß ein Einzelner die Darstellung der gesamten Kunstgeschichte wagte. Zuletzt hatte das Karl Woermann 1915 – 22 unternommen.⁵ Gerade bei einem Buch, das mehrere Jahrzehnte lang mit großer Sprachgewalt und vielen überzeugenden Ansichten die Auffassungen vieler Leser beeinflusste, wäre es gut gewesen, zugleich deutlich zu machen, dass sich entscheidende Elemente seiner kunstgeschichtstheoretischen Konzeption nicht aufrecht erhalten lassen, während die Urteile über verschiedene Kunstauffassungen und -richtungen diskutabel bleiben.

Hermand belegt Hamanns taktierendes Verhalten gegenüber dem zur Herrschaft gelangten Nazismus. Da Hamann keine Mitgliedschaft in einer linken Partei anzukreiden war, konnte er letzten Endes auf seinem Lehrstuhl bleiben, weiter publizieren und die Fotokampagnen für sein Bildarchiv fortsetzen, nach den anfänglichen Kriegserfolgen des Reiches ab 1939 auch in enger Zusammenarbeit mit der Wehrmacht im eroberten Frankreich und in Osteuropa. Es wird noch lange umstritten bleiben, wie der Zugewinn an Arbeitsmaterial für die Kunstforschung gegen die verwerflichen Bedingungen, unter denen er entstand, in der Beurteilung abzuwägen sei. Diese Frage nach Kompromissen zum Schutz der eigenen Person und Arbeit stellt sich auch bei ganz anderen politischen Umständen.

Sehr wesentlich für Hamanns Stellung in der Wissenschaftsgeschichte wurden dann seine Tätigkeiten nach 1945, wofür auch die weiter unten zu besprechende Veröffentlichung heranzuziehen ist. 1947 entschloss sich Hamann kurz vor seiner Emeritierung in Marburg, eine zusätzliche Aufgabe in Ostberlin zu übernehmen. An der im sowjetischen Sektor gelegenen Universität konnte Wilhelm Pinder wegen seiner Rolle im NS-Staat nicht auf seinem Lehrstuhl bleiben und wurde sogar 1946, wenn auch irrtümlich, von der britischen Besatzungsmacht mehrere Monate in Haft genommen.⁶ Die Fakultät suchte vergeblich einen Nachfolger. Es ist unklar, weshalb der Rektor und zugleich Präsident der Berliner, ehemals Preußischen Akademie der Wissenschaften, der Altphilologe Johannes Stroux, den Philosophiestudenten Wolfgang

⁵ KARL WOERMANN: *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, 3 Bde.; Leipzig, Wien 1900–1911, 2., neu bearb. Aufl. 6 Bde., 1915–1922.

⁶ MARLITE HALBERTSMA: *Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte*; Worms 1992. – Zuletzt RAINER KAHSNITZ: *Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft im Nationalsozialismus. Versuch einer Spurensuche*. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 62 (2008), S. 77–182, hier S. 171.

Heise, der später ein bedeutender Ästhetikprofessor wurde, Anfang 1947 zu Hamann schickte, um diesen als Gastprofessor zu gewinnen. Am 7. März sagte Hamann zu und las im Sommersemester ab 15. April. Gleichzeitig war Paul Frankl aus den USA, den die Nazis von der Universität Halle vertrieben hatten, Gastdozent und nicht bereit, dauerhaft nach Deutschland zurückzukehren. Hamann schrieb einen Artikel in der von der sowjetischen Militäradministration herausgegebenen „Täglichen Rundschau“ und sprach im Kulturbund über „Expressionismus in Leben und Kunst“. In den folgenden zehn Jahren hielt er, in zweiwöchigem Wechsel pendelnd, in Marburg als Emeritus und in Berlin als kommissarischer Institutsdirektor die gleichen Lehrveranstaltungen.

Der verbreitete Wunsch, Deutschlands Einheit, abzüglich der verlorenen Ostgebiete, gegen die Siegermächte zu bewahren, verband sich bei Hamann wohl mit einer unter Professoren nur seltenen grundsätzlichen Sympathie für das, was in der sowjetischen Zone als Tendenz zu einer sozialistischen Gesellschaft erschien. Dass er daran festhielt, als 1948 die Währungsreform die Teilung vertiefte, die Berliner Verwaltung gespalten und eine zweite, Freie Universität eingerichtet wurde, belohnte man damit, dass er 1949 Ehrensator der Humboldt-Universität wurde, als Mitglied in die Berliner Akademie, die jetzt Deutsche Akademie der Wissenschaften hieß, gewählt wurde und kurz vor Gründung der DDR zu den ersten mit einem Nationalpreis Ausgezeichneten gehörte. Das empfand auch das ganze Fach Kunstgeschichte im Osten als eine willkommene Anerkennung des Wertes dieser Wissenschaft.

In der Bundesrepublik galt er damit vielen als einer der Handlanger der Kommunisten, in der DDR geriet er in Auseinandersetzungen, als er 1950 vehement gegen den Abbruch des Berliner Schlosses protestierte. Er blieb aber an der Humboldt-Universität, leitete 1951, was Hermand ebenso unerwähnt lässt wie die übrigen dort tätigen kunsthistorischen Lehrkräfte, die Ausarbeitung eines genauen Studienplans für ein vierjähriges Studium und wurde 1952 Vorsitzender des Beirates für die Fachrichtung Kunstgeschichte beim Staatssekretariat für Hoch- und Fachschulwesen der DDR, der u. a. ab 1954 regelmäßig die Aspiranten (Doktoranden) des Faches aus allen Universitäten bei Tagungen in Berlin vor allen ihren Professoren über den Stand ihrer Dissertationen berichten ließ. Hamann war damals noch nicht zusehends einsamer (S. 150), da Heinz Ladendorf (Leipzig), Lottlisa Behling (Jena) und Georg Friedrich Koch (Rostock) erst 1958 in den Westen gingen. Seine Lehrtätigkeit wurde zwar seit 1953 von den wenigen SED-Mitgliedern unter seinen Studierenden auch öffentlich kritisiert, aber an der Akademie der Wissenschaften wurde 1954 endlich eine von ihm schon 1949 vorgeschlagene und von der Klasse gebilligte Arbeitsstelle für Kunstgeschichte eingerichtet, in deren Leitung ihn Edgar Lehmann vorwiegend vertrat. Im Akademie-Verlag erschien 1955 die 3-bändige „Prachtpublikation“ über „Die Abteikirche von Saint-Gilles und ihre künstlerische Nachfolge“, deren Grundgedanken Hamann schon vor dem Ersten Weltkrieg entwickelt hatte und die jetzt von Spezialisten überwiegend abgelehnt wurden. Gleichzeitig griff er ein anderes Thema seiner Frühzeit nochmals auf und holte sich 1955 den in Marburg frisch promovierten Germanisten Hermand zur Mitarbeit erst an einem dann nicht erschienenen Buch über

Malerei des 19. Jahrhunderts und ab 1956 an einer Reihe „Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus“. Hermand schildert die Zusammenarbeit, bei der sein Anteil zusehends größer wurde und drei der fünf Bände nach Hamanns Tod von ihm allein zu schreiben waren.

Der 77-jährige, kränkelnde Hamann nahm 1956 noch an Überlegungen zu seinem Nachfolger an der Universität teil, wurde dann aber im September 1957 durch einen Brief des Staatssekretärs Wilhelm Girnus unvermittelt abgesetzt, weil der sich für das SED-Mitglied Gerhard Strauss entschieden hatte, um auch in der Kunstwissenschaft die führende Rolle der Partei und den Marxismus in Lehre und Forschung zu sichern. Hamann war nur noch an der Akademie tätig, wo sein Stellvertreter Lehmann die Arbeitsstelle, die 1970 aufgelöst wurde, faktisch leitete und 1963 einen Gedenkband für Hamann herausgeben konnte.⁷ Dieser war zu Beginn des Jahres der schroffen Trennung zwischen den deutschen Staaten durch die „Mauer“ gestorben. Hermand geht auf differenzierende Würdigungen Hamanns vor allem anlässlich dessen 100. Geburtstages 1979, u. a. durch den Verfasser dieser Rezension ein.⁸ Er meint, dass die damalige Kunstwissenschaft der DDR theoretisch mehrheitlich rückständiger geworden sei, als es der vordem von ihr als „bürgerlich“ kritisierte Hamann gewesen war. Es kann hier nicht erörtert werden, weshalb der Erhalt und die Weiterentwicklung des Faches in der DDR auf andere Weise angestrebt werden musste, als im Westen.

Hermand ist auch an der Publikation beteiligt, die auf Hamanns Wirken in Ostberlin konzentriert ist und auf einer Tagung von 2008 in der Universitätsbibliothek Marburg beruht. Er sieht in dem Aufsatz „Christentum und europäische Kultur“, der erst in dem erwähnten Gedenkband erscheinen konnte, Hamanns Testament. Der Text, an dem Hamann von 1948 bis 1955 gearbeitet hatte, wiederholt jedoch nur das aus der „Geschichte der Kunst“ bekannte Kunstgeschichtsbild vom Alten Orient bis zur Sachlichkeit der Bauhaus-Moderne und wurde 1958 nach der Aufregung um Hamanns Entlassung aus der Universität vom Akademie-Verlag abgelehnt. Auch nach der posthumen Veröffentlichung wurde er nicht diskutiert. Es erschließt sich Hermand wohl nicht ganz, dass weder die Politiker der DDR, noch die marxistischen Wissenschaftler einen Anlass sahen, den für siegreich gehaltenen Sozialismus als „Verweltlichung des Christentums“, als Ergebnis einer Ideengeschichte zu definieren.

⁷ Richard Hamann in memoriam, hg. v. EDGAR LEHMANN, (*Schriften zur Kunstgeschichte, hg. v. Richard Hamann u. Edgar Lehmann, Bd. 1*); Berlin 1963. Mit Schriftenverzeichnis Hamanns von Frieda Dettweiler, Bd. 1 war von Anfang an Hamann vorbehalten.

⁸ PETER H. FEIST: Beiträge Richard Hamanns zur Methodik der Kunstgeschichtsschreibung. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR, Gesellschaftswissenschaften, 1980, 1/G (Vortrag in der Klasse Gesellschaftswissenschaften II, 3. 5. 1979). – PETER H. FEIST: History of Art and History of Culture. On the occasion of Richard Hamann's hundredth birthday. In: Comité International d'Histoire de l'Art, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 1979), sezione 10: Problemi di metodo: condizioni di esistenza di una storia dell'arte, a cura di Lajos Vayer; Bologna 1982, S. 63–68. – Zuvor PETER H. FEIST: Richard Hamann – Bewahrer und Förderer der Kunstwissenschaft. In: *Das Hochschulwesen* 9 (1961), H. 4, S. 351–353. Der bei HERMAND (Anm. 2) S. 219, Anm. 8 genannte Gedenkartikel in „Bildende Kunst“ (1961) stammt von Hamanns vormaligem Berliner Student und Kritiker GÜNTER FEIST.

Sigrid Hofer, seit 2003 Hamanns Nachfolgerin in Marburg, behandelt mit kurzem Rückblick auf sein ganzes Lebenswerk sein Wirken in Berlin mit neuen Quellen, darunter zur Arbeitsstelle der Akademie, die nur die Vorstufe eines Forschungsinstitutes sein sollte. Im Unterschied zu Hermands Betonung von Hamanns politischem Linksaktivismus meint sie, dass für Hamanns Entscheidung für Ostberlin nur „fachspezifische und pragmatische Gesichtspunkte ausschlaggebend gewesen seien, nicht jedoch der Wille, auch politisch mitzugestalten“ (S. 29). So wie Klaus Niehr an anderer Stelle⁹ erinnert Hofer an „vernichtende Vokabeln“ Hamanns zum Expressionismus, die es leicht gemacht hätten, „Hamann für die Parteiideologie [der SED] zu instrumentalisieren“ (S. 34 f.). Dafür wird sich freilich keine veröffentlichte Äußerung finden.

Elmar Jansen hörte schon als Schüler 1948 einen Vortrag Hamanns, studierte 1952–56 bei ihm an der Humboldt-Universität und arbeitete in der Arbeitsstelle für Kunstgeschichte. Er beleuchtet markante Züge in Persönlichkeit und Arbeitsweise seines Lehrers und kann mit seinen vielfach bewiesenen Kenntnissen zur Kunst und Literatur des 19. und 20. Jhs. Hamann weit ausgreifend in die Wissenschaftsentwicklung einzeichnen. Ihm ist die Reproduktion von Hamanns Aufsatz in der „Täglichen Rundschau“ von 1947 über „Kunst des produktiven Sehens“ zu danken (Abb. S. 46).

Peter Th. Walther schildert die rasch wechselnden, teilweise mit der Universität verflochtenen Verhältnisse und Vorgänge nach 1945 an der Berliner Akademie als der Stätte einer Grenzgängerei und somit die Bedingungen, in die Hamann geriet. Maik Steinkamp, ergebnisreich auf Kunstpolitik spezialisiert, vergleicht das Verhalten Hamanns, besonders zur aktuellen Kunst, mit dem ausführlich behandelten von Ludwig Justi, dem Generaldirektor der Ostberliner Staatlichen Museen, der gleichzeitig mit Hamann in die Akademie der Wissenschaften gewählt wurde. Trotz zweifellos vorhandener gegenseitiger Wertschätzung hatten die beiden offenbar keine persönliche Beziehung zueinander. Den Nachruf auf Justi, den sein Akademiekollege Hamann 1957 zu schreiben hatte, musste dieser ändern, weil er ihn, eben aus der Universität entlassen, kunstpolitisch zugespitzt hatte.

Kai Artinger behandelt gründlich konzeptionelle Fragen und die schwierige Entstehungsgeschichte von „Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus“. Hamann hatte so etwas schon 1930 geplant, konzipierte die Reihe Anfangs der 50er Jahre mit seinem Freund Ludolf Koven, jetzt Leiter des Akademie-Verlags, und gewann 1956 Hermand als Mitautor, der ab 1958 von Madison/USA aus schrieb. Die Tradition der Kulturgeschichte war in Deutschland abgebrochen. Hamann ging dabei von der Geistesgeschichte seines Doktorvaters Wilhelm Dilthey aus, berücksichtigte soziale Komponenten, ohne einen marxistischen Standpunkt zu beziehen, und wollte die Gesetzmäßigkeit der Stilabfolgen kulturgeschichtlich begründen. Artinger unterrichtet eingehend über Auseinandersetzungen mit Gutachtern und Verlag und die Aufnahme der Reihe in Ost und West. Während Hamanns „Geschichte der Kunst“ kein zeitloser Klassiker geblieben sei, habe die Reihe ihre Sonderstellung als Standardwerk behalten.

⁹ NIEHR (wie Anm. 1).

Dorothee Haffner erläutert den Nationalpreis für Wissenschaft und für Kultur und dessen Bedeutung in der frühen DDR. Hamann stiftete das Preisgeld in der 2. Klasse (50 000 Mark) sofort dem Kunstgeschichtlichen Institut der Humboldt-Universität zum Ankauf von Marburger Fotos für das geplante Forschungsinstitut. Wegen der unterschiedlichen Währungen wurden binnen drei Monaten 37 000 Fotos, z. T. zweiter Wahl, gegen im Osten gekaufte Fotomaterial und Druckerzeugnisse getauscht. Die unzureichend beschrifteten, ungeordneten Fotos blieben aber in der ganzen Folgezeit nahezu völlig unbenutzt und sind nur noch zu konservierende Dokumente einer Phase der Institutsgeschichte.

Hamanns gescheiterter Versuch, gegen den Abriss des von ihm gar nicht besonders geschätzten Berliner Schlosses ab 7.9.1950 zu protestieren, wird von Thomas Jahn auch mit neu erschlossenen Archivalien geschildert und um den Beleg für ähnliche energische Bemühungen 1959 für das Potsdamer Stadtschloss und 1960 für Schinkels Bauakademie erweitert. Die beiden den Band abschließenden Beiträge sind besonders gewichtig. Uwe Hartmann behandelt mit vielen Quellenzitaten Hamanns Ablösung in der Universität und zeigt, dass Staatssekretär Girnus diesem bis zum Sommer 1957 hochschulpolitische Fragen zu erklären versuchte, aber bei der von der SED-Führung beschlossenen Änderung der Verhältnisse an den Universitäten nicht nachgeben konnte und wollte. Bisher war kaum bekannt, dass Hamann seit Anfang 1956 an Vorschlägen für seinen Nachfolger beteiligt war und an Edgar Lehmann dachte, der nebenamtlich bereits las. Eine Fakultätskommission schlug ihn, Ladendorf und Hamanns Sohn Richard H. L. Hamann-Mac Lean (Marburg) vor, wozu Gutachten auch aus der Bundesrepublik eingeholt wurden. Girnus verhandelte noch im September 1957 mit Hamann jr., der aber nicht bereit war, Gerhard Strauss als Extraordinarius für marxistische Kunstwissenschaft neben sich zu ertragen.

Hubert Faensen, der bei Hamann studiert hatte, 1959 bei Strauss promovierte und dann als Leiter von Verlagen der Ost-CDU nebenamtlich an der Humboldt-Universität lehrte, geht an Hand bisher unbekannter Archivalien sorgfältig darauf ein, wie Gerhard Strauss (1908–1984) auf seinen Posten an der Universität kam, wo ich sein Oberassistent und später sein Nachfolger wurde, und wie er letztlich – auch im Streit mit seiner Partei – scheiterte. Girnus, ein hochgebildeter und kunstsinziger Mann, der durch 12 Jahre KZ unduldsam geworden war, kannte Strauss als Kommunisten aus Ostpreußen und ging über den Antrag der Fakultät hinaus, als er ihn zum 15. 3. 1958 auch ohne Habilitation zum Professor mit vollem Lehrauftrag ernannte. Schon 1960 begannen aber Auseinandersetzungen zwischen Strauss und letzten Endes der SED-Führung in Fragen der Denkmalpflege, und ab 1963 steigerte sich die Kritik an kunstpolitischen Ansichten von Strauss und an seiner Arbeit als Institutsdirektor so, dass dieser zermüht und erkrankt 1967 abgelöst wurde und sich 1969 vorzeitig emeritieren ließ. Es war m. E. aufrichtige Achtung für Hamanns Bemühungen „um eine alte Vorstellungen überwindende kunstwissenschaftliche Arbeitsmethode“, wenn Strauss gleich nach dessen Tod die Universität einen Zweitguss der Büste Hamanns, die Fritz Cremer 1954 für die Akademie der Wissenschaften geschaffen hatte, ankaufen und auf dem Flur vor

der Eingangstür zum Institut neben graphischen Porträts anderer früherer Ordinarien wie Adolph Goldschmidt aufstellen ließ. Sie verblieb bis heute im jetzigen Institut für Kunst- und Bildgeschichte.

Der Tagungsband bekräftigt nachdrücklich die generell wertvolle Einsicht in die widerspruchsvolle Kompliziertheit oft rasch wechselnder politischer, kulturpolitischer und wissenschaftsgeschichtlicher Vorgänge und in die nie mit letzter Sicherheit zu erklärenden Widersprüche in den Handlungen und Äußerungen Einzelner und deren Motivationen. Hinzugefügt sei der Hinweis, dass Horst Bredekamp, der jetzt einen Lehrstuhl an der Berliner Humboldt-Universität innehat, 2009 als Erster von der Universität Marburg den privat gestifteten Richard-Hamann-Preis für Kunstgeschichte empfing.

PETER H. FEIST
Berlin

Karen Buttler, Felix Krämer: Jacobs-Weg. Auf den Spuren eines Kunsthistorikers; Weimar: VDG 2007; 364 Seiten, 183 SW-Abb.; ISBN 978-3-89739-552-7, € 32,00

„Ein Nachruf zu Lebzeiten, wie er schöner nicht sein könnte, doch war alles ganz anders“, schrieb Fritz Jacobs auf einer Karte, die mit der Festschrift zu seinem 70. Geburtstag in einem Umschlag steckte. Nun wird der Hinweis auf diesen Band zum Vorwand für einen Nachruf auf Fritz Jacobs, der am 16. Februar d. J. verstarb, ohne dass nach seiner 1968 im Selbstverlag publizierten Dissertation je wieder ein Buch oder auch nur ein Aufsatz unter seinem Namen erschienen wäre. Dafür waren weder ein Mangel an Gelegenheit noch einer an Talent verantwortlich. Jacobs brachte lieber seine Schüler und Kollegen zum Schreiben.

Die Festschrift hat die Schwächen, die dieser kunstliterarischen Gattung eigen sind: „Das ‚Heilszeichen auf der Säule‘ in hispanischen Darstellungen spätantiker Zeit“ und eine Pariser Erinnerung rahmen gut zwei Dutzend Beiträge, ohne dass deren inhaltliche Klammer erkennbar wäre. Nun haben Festschriften auch einen anderen Anspruch als den einer konsistenten Fragestellung: Indem die einzelnen Aufsätze die Folgen der Begegnung mit einer Person verzeichnen, entsteht gerade aus der Heterogenität der Themen ein retrospektives Porträt. Und wenn es für den Porträtierten alles ganz anders war, so werden die Beiträger und Leser in den Aufsätzen das Auge von Jacobs' maß-, nicht wahlloser Neugier blitzen sehen, das mit Vergnügen im Detail manchmal den Teufel und immer die nächste Frage suchte.

Dass die in der Festschrift verhandelten Themen im einzelnen für ein anderes Publikum als das von Fachkollegen nicht unbedingt einladend wirken, teilen sie mit vielen von Jacobs' Seminaren: Auch hier brauchte es wenigstens einen Funken Vorwissen um zu ahnen, warum es sich etwa lohnen könnte, in barocken Kirchengrundrissen lesen zu lernen, wenn man doch eigentlich etwas über Fotografie wissen wollte. Doch wer sich überwand, in einem kleinen Hörsaal zu sitzen, bekam unabhängig