

MITTEILUNGEN

„Nationale Identitäten in den baltischen Ländern im Spiegel der Kunst“. Eine Tagung der Ostsee-Akademie vom 25.–27. August 1995 in Lübeck-Travemünde

Die Ostsee-Akademie in Lübeck-Travemünde unter der Leitung von Dietmar Albrecht bemüht sich erfolgreich um eine Verringerung des Kenntnisdefizits auf dem Gebiet der Geschichte und Kultur der baltischen Länder. Ein Schritt auf diesem Weg war eine internationale Tagung Ende August 1995 zum Thema „Nationale Identitäten in den baltischen Ländern im Spiegel der Kunst“, an der fast 70 Historiker, Kunsthistoriker und interessierte Laien aus Deutschland, Estland, Lettland, Litauen, Dänemark, Finnland und Schweden teilnahmen.

In seiner Begrüßung machte der Tagungsleiter Jörg Hackmann u.a. auf die unterschiedliche Bedeutung des Begriffs „nationale Identität“ in West- und Osteuropa aufmerksam. Während im Westen darunter zumeist „staatliche Einheit“ verstanden wird, geht es im Osten seit dem 19. Jahrhundert vor allem um die „Kulturnation“, um die ethnisch-kulturelle Zusammengehörigkeit. Kunst und Literatur spielen gerade dort als Ausdrucksmittel der nationalen Identität eine sehr wichtige Rolle.

Die Reihe der insgesamt zwölf Vorträge eröffnete Aleksander Loit (Stockholm) mit einer grundlegenden Erörterung der politischen, sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Rahmenbedingungen im östlichen Baltikum, die es ermöglichten, daß sich in kurzer Zeit eine relativ homogene leibeigene Bauernbevölkerung zu modernen Nationen verwandeln konnte: „Die Nationswerdung der baltischen Völker im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts“. Die entscheidenden Ereignisse in diesem Prozeß vollzogen sich in der Periode von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Jahr 1918. Loit schilderte zunächst die Gesellschaftsordnung und die soziale Entwicklung der Esten, Letten und Litauer bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts und ging dann auf die Dynamik, die Struktur und die Typologie der nationalen Bewegungen im Baltikum ein. Nach einer einleitenden Phase gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit zunehmendem Interesse für Sprache, Folklore, Sitten und Gebräuche, Kultur und Geschichte folgte als Vorstadium der eigentlichen Nationalbewegungen ein Auflösungsprozeß des Feudalismus, begleitet von bäuerlichen Protesten. Die daran anschließende erste Welle in den Jahren

1855–1880 fiel mit umfassenden liberalen Reformen der russischen Gesellschaft zusammen. Als Reaktion auf die repressive Russifizierungspolitik folgte eine zweite Welle von ca. 1895 bis 1918. Gerade diese Zeit um die Jahrhundertwende ist für das Thema von größtem Interesse, denn die Nationalbewegungen schöpften nun Kraft nicht nur aus der traditionellen Bauernkultur, sondern auch und vor allem aus der allgemeinen europäischen Stadtkultur, dem Professionalismus und sogar dem Internationalismus. Die politischen Aktivitäten kulminierten während der Revolutionen in Rußland 1905 und 1917 in wirklichen Massenbewegungen und erreichten ihr Endziel mit der Errichtung der selbständigen baltischen Republiken 1918.

Loit führte ferner aus, daß die Reaktion gegen die nationalen Bewegungen von zwei Seiten kam: von den zaristischen Behörden und vom lokalen deutschbaltischen bzw. polnischen Establishment. Die zunächst einsetzende „administrative Russifizierung“ richtete sich gegen die privilegierte Oberschicht und fiel mit den Interessen der Nationalbewegungen zusammen, während die anschließende „kulturelle Russifizierung“ auch letztere hart traf, denn das Ziel war die Russifizierung der baltischen Völker.

Ihrem Grundcharakter nach waren die Nationalbewegungen nach Loit oppositionell (Bewegungen von unten), emanzipatorisch (auf die Befreiung der baltischen Völker in allen gesellschaftlichen Schichten gerichtet), agrarisch verankert (als Teil des geschichtlichen Prozesses, in dem die feudalen, leibeigenen Bauernmassen zu freien Kleinproduzenten des kapitalistischen Marktes verwandelt wurden), säkular (denn die Kirche nahm zu ihnen eher eine negative Haltung ein) und friedlich (mit Ausnahme von Gewalthandlungen 1905 und 1917). Die identitätsstiftende eigene Sprache und die ethnische und soziale Homogenität verliehen ihnen große Kraft. Sie ausschließlich oder hauptsächlich als kulturelle Erscheinungen zu sehen, wie es in der Fachliteratur gelegentlich geschieht, würde heißen, ihre Bedeutung für die anderen Bereiche des gesellschaftlichen Lebens auf unzulässige Weise zu reduzieren.

In ihrem in Englisch vorgetragenen Referat „Ausdrucksformen nationaler Identität in der litauischen Architektur im 19. Jahrhundert“ (mit Lichtbildern) verwies Rasa Butvilaitė-Petrauskienė (Vilnius/Wilna) auf den Einfluß der Romantik auf das sich herausbildende Nationalgefühl der Litauer, welches zunächst in dem Gefühl bestand, „andere Polen“ zu sein. Besonders die „Geschichte der litauischen Nation“ des Architekten Teodoras Narbutas (Teodor Narbutt), die 1835–1841 auf polnisch in Wilna erschien, spielte in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle. Die von Narbutas entworfene und aus Feldsteinen erbaute Kirche in Eišiškės

(1845–1852) verkörperte seine romantische Betrachtung der Geschichte und Sprache der Litauer, die auf der Theorie basierte, diese seien die Nachfahren der Griechen und Römer. Sowohl von der Kirche in Eišiškės als auch von der 1783–1801 von Laurynas Gucevičius errichteten Kathedrale in Wilna wurden verkleinerte Versionen durch Professoren und Schüler der Fakultät für Architektur popularisiert und schnell über ganz Litauen verbreitet, auch nachdem die Universität von den zaristischen Behörden nach dem Aufstand von 1831 geschlossen worden war (1832). Der Barock wurde ebenfalls wiederbelebt, vor allem von Tomas Tiseckis (gest. 1861), aber bei diesen romantischen Imitaten fehlte die Lebendigkeit der Strukturen und der dekorativen Formen. In der romantischen Architektur favorisierte man Steinbauten, von denen im 19. Jahrhundert über 500 zu verschiedenen Zwecken errichtet wurden. Die letzte Generation von Schülern der Architekturabteilung in Wilna hielt sich nicht mehr an die klassische Theorie der Ordnung und Proportionen und ließ unregelmäßige Ausdrucksformen zu, so daß im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts asymmetrische Paläste in Litauen populär wurden. Was die Holzarchitektur betrifft, gewann sie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ebenfalls an Bedeutung, vor allem beim Errichten von Kirchen und Gutshäusern des Kleinadels in der Provinz. Wie bei den Bauten aus Feldsteinen war dies eine Äußerung des wachsenden Interesses an der Volkskultur.

Bereits 1799–1801 waren unter der zaristischen Regierung die Residenz der litauischen Großfürsten und die Stadtbefestigung von Wilna mit ihren Toren und Türmen aus der Zeit von Gotik und Renaissance abgerissen worden. Nach den Aufständen von 1831 und 1863 begannen Repressionen und eine Russifizierungspolitik, die für Jahrzehnte die kulturelle Atmosphäre in Litauen beherrschte. Die nationale Kultur sollte zerstört werden. Allein 1832 wurden 191 von 304 Klöstern geschlossen. 1864 verbot die zaristische Regierung den Bau katholischer Kirchen und Kapellen und ließ statt dessen in nur zwei Jahren 98 orthodoxe Kirchen errichten, 126 weitere wurden renoviert, 196 katholische Kirchen wurden in orthodoxe Kirchen umgewandelt, 63 orthodoxe Kapellen gebaut.

Vom Ende des 19. und bis in das dritte Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts dominierten als Anzeichen einer „kulturellen Konfusion“ die Trends der internationalen Architekturmode, so der neugotische Stil, der dem natürlichen und architektonischen Kontext Litauens eher fremd war, jedoch vom Klerus und von den Landbesitzern favorisiert wurde. Die Zeichen einer national authentischen Architektur gingen in dieser Zeit weitgehend verloren.

In die „Jugendstilmetropole“ Riga führte der anschließende Lichtbildervortrag von Jānis Krastiņš (Riga) über „Nationale und europäische

Bezüge im Jugendstil in Lettland“. Es gibt in der lettischen Hauptstadt Hunderte von herrlichen Jugendstilbauten, die mehr als ein Drittel der Bebauung des Stadtzentrums ausmachen und verschiedenen Stilrichtungen innerhalb des Jugendstils angehören. Einen der Auslöser für diesen Bauboom um die Jahrhundertwende bildete das 700jährige Stadtjubiläum Rigas 1901. Krastiņš ging zunächst auf einige kunsttheoretische Fragen ein und stellte fest, daß es sich bei dem Jugendstil um einen echten Stil handle, nicht um eine dekorative Bestrebung. Das Prinzip des Jugendstils ist die Verwandlung der Zweckmäßigkeit in das Schöne, wobei der formale Ausdruck äußerst vielfältig sein kann. Der „echte“ Jugendstil ist rationalistisch und ordnet das Ornament der architektonischen Grundform unter, wie bei den ersten Jugendstilbauwerken von 1899/1900 mit Pflanzenornamenten ersichtlich ist (A. Aschenkampf, W. Neumann). Im Gegensatz dazu stehen eklektizistische, oberflächliche dekorative Werke. Die Quintessenz solcher dekorativen Übungen des Jugendstils in Riga findet sich in der Bebauung der Albrechtstraße, in der fünf nach Entwürfen des Zivilingenieurs M. Eisenstein in den Jahren 1903–1906 errichtete Mietshäuser stehen. Insgesamt existieren nur etwa 20 Häuser in diesem Stil mit seinem Überreichtum an Formensprache; nach 1906 wurde er nicht mehr verwendet. Interessant ist die Tatsache, daß Eisenstein Anregungen für seine Bauten aus Sammlungen von Fassadenzeichnungen des „neuen Stils“ in Deutschland erhalten hatte. Sie wurden nicht in Deutschland, wohl aber in Riga verwirklicht.

Zwischen dem „echten“ und dem eklektizistischen Stil lassen sich verschiedene Varianten feststellen, von denen der Stil der nationalen Romantik als eine der charakteristischsten Strömungen bezeichnet werden muß. Er war ein Ausdruck der Suche nach nationaler Identität. Einesteils war er rational, denn er verwendete unverfälschte, natürliche Baumaterialien und verkörperte somit eines der Grundprinzipien des Jugendstils, andererseits waren die Gestaltungsprinzipien noch immer eklektizistisch. Die Vertreter dieses Stils holten sich Anregungen aus der Volkskunst, verwendeten Holzbauformen und nationale Ornamente. Die ersten Häuser in dieser national-romantischen Formensprache wurden nach der Revolution in Rußland 1905 errichtet. Ihr Stil ist in fast einem Drittel aller Rigaer Jugendstilbauten auszumachen, obwohl es sich um eine kurze Blütezeit von nur sechs Jahren handelte – ab 1911 wurden keine weiteren Häuser in diesem Stil gebaut. Die hervorragendsten Vertreter der national-romantischen Stilrichtung waren E. Laube, K. Pēkšēns, A. Vanags und A. Malvešs.

Allmählich verlor der romantisierte Ausdruck seinen historischen Charakter und verwandelte sich in bildhafte Jugendstilkompositionen mit betontem Vertikalismus in der Anordnung der Elemente an den Fassaden.

Dieser „lotrechte Jugendstil“ verbreitete sich besonders ab dem Jahr 1906 und prägt den Charakter des Stadtbildes von Riga.

Versucht man die Frage zu beantworten, ob das Erbe der Baukunst Lettlands, besonders das von Riga, am Anfang des Jahrhunderts eine eigene nationale Identität besaß oder nicht, ist die Antwort nach Krastiņš eindeutig positiv. Die Architekten der großen Jugendstilbauten waren zu mehr als 60% Letten, ausgebildet am Polytechnischen Institut in Riga (gegründet 1869). Zehn von ihnen haben mehr als 40% aller mehrstöckigen Steinbauten jener Zeit errichtet, so K. Pēkšēns (250 Bauten), J. Alksnis (130), E. Laube und A. Vanags (je 80). Zwar gibt es Analogien zu Werken anderer Architekten in Finnland, Deutschland, Österreich etc., aber in der Gesamtheit handelt es sich um eine „Symphonie in Stein“, die ihresgleichen sucht. Dies bestimmt den historischen Platz und die Bedeutung des Jugendstils im Ensemble der kulturhistorischen Werte Lettlands.

„Nationaldenkmale in Riga – Freiheitssäule und Brüderfriedhof“ lautete das Thema von Vaidelotis Apsītis (Riga), dessen Ausführungen ebenfalls durch Lichtbilder verdeutlicht wurden. Er behandelte zwei Schöpfungen, die beide inhaltlich die Freiheit bezeichnen und den höchsten Gipfel der lettischen monumentalen Bildhauerei darstellen, den Brüderfriedhof in Riga von 1936 und das ein Jahr zuvor eingeweihte Freiheitsdenkmal. Schöpfer beider Monumente war der bedeutendste lettische Bildhauer Kārlis Zāle-Zālīte (1888–1942), dessen künstlerischen Werdegang Apsītis zunächst schilderte. Während russische Kunstschulen dem jungen Skulpteur die realistische Kunst vermittelten, verkehrte er 1922 in Berliner avantgardistischen Kreisen und eroberte sich schnell einen Platz unter den bedeutendsten Vertretern des Konstruktivismus. Als Stichworte seiner Kunst können gelten: „Plastik“, „Masse“, „Bewegung“, „Raum“, „Bewegung der Massen“. Ende 1922 unterbrach Kārlis Zāle seine Experimente modernistischer Kunst, denn er erhielt die Einladung, am Wettbewerb für ein Freiheitsdenkmal in Riga teilzunehmen. Fast gleichzeitig, schon in Riga, begann er mit der Planung für ein monumentales Ensemble auf dem Brüderfriedhof in Riga und bekam den Auftrag, beide Monumente zu realisieren. Da es sich um nationale Themen handelte, wurde er später, während der sowjetischen Zeit, ausgegrenzt.

Der Brüderfriedhof ist ein einzigartiges Ehrenmal für die gefallenen Soldaten des Ersten Weltkriegs und der Befreiungskriege Lettlands von 1919/20 und bildet den Höhepunkt im bildhauerischen und architektonischen Schaffen Kārlis Zāles. Der Friedhof ist fast 500 m lang und in drei Teile gegliedert, mit Haupteingangstor und „Naturpropyläen“ (als Symbol für die Grenze zwischen Leben und Tod und mit einer Lindenallee als „Ehrenwache“ und als Symbol für die Frauen Lettlands), einer Hel-

denterrasse (auch „Birkenterrasse“, mit Birken als Symbol für die Männer Lettlands) und einem Gräberfeld, das versenkt liegt und sich zunächst dem Blick des Besuchers entzieht. An der Ausarbeitung dieses einmaligen architektonisch-künstlerischen Konzepts waren auch der Gartenbaudirektor Andrejs Zeidaks (1874–1964) und der Architekt Peteris Fēdērs (1868–1936) beteiligt. Die hintere Begrenzung des Gräberfeldes bildet eine hohe Mauer, die „Lettland-Wand“, auf der die überlebensgroße Gestalt der „Mutter Lettlands“ um die gefallenen Söhne des Landes trauert. Zu ihren Füßen liegen zwei gefallene Brüder. Zur Mitte des Friedhofs hin befinden sich Skulpturen sterbender Reiter, die ebenso wie andere altlettische Kriegergruppen einen strengen architektonischen Aufbau haben und eher konstruktivistisch ausgeführt sind, denn Kārlis Zāle liebte eingeschlossene Bewegung in Stein. Seine in Berlin gewonnenen Erkenntnisse waren hier umgesetzt worden. Darüber hinaus gibt es eine Fülle von heraldischer Symbolik, unter anderem für die administrative Einteilung Lettlands.

Das am 18. November 1935 eingeweihte Freiheitsdenkmal auf der Hauptstraße von Riga, dem Freiheitsboulevard, ist die zweite große Schöpfung von Kārlis Zāle. Als Architekt nahm Ernests Štālbergs (1883–1958) an der Errichtung teil. Der 41 m hohe Obelisk wird von mehreren, insgesamt 13 Reliefreihen und Standfiguren umgeben, die alle symbolische Bedeutung haben, sowohl mit Bezug auf die mythische Vergangenheit Lettlands als auch auf die Gegenwart. An der Spitze, hoch über allen Figuren, steht als Sinnbild der „Mutter Lettlands“ eine Frauengestalt aus Kupfer – die Freiheitsstatue – mit drei goldenen Sternen in den erhobenen Händen als Symbole für die drei historischen Gebiete Lettlands: Kurzeme, Vidzeme und Latgale.

Ein gut konzipierter Vortrag auf englisch von Rūta Janonienė (Vilnius/Wilna) über „Das Kunstwerk als Geschichtsdenkmal in Litauen im 19. Jahrhundert“ lenkte das Interesse der Zuhörer auf Entwicklungen, die zur Bildung einer einheimischen Kunstschule in Litauen führten. Während der ersten drei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts galt die Aufmerksamkeit vor allem dem Aufbau eines Ausbildungssystems für professionelle einheimische Maler. Dank der Bemühungen der Lehrer an der Fakultät für Kunst in Wilna, wie Franciskus Smuglevičius (Franciszek Smuglewicz), Jonas Rustemas (Jan Rustem), Juozapas Saundersas (Józef Saunders) und Kazimieras Jelskis (Kazimierz Jelski) erlangten Malerei, Skulptur und Graphik allmählich den Status universitärer Lehrfächer und wurden als wichtig für die Erziehung der Gesellschaft und die Beförderung moralischer Werte angesehen. Mehrere Generationen einheimischer Maler, zumeist Angehörige des Kleinadels, wurden nun ausgebildet.

Nach Schließung der Wilnaer Universität (1832) verlagerte sich die Aufmerksamkeit auf die Bemühungen, ein eigenes System von Ideen und Mitteln des künstlerischen Ausdrucks zu finden. Dabei wurde der Traditionalismus als eine Form des Widerstands gegen die Politik der Russifizierung verstanden. Themen fanden sich in Literatur und Geschichtsschreibung, so z.B. in den Werken „Grażyna“ und „Konrad Wallenrod“ von Adomas Mickievičius (Adam Mickiewicz). Die Kunst sollte an die ehrwürdige Vergangenheit erinnern und ein Instrument zur Förderung des ethnischen Selbstbewußtseins werden. Dazu gehörte es, berühmte Ereignisse, Personen und Architekturdenkmäler der Vergangenheit oder der Gegenwart zu verewigen. Da Litauen keine Möglichkeiten hatte, seine Helden öffentlich zu ehren, wurden diese Kunstwerke in den Salons von Privathäusern aufbewahrt. Die berühmtesten Kunstmäzene waren Eustachijus Tiskevičius (Eustachy Tyszkiewicz), der als Leiter der Archäologischen Kommission ein Antikenmuseum einschließlich einer großen Porträtgalerie einrichtete, und Jonas Kazimieras Vilčinskis (Jan Kazimierz Wilczyński), der eine Sammlung von Lithographien mit dem Titel „Das Album von Wilna“ („Vilniaus Albumas“) veröffentlichte. Sie zeigte die wichtigsten Architektur- und Kunstdenkmäler sowie Porträts der berühmtesten Personen des Landes in der Geschichte und der Gegenwart.

Neben der blühenden Porträtmalerei, dessen bekanntester Vertreter Jonas Rustemas war, bildete die Historienmalerei eine der wertvollsten Arten der Malerei in der litauischen Kunst jener Zeit. Kritisch sei nach Janonienė zu bemerken, daß das Nebeneinanderstellen von Einfachheit und Realität zusammen mit der klassizistischen Generalisierung und Regelmäßigkeit zu einer gewissen Mittelmäßigkeit und Genre-Armut führte. Das Streben nach Poetizität bestimmte die Sentimentalität dieser Werke. Eine andere Genre-Malerei waren die „Haushalts“-Szenen mit Themen aus dem alltäglichen Leben, die zu malen einheimische Künstler aufgefordert wurden. Auch einfachere Gemälde dieser Art konnten durch ihre genaue Darstellung den Wert einer historischen Dokumentation erlangen. Ein Beispiel dafür findet sich in den Abbildungen älterer jüdischer traditioneller Kleidung, die nach einem Verbot durch die zaristische Regierung um die Jahrhundertmitte nicht länger getragen werden durfte; statt dessen mußten die Juden in Frack und mit Hut gekleidet sein. Es wuchs nun auch die Bedeutung und die Popularität der Landschaftsmalerei. Beliebt waren vor allem Darstellungen mit historischem Bezug, wie alte Burgen und Ruinen (die Burg von Trakai, der Burgberg von Wilna). Schließlich malten die Künstler in Opposition zu der Russifizierungspolitik Kompositionen, die Frömmigkeit und nationale Ideen ausdrückten: Zeremonien, Prozessionen und Gottesdienste. Darstellungen von beten-

den Menschen an dem berühmten Altar mit der Schwarzen Madonna an der Ostra Brama in Wilna waren Anspielungen auf die verlorenen Aufstände und drückten das Vertrauen auf die Wiedergeburt des Vaterlandes aus.

Trotz der von der zaristischen Verwaltung erlassenen Restriktionen gab es Versuche, Denkmäler im wahrsten Sinne des Wortes zu errichten, wobei nur Kirchen als Orte der Aufstellung in Frage kommen konnten. Die Behörden verboten die Errichtung eines symbolhaften Denkmals für Barbora Radvilaitė (Barbara Radziwiłłówna) – litauische Großfürstin und polnische Königin – in der Kathedrale von Wilna, aber ein Denkmal für den Großfürsten Vytautas (Witold) konnte noch vor den Ereignissen von 1863 vollendet und dort aufgestellt werden.

Janonienė stellte abschließend fest, daß die Auffassung vom Kunstwerk als Mittel zum Ausdruck nationaler patriotischer Gefühle in Litauen sehr lange Zeit bestanden habe. Das Bewußtsein für die Bedeutung der Kunst in der Gesellschaft wurde so gestärkt. Andererseits war die besondere Konzentration auf den Inhalt der Kunstwerke und der Respekt vor der Tradition für einen gewissen Konservatismus und die Huldigung der romantischen Philosophie in der Kunst verantwortlich.

Der „Kunstunterricht an der Dorpater Universität im 19. Jahrhundert“ war Gegenstand des anschließenden Vortrags von Inge Kukk (Tartu/Dorpat). Durch die Wiedereröffnung der Universität im Jahr 1802 entwickelte sich die vorher recht unbedeutende Stadt zu einem Zentrum der geistigen Kultur für die Elite Estlands, d.h. die Deutschbalten. Ähnlich wie das zweite große kulturelle Zentrum des Baltikums, Riga, erhielt Dorpat die Funktion einer Vermittlerin der (west-)europäischen Kultur. Bereits 1803 wurde auf Initiative von Professor Karl Morgenstern ein Kunstmuseum der Universität gegründet, und im selben Jahr nahm dort auch eine Zeichenschule ihre Tätigkeit auf. Unterrichtsfächer waren neben Zeichnen auch Malerei und Graphik. Vorbild für Morgenstern war die Universität Göttingen. Während seines 35jährigen Wirkens wurden nicht weniger als 14000 Kunstgegenstände erworben, die hauptsächlich als Anschauungsmaterial im Unterricht dienten. Diese Kunstsammlungen der Universität waren zunächst nur den Akademikern vorbehalten, und erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden sie als Folge der Einrichtung eines Museums für antike Kunst auch dem breiten Publikum zugänglich.

Mehr als das Museum belebte und beeinflusste die Zeichenschule das Kunstmilieu Dorpats. Dies war vor allem während der Lehrtätigkeit des aus Deutschland eingewanderten Karl August Senff der Fall (1808–1838). Unter ihm wurde eine ganze Generation von Künstlern ausgebildet, fast 30 an der Zahl. Die meisten von ihnen setzten nach der Grundausbildung

bei Senff ihre Studien in Dresden, Düsseldorf oder St. Petersburg fort oder begaben sich auf Wanderungen durch Deutschland, die Schweiz oder Italien. Gegen Ende der von Senff geprägten Epoche wurde das Kunstleben in Dorpat durch die Einrichtung einer Lithographiewerkstatt und eines Ateliers für Xylographie (Holzstich) belebt. Der 1838 gegründeten Gelehrten Estnischen Gesellschaft gehörten mehrere „estophile“ Künstler an, die in ihren Werken das Leben des einfachen Volkes schilderten, wie A. Pezold, F. S. Stern, L. v. Maydell und A. G. Bosse.

Nachfolger von Senff wurde der Deutschbalte A. M. Hagen, der unter Senff ausgebildet worden war und den traditionellen Kunstunterricht fortsetzte (1838–1851). Die Zeichenschule verlor aber jetzt an Bedeutung durch die seit den 30er Jahren verbreiteten Vervielfältigungsverfahren Steindruck und Xylographie. Die traditionellen Techniken (Aquatinta und Radierung) fanden weniger Anwendung. Ab der Mitte des Jahrhunderts begann auch die Photographie die Zeichenkunst zu verdrängen. Mit der Ernennung von W. F. Krüger zum Nachfolger von Hagen gelangte erstmalig ein Este in die Position des Leiters der Zeichenschule. Mit seiner Pensionierung 1891 endete praktisch der Unterricht dieser Schule, und die Sammlungen wurden der Universitätsbibliothek übergeben. Ausgehend von der Abstammung der Zeichenlehrer an der Universität, ist es auffällig, daß die führende Position nacheinander von einem eingewanderten Deutschen, einem Deutschbalten und einem Esten eingenommen wurde.

Die beiden folgenden Vorträge führten zurück nach Lettland. Zunächst sprach Tatjana Kačalova (Riga) in einem Lichtbildervortrag über „Landschaftsmalerei in Lettland um 1900“ und erläuterte dabei die Probleme, die mit diesem Thema verbunden sind. Ein Großteil der damals entstandenen Werke existiert heute nicht mehr, so daß viele Bilder nur durch Reproduktionen oder Beschreibungen bekannt sind. Trotzdem ist die Erforschung der Landschaftsmalerei um die Jahrhundertwende ein wichtiges Anliegen, weil zu jener Zeit im Ringen verschiedener Strömungen der europäischen Kunst „nationale“ Charakteristika lettischer Kunst herausgebildet wurden. Am Ende des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts war der Einfluß der deutschen Kultur in den baltischen Gebieten vorherrschend, die Kunst in Lettland ein Konglomerat verschiedener deutscher Traditionen. Das Interesse für die Landschaftsmalerei war gering, abgesehen davon, daß im Laufe des 19. Jahrhunderts konventionelle Panoramen mit Parklandschaften, Schloßruinen etc. gemalt wurden, um den Bedarf und die Wünsche des Adels in dieser Hinsicht zu befriedigen. Auch der erste Landschaftsmaler lettischer Abstammung – Julius Fedders (1838–1909) – bemühte sich um solche Landschaften in Anlehnung an die ro-

romantische Kunst Skandinaviens (in Norwegen H. A. Cappelen) und die realistische Kunst Rußlands (I. Šiškin) und übertraf an künstlerischer Meisterschaft seine deutschen Vorgänger (wie J. D. Meyer) und die baltischen Kollegen (wie B. E. Dücker). Trotzdem wurde er in seiner Heimat nicht berühmt, denn er lebte und arbeitete in Rußland; nur dort wurde er anerkannt und gepriesen.

In den 60er und 70er Jahren des 19. Jahrhunderts änderte sich die Situation in Lettland, indem der deutsche Einfluß dem russischen weichen mußte. Die lettischen Kämpfer für die Anerkennung ihrer Rechte auf allen Gebieten des Lebens waren mehr mit Rußland als mit Deutschland verbunden, und viele von ihnen studierten in St. Petersburg. Die in den 70er Jahren Geborenen wollten aber in der Heimat leben und wirken und konnten somit anders als vor ihnen Julius Fedders einen befruchtenden Einfluß auf die Kunst in Lettland ausüben. Während ihrer Lehrjahre in St. Petersburg lernten die jungen lettischen Künstler neue Wege in der Landschaftsmalerei durch russische Meister kennen (A. Kuindchi und I. Levitan) und griffen diese auf. Die Panoramalandschaften wurden durch fragmentarische Ausschnitte ersetzt, und die konventionellen Themen wichen Motiven, die man seit den Impressionisten zu schätzen wußte: der Vorfrühling, der Bach, die blühenden Bäume etc.

Die Zeit um die Jahrhundertwende brachte den Malern Lettlands neue Erfahrungen in Form des Jugendstils und des Impressionismus, aber es gab keine Jugendstilzeit in der Malerei, wie es im Bereich der Architektur der Fall war, nur vage Versuche. Die neuen Strömungen weckten jedoch das Verlangen nach national aufgefaßten Lösungen, ein Verlangen, die ästhetischen Werte des Volksschaffens zu erkennen und dadurch die Volksseele zu ergründen. Neben deutschbaltischen Landschaftsmalern wie G. Rosen, J. Klever und K. Winkler erschienen nun lettische Künstler als Bahnbrecher: Alksnis, Rosental (Rozentāls), Walter, Purvit, später auch Kalve, Zelting, Pērle, Matvej und andere. Zunächst entwickelte sich eine friedliche Zusammenarbeit, aber nach 1905 kam es zu Auseinandersetzungen zwischen den beiden Gruppierungen.

Kačalova schilderte das Leben und Schaffen der drei bekanntesten lettischen Künstler dieser Zeit. Der bedeutendste unter ihnen war Wilhelm Purvit (1872–1945), der als Begründer der lettischen Landschaftsmalerei anzusehen ist und dessen Kunst für die Jugend wegweisend wurde. Im Gegensatz zu ihm hatten Johann Walter (1869–1932) und Jan Rosental (1866–1916) so gut wie keine Schüler, beeinflussten aber trotzdem durch ihre Arbeiten die lettische Landschaftsmalerei. Die lettische Kunst war nun nicht länger Teil der epigonenhaften Kunst des Baltikums, sondern bildete eine interessante, eigene nationale Schule. Sie läßt sich von den

Heimatkunstschulen in Deutschland, Skandinavien und Polen nicht nur dem Inhalt, sondern auch der Form nach unterscheiden. Ein Charakteristikum ist, daß sie meistens die Erde dem Himmel als Motiv vorzog und dabei poetisch wirkte. Die Einstellung zu einer symbolhaften Auffassung der Naturelemente war sehr zurückhaltend. Das Primat der Linie in den Werken westeuropäischer Jugendstilmalers setzte sich in Lettland nicht durch, denn die Letten deuteten den Jugendstil und dessen Ornamentik auf ihre Weise um, so daß auch hier von einer spezifischen Eigenschaft ihrer Kunst gesprochen werden kann. Auch das Verständnis für die Rhythmik, welche in den Bildern dieser Maler so ausgeprägt ist, scheint nicht durch den Jugendstil vermittelt worden, sondern ihrer Mentalität eigen zu sein. Vor allem ist die koloristische Meisterschaft der lettischen Maler die wesentlichste nationale Eigenschaft ihrer Kunst.

„Graphik in Lettland um die Jahrhundertwende“ war das Thema des durch Lichtbilder begleiteten und auf englisch gehaltenen Referats von Valdis Villerušs (Riga). Gerade die Jahre um 1900 waren eine Zeit des Umbruchs, die zur Entwicklung und Annahme moderner Verfahren auf dem Gebiet der Graphik führte. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts befand sich die Graphik in Lettland in einer Krise, denn die jungen Talente wanderten aus, vor allem nach St. Petersburg, und Drucke für Illustrationen mußten aus dem Ausland, zumeist aus Deutschland und Rußland, eingekauft werden. Die lokale Produktion bestand aus Imitationen und Paraphrasen. Überall in Europa gab es in dieser Zeit Probleme, die damit zusammenhingen, daß die klassischen Drucktechniken den Bedarf des Marktes nach billiger Massenware nicht erfüllen konnten. Vorgezogen wurden deshalb nun vor allem Xylographie, Lithographie und Stahlstich. Der Markt wurde von künstlerisch primitiven und banalen Gravuren und Lithographien überschwemmt, die auch technisch gesehen keinen hohen Stand erreichten. Die Konkurrenz seitens der Photographie machte sich immer stärker bemerkbar. In Lettland hatte dies um die Jahrhundertwende den positiven Effekt, daß Künstler sich wieder für die alten Graphiktechniken interessierten, so daß bereits kurz nach 1900 viele Originaldrucke geschaffen wurden.

Villerušs erläuterte dann im einzelnen verschiedene Verfahren und ihre Entwicklung in Lettland im 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts. Dominierend war die Lithographie, die ihren künstlerischen Höhepunkt in den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts erreichte. Höherwertige Illustrationen wurden nur in einigen wenigen Werkstätten hergestellt, oft versorgten sich die Druckhäuser durch Einkäufe im Ausland. Seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts stieg die Bedeutung der Lithographie als ein Mittel, Originalgraphiken herzustellen, und die Begeisterung für Farb-

drucke wurde von vielen Künstlern geteilt (J. Rozentāls, S. Pļavniece, E. Gaethgens und R. Walter). Nach dem Ersten Weltkrieg war das Interesse an der Lithographie längere Zeit sehr gering, und erst in den 30er Jahren änderte sich die Attitüde wieder. Nach der Lithographie kam an zweiter Stelle als bevorzugte Technik im 19. Jahrhundert die Xylographie. Druckblöcke wurden oft billig aus zweiter Hand im Ausland eingekauft, aber es gab auch lokale Künstler wie die in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts tätigen K. Kronvalds, E. M. Jakobsons und M. Bušs, später auch A. Jakobsons und G. Miezis. In der Qualität konnten sie sich allerdings nicht mit ihren deutschen, polnischen und russischen Kollegen messen. Nach der Einführung photomechanischer Reproduktionstechniken sank die Bedeutung des Holzstichs rapide, so daß diese Art der Vielfältigung vor dem Ersten Weltkrieg ausgestorben war. Die Xylographie lebte allerdings als künstlerisches Medium in den 20er, 30er und 40er Jahren weiter und erreichte ihren Höhepunkt in den Arbeiten von A. Junkers, J. Plēpis, O. Ābelīte und P. Upītis.

Der Stahlstich war eine weitere Technik, die wegen der Möglichkeit einer Tonnuancierung häufig bei Buchillustrationen Verwendung fand. Da sie in Lettland nicht praktiziert wurde, kauften die Verleger die Stiche im Ausland. Von großem kulturellen und historischen Wert sind die in Stahlstich abgebildeten Landschaften und Porträts in zwei großen Editionen: „Rigascher Almanach“ (1858–1915) und W. S. Stavenhagens „Album baltischer Ansichten“ (1866/67). Die während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer weniger verwendete Radierung erlebte zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein ansteigendes Interesse und wurde nun in Lettland zur bevorzugten Technik, wobei die Künstler sie vor allem im Ausland praktizierten, wie V. Matē und seine Schüler in St. Petersburg. Technisch besonders versiert war M. Gruenewaldt. Aquatinta als Supplement zur Radierung benutzten R. Pērle, G. Hamann und andere. Der Kupferstich fand seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts keine Verwendung mehr, wurde aber in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts und später von einigen Graphikern wiederbelebt. Der Holzschnitt erlebte zu Beginn des neuen Jahrhunderts eine kurze Hochkonjunktur in Lettland, die zufällig mit der Einführung der neuen Hochdrucktechnik Linolschnitt zusammenfiel (ab 1906). Der Einfluß von F. Vallottons schwarz-weißen Holzschnitten findet sich in Arbeiten von E. Zīvarts, M. Gruenewaldt und A. Plīte-Pleita wieder. Allmählich verschwand der Holzschnitt, während sich der Linolschnitt in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts zu einem der am meisten benutzten graphischen Techniken entwickelte.

Die nach so vielen Vorträgen an einem Tag etwas ermüdeten Lebensgeister der Konferenzteilnehmer wurden durch den letzten Beitrag des

Samstags wiederbelebt. In dem Vortrag von Rainer Knapas (Helsingfors/Helsinki) ging es um „Architektur und nationale Identität in Finnland“. Das früher zu Schweden gehörende Finnland wurde nach dem verlorenen Krieg 1809 an Rußland abgetreten und war bis zur staatlichen Selbständigkeit 1917 ein autonomes russisches Großfürstentum. Mit Humor, Witz und auch einem tüchtigen Schuß Sarkasmus verstand es der Referent, das Interesse der Zuhörer zu fesseln. Dabei ging er gelegentlich auch über Finnlands Grenzen hinaus und zeigte anhand von Lichtbildern einige besonders monströse Beispiele eines übertriebenen Nationalbewußtseins in der Architektur. Seine skeptische, abweisende Haltung in der Frage der nationalen Identität und eines Bedarfs danach stieß vor allem unter den baltischen Konferenzteilnehmern auf Widerspruch, so daß der Abend mit einer lebhaften Diskussion endete.

Am Sonntag, dem 27. August, standen drei Vorträge auf dem Programm. Den Anfang machte Rein Loodus (Tallinn/Reval) mit einem Beitrag über „Das Kulturleben der deutschen Minderheit und die Kulturautonomie in Estland (1918–1940)“. Der Erste Weltkrieg hatte das bisher lebhafteste Kunstleben der Deutschbalten in Estland zum Stillstand gebracht, aber schon gegen Ende des Krieges regte sich wieder der Wunsch nach einer Belebung der kulturellen Tätigkeiten. Die politischen und kulturellen Bedingungen sahen jetzt jedoch anders als vorher aus: Die ehemals ökonomisch, rechtlich und auch kulturell dominierende Bevölkerungsgruppe war eine nationale Minderheit eines demokratischen Kleinstaates geworden. Schon im September 1919 wurde die Estländische Literarische Gesellschaft aufs neue registriert, die sofort eine intensive Tätigkeit auf den verschiedensten Gebieten entfaltete. Sie wurde zu einer Art Akademie, zu einem Mittelpunkt des wissenschaftlichen und kulturellen Lebens, die u.a. Tagungen, Vorträge, archäologische Ausgrabungen, Expositionen und Ausstellungen organisierte, so die Revaler Hansetage im Jahr 1926. Neben ihr gab es als zentrale Organisation der Deutschbalten den „Verband deutscher Vereine in Lettland“, der nicht zuletzt dem deutschsprachigen Schulwesen seine Aufmerksamkeit widmete. Wichtig war das im Jahr 1925 in der Staatsversammlung angenommene Gesetz zur Kulturselbstverwaltung, das den nationalen Minderheiten die Durchführung ihrer kulturellen Bestrebungen ermöglichte, ihre Kulturautonomie garantierte. Dieses einmalige, richtungweisende Recht verstanden die Deutschen am besten zu nutzen. Die konstituierende Sitzung der deutschen Kulturselbstverwaltung fand am 1. November 1925 statt. An der Spitze gab es einen Kulturrat, während eine Kulturverwaltung als exekutives Organ fungierte. Ihr unterstanden verschiedene Ämter, darunter das Kulturamt. Die drei Organisationen, auf die sich das Kulturleben der deutschen Min-

derheit in Estland hauptsächlich stützte, waren also das besagte Kulturamt, die Estländische Literarische Gesellschaft und der Verband Deutscher Vereine. Zu ihren wichtigsten Aufgaben gehörte es, neue wissenschaftliche Ergebnisse und kulturelle Strömungen in Westeuropa den Deutschen in Estland bekannt zu machen. Periodische Vortragszyklen zu den verschiedensten Themen, die von deutschen Gelehrten in Dorpat und Reval durchgeführt wurden, stießen immer auf reges Interesse, u.a. Vorträge von Oswald Spengler (1924) und Max Planck (1937). Auf dem Gebiet der Kunstgeschichte sind beispielsweise Leopold Bruhns, Wilhelm Worringer, Oskar Wulff und der deutsche „Kunstpapst“ Wilhelm Pinder zu nennen. Gastspiele von bekannten Schauspielern wie Fritz Kortner, Otto Gebühr und Paul Wegener, von Opern, Chören, Orchestern und berühmten Solisten waren andere Mittel, um das Zusammengehörigkeitsgefühl der Deutschen zu stärken. Obwohl Verbindungen mit der NSDAP und dem Nationalsozialismus in Deutschland amtlich dementiert wurden, trat in den 30er Jahren in verschiedenen Artikeln und Stellungnahmen der Deutschen in Estland der Einfluß der nationalsozialistischen Kulturkonzeption hervor.

Eines der bedeutendsten Zentren des deutschbaltischen Kunstlebens war die Sektion für Kunst der Estnischen Literarischen Gesellschaft mit ihrem Provinzialmuseum. Ihr Leiter 1919–1931 war der Arzt und prominente Kunstkennner Leo von Kügelgen. Zu den wichtigsten Tätigkeiten gehörte die Ergänzung der Sammlungen mit deutschbaltischen, aber auch mit estnischen Kunstwerken, ferner die Organisation von Ausstellungen, Vorträgen etc. Materielle Unterstützung wurde dabei gelegentlich auch vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda in Berlin geleistet, so bei der 1938 veranstalteten Ausstellung mit Werken des deutschbaltischen Malers Eduard von Gebhardt. Im selben Jahr organisierte das Kulturamt in Zusammenarbeit mit dem Verein Deutscher Buchkünstler eine Ausstellung „Deutsches Buch und deutsche Buchkunst“ in Leipzig. Ständiger Gast bei den Ausstellungen in Reval in den 20er und 30er Jahren war Otto von Kursell, der sich in Deutschland nicht nur einen Namen als Karikaturist, Graphiker und Kunstpädagoge gemacht hatte, sondern nach 1933 auch zu einem hohen Funktionär in der nationalsozialistischen Kulturbürokratie aufgestiegen war.

Die erzwungene Umsiedlung der Deutschbalten „heim ins Reich“ stellte einen ersten Verlust für Estland dar. Aber es sollte noch schlimmer kommen. Die darauffolgende Annexion des Landes durch die Sowjetunion vernichtete den Rest dessen, was die Nationalitätenpolitik im selbständigen Estland erreicht hatte. Die sowjetische Okkupation beseitigte jegliche Demokratie und damit auch die Kulturselbstverwaltung und alle Rechte der Minoritäten.

Um die Deutschbalten ging es auch im folgenden Beitrag von Jutta Keevallik (Tallinn/Reval), die dieselbe Zeit behandelte wie vor ihr Inge Kukk, jedoch mit anderen Akzenten. Das Thema lautete „Nationale oder regionale Kultur? Deutschbaltische Kunst in Estland“. Obwohl sich Unterschiede in den Zielen der ethnischen Gruppen im 19. Jahrhundert feststellen lassen, waren sie doch nicht in zwei Pole gespalten, sondern stellten eher ein kompliziertes Ganzes dar. Die deutschbaltische Kultur war eine professionelle, die vor allem auf der Kultur Deutschlands aufbaute, während es sich bei den Esten um eine Volkskultur, eine Bauernkultur handelte. Die kulturelle Entwicklung der Esten bewegte sich in Richtung auf die Schaffung einer professionellen Nationalkultur, die Deutschbalten dagegen strebten nach einer einheitlichen, regionalen, baltischen Kultur. In den Anfangsjahren der entstehenden estnischen Nationalkultur spielten gerade die Deutschbalten mit den Aufklärern und Estophilen an der Spitze eine wesentliche Rolle, denn sie bereiteten dafür den Boden. Erst seit der Jahrhundertwende kann man von einer estnischen nationalen Kunst, von einem estnischen Kunstleben und von einer Rivalität zum deutschbaltischen Kunstleben in Estland sprechen.

Eingewanderte Künstler aus Deutschland wie die Brüder Gerhard und Karl von Kügelgen und Karl August Senff gaben am Anfang des 19. Jahrhunderts den Anstoß zur Entwicklung der bildenden Kunst in Estland. Dabei spielte die Zeichenschule an der Universität Dorpat eine äußerst wichtige Rolle. Viele jüngere Künstler setzten ihre Ausbildung beispielsweise in Italien fort, wo sie besonders mit den Nazarenern Umgang pflegten. In Estland selbst blühte vor allem die Graphik in Dorpat, und mehrere Werke wurden vom kaiserlichen Hof in St. Petersburg erworben. Aber auch in Reval gab es interessante Graphiker und Maler wie C. Walther, G. A. Hippus, C. F. Buddeus und andere, deren Schaffen auf den Prinzipien des Realismus beruhte. Als Dorpat während der zweiten Jahrhunderthälfte seine führende Rolle als Zentrum der graphischen Künste verlor, traten in Reval neue Kräfte hervor, die vor allem einen gemäßigten Realismus vertraten. Einflüsse aus Deutschland und Rußland vermischten sich, neben dem russischen Realismus wirkten Klassizismus und Romantik ein. Man vermied nun alles, was allzu außergewöhnlich und neuartig erschien, so daß am Ende des Jahrhunderts die Haltung sowohl der Künstler als auch des Publikums zum Modernismus ziemlich ablehnend war.

Wichtigster Nährboden des nationalen kulturellen Selbstbewußtseins der Deutschbalten war und blieb die kulturelle Verbundenheit mit Deutschland. Die Eigentümlichkeit der deutschbaltischen Kunst ist nicht so sehr in den künstlerischen Formen oder Ausdrucksmitteln, sondern

vor allem in der Vorliebe für gewisse Genren zu suchen. Eine einheitliche Kunstschule bildete sich nicht heraus, auch nicht bei den Esten; vielmehr wurde die Kunst in Estland auf beiden Seiten von einzelnen Persönlichkeiten vertreten. Die Zahl der Bilder mit historischen Kompositionen war gering, zu den interessanteren gehören „Fünfundzwanzig Bilder aus der Geschichte der Deutschen Ostseeprovinzen Rußlands“ von Ludwig von Maydell. Es waren Kupferstiche in zwei Heften 1839 und 1842 mit Szenen aus der Geschichte der Eroberung Estlands im 13. Jahrhundert. Während die Bilder biedermeierliche Gemütlichkeit ausstrahlen, ist die Sprache in den Begleittexten hart und pathetisch. Die blutigen Kriegszüge gegen die Esten rechtfertigte Maydell mit der besonderen Feindseligkeit dieser Stämme gegen die Deutschen und den christlichen Glauben. Die bevorzugten Genres im 19. Jahrhundert waren in Estland das Porträt und die Landschaft. Der für die Deutschbalten bezeichnende Ahnenkult führte zu einem Aufschwung in der Porträtmalerei in den verschiedensten Formen und auch zu einem ausgesprochenen Interesse für Genealogie und die Bedeutung der Persönlichkeit in der Geschichte. Erst als die Konkurrenz der Photographie übermächtig wurde, ging die Porträtmalerei zurück. In den Landschaftsbildern wiederum wurden baltische Motive bevorzugt und somit auch das Gefühl der Zusammengehörigkeit mit der Heimat gestärkt, vor allem gegen Ende des Jahrhunderts, als die Deutschbalten und ihre Kultur infolge der estnischen nationalen Bewegung und der Russifizierung immer mehr zurückgedrängt wurden. Viele begabte Künstler wie Eduard von Gebhardt, Gregor von Bochmann, Eugen Dücker und Oscar Hoffmann zogen nun nach Deutschland oder Rußland, der Niedergang der deutschbaltischen Kunst wurde sichtbar. Zur Zeit der Estnischen Republik war sie nicht mehr die Kunst einer führenden Schicht, sondern die einer nationalen Minderheit. Aber sie lebte noch fort, bis der Molotov-Ribbentrop-Pakt und die daraus folgende Umsiedlung sie endgültig vernichtete.

Als warnendes Memento darf der abschließende Lichtbildervortrag von Ojārs Spārītis (Riga) aufgefaßt werden. Ähnlich wie Rainer Knapas setzte er sich kritisch mit den Auswüchsen des Kunstlebens, mit der Inanspruchnahme der Kunst für politische oder ideologische Zwecke auseinander: „Autoritäre Tendenzen und politische Instrumentalisierung in der Kunst Lettlands von 1920–1950“. Man hätte eigentlich erwartet, daß lettische Künstler während der Zeit der Konsolidierung des nationalen Bewußtseins in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ihren Bildern politisch gefärbte Freiheitsträume gezeigt hätten, aber das war mit wenigen Ausnahmen nicht der Fall. Als erster inszenierte A. Baumanis solche politisch programmatischen Träume visuell – ganz anders als in Polen, wo

allen voran Jan Matejko in der Blütezeit der nationalen Romantik prächtige, von Patriotismus erfüllte, panoramaähnliche Monumentalwerke hervorbrachte. Erst mit dem Erreichen der staatlichen Eigenständigkeit nach 1918 begannen in Lettland die historischen Helden und mythischen Gestalten die Leinwände zu bevölkern; zu ihnen gesellten sich Bilder von den Schlachten und Heldentaten des Ersten Weltkriegs und der Befreiungskämpfe (Ž. Sūniņš, V. Caune, A. Eglītis). Nach dem 15. Mai 1934, als das autoritäre Regime K. Ulmanis' an die Macht kam, erlebte das Land eine Blütezeit in der Wiederbelebung von Mythen und Träumen im Bereich der Kulturpolitik, denn nun kam ein ideologischer Auftrag hinzu. Unter der Bezeichnung „Positivismus“ (der mit dem philosophischen Positivismus des A. Comtes nichts gemeinsam hat) bemühte sich Ulmanis um die Entwicklung einer eigenen Ideologie und Lebensphilosophie, die sich aus vielen Komponenten zusammensetzte: In Literatur und Kunst sollten sich nur „positive“ Gestalten widerspiegeln, bäuerlichen Auffassungen und einem totalitären Nationalismus ausdrücklich ein Vorrecht eingeräumt werden. Dem Prinzip der Alleinherrschaft sollte gehuldigt und das bestehende Regime verherrlicht werden. Einer der Apologeten des neuen Gedankenguts war J. Lapiņš, den Ulmanis zum Redakteur der neugegründeten Zeitschrift „Sējējs“ („Der Sämann“) (1936–1940) berief. Im Namen dieser „positivistischen“ Politik wurden Heldengalerien und Pantheons ins Leben gerufen, und an diesem Prozeß nahmen auch mehrere Künstler teil, am aktivsten L. Liberts. Häufig wurden historische Gestalten symbolisch mit Persönlichkeiten der Gegenwart verbunden und erfuhren so eine Wiedergeburt in erneuerter Form: Der Semgallerhäuptling Viesturs und Ulmanis; der kriegerische Rūsiņš oder Visvaldis und der General Balodis. Die Mythologisierung des politischen Traums wurde bestellt und geliefert. Die starke Wiederbelebung des Nationalismus und die Lobhudelei des Führerprinzips führten in der Bilderwelt zu einer Flutwelle von idealisierten Gestalten, die ganz Lettland überschwemmten: Arbeiter, Bauern, Soldaten und Frauen in Volkstrachten hielten auf den Gemälden in Ekstase die rot-weiß-rote Fahne um den vergötterten Führer hoch.

Mit diesen Arbeiten können einzig die in der Zeit des Personenkults um Stalin ausgeführten Aufträge wetteifern – der Traum war nun nicht mehr national, sondern sozialfaschistisch international. Nach der Devise der bolschewistischen Hymne „Auf dem Wege Lenins zu Glück und Ruhm, mit Stalin im Herzen schreiten wir ewig“ lieferten in der ersten Hälfte der 50er Jahre Künstler wie E. Vārdaunis, M. Vītolīņš, N. Breikšs, U. Prēdelis und P. Ozoliņš solche Arbeiten, und das vor dem Hintergrund des Terrors mit Tausenden von Verschleppten und in den Lagern

Umgekommenen. Diese Tragödie der Nation und deren Kultur versinnbildlichten seit dem Sängerefest 1955 bis zum Jahr 1990 die Traumgestalten des Bildhauers Ļ. Bukovskis an den Ecken der Sängerestrade im Waldpark von Riga.

Mit diesem nachdenklich stimmenden und zum Weiterdenken auffordernden Vortrag von Ojārs Spārītis endete die sehr gelungene und bereichernde Tagung.

Sven Ekdahl, Berlin

„Politische Ikonographie“

Das von der DFG finanzierte Graduiertenkolleg „Politische Ikonographie“ am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg beschäftigt sich seit Herbst 1990 unter der Leitung von Martin Warnke mit dem Verhältnis von Kunst und Macht. Die zentrale Fragestellung der Forschungsarbeiten betrifft die Produktion, Aneignung und Wahrnehmung von Kunst und die Bedeutungen, Wirkungsabsichten und Funktionsweisen visueller Strategien im politischen Raum. Als politischer Raum gilt dabei das Spannungsfeld zwischen den politischen Interessen der Auftraggeber und den Bedürfnissen der Adressaten, in dem visuell erfahrbare Mitteilungen gestaltend, affirmierend oder subversiv angesiedelt sein können.

Während übliche ikonographische Deutungsverfahren politische Botschaften primär als Willensleistung einer einzigen maßgeblichen Quelle verstehen, problematisiert die Politische Ikonographie die Aussagefunktion von Kunst und Architektur nicht nur im Wechselverhältnis von Herrschern und Beherrschten, sondern untersucht deren kommunikative Kompetenz in den vielfältigen Schnittmengen gesellschaftlicher Verständigungsprozesse. Vorausgesetzt wird dabei einerseits, daß sich politische Meinungsbildung neben diskursiven Argumenten auch visueller Beeindruckungsstrategien und ästhetischer Reizwerte bedient, und daß andererseits der Bildeinsatz dialektischer Natur ist – er offenbart das Bedürfnis und die Empfangsbereitschaft der Rezipienten ebenso wie die Notwendigkeit auf seiten der ‘Sender’, ihre Botschaft auch außersprachlich zu artikulieren und sich dabei der Hilfe professioneller Gestalter zu versichern. Sinnliche Präsenz, so scheint es, hat einen positiven Einfluß auf die Überzeugungs- oder Überredungskraft der politischen Botschaft.

Alle visuellen Erscheinungen politischen Wirkungswillens, von der Antike bis zur Gegenwart, sind Gegenstände der Politischen Ikonographie. Sie stammen aus den klassischen Gattungen Malerei und Graphik, Skulptur und Monument, Architektur und Urbanistik, doch sogenannte niedere Künste in den Bereichen Münzwesen, Plakate und Postkarten sind gleichermaßen Untersuchungsobjekte wie ephemere Phänomene (z.B. Zeremonien, Paraden, Feste und Feuerwerke).

Interdisziplinarität liegt im Wesen der Politischen Ikonographie, die in der Kunstgeschichte ihre Basis hat und je nach Erkenntnisinteresse und Forschungslage in den notwendigen Dialog mit Ergebnissen und Methoden anderer Disziplinen tritt. Neben Archäologie, Religionswissenschaft, Musikwissenschaft, Medien- und Theaterwissenschaft, Publizistik, Lite-

raturwissenschaft, Kulturanthropologie, Philosophie und Soziologie sind dies vor allem Geschichte und Politikwissenschaft. Politische Ikonographie ist kein fest umrissener, methodisch etablierter Forschungszweig, sondern eine Fragerichtung.¹

Die heterogenen Forschungsbereiche der Stipendiatinnen und Stipendiaten sind auf die Frage nach dem Politischen im und am Ästhetischen gebündelt und stehen damit in der wissenschaftlichen Tradition von Aby Warburg, dessen kunst- und kulturgeschichtliche Interessen häufig politisch motiviert waren. Es ist diese Orientierung der „Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg“ – und weniger die geisteswissenschaftliche, primär auf die Renaissance beschränkte Ausprägung der Ikonographie, die den Kreis um Warburg (Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Edgar Wind und andere) in den 20er Jahren charakterisiert –, an die das Graduiertenkolleg anknüpft.

Seit 1995 ist das Graduiertenkolleg im Warburg-Haus angesiedelt² und tritt regelmäßig mit Symposien an die wissenschaftliche Öffentlichkeit: 1994 untersuchte man „Philosophia Practica – Architektur als politische Kultur“, 1995 „Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption“ und „Genealogie als Denkform in Mittelalter und früher Neuzeit“³, 1996 „Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert“. Arbeitsschwerpunkte der kommenden Jahre (Leitung: Wolfgang Kemp) sind die politischen Räume Stadt und Territorium: Stadtkonographie, -topologie, Stadt-Land-Beziehungen, Ikonographie des Territoriums, Modellstädte und Stadtmodelle.

**„Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert“.
Eine Tagung des Graduiertenkollegs „Politische Ikonographie“
im Warburg-Haus, Hamburg, 6./7. Juli 1996**

Die von Sabine Rosemarie Arnold (Bielefeld), Christian Fuhrmeister (Hamburg) und Dietmar Schiller (Berlin) konzipierte und organisierte interdisziplinäre Tagung widmete sich politischen Inszenierungen in unserem Jahrhundert wie Parteitag, Staatsakten, Denkmalseinweihungen

¹ Vgl. die Überlegungen von Martin Warnke, Politische Ikonographie. Hinweise auf eine sichtbare Politik, in: Wozu Politikwissenschaft? Über das Neue in der Politik, hrsg. v. Claus Leggewie. Darmstadt 1994, S. 170-178, bes. S. 177.

² Warburg-Haus, Heiligwigstr. 116, 20249 Hamburg, Tel. (040) 41 23-61 48 und -61 49, Fax (040) 41 23-61 61.

³ Die Tagungsbände sind in Vorbereitung; bereits 1996 erschien im Berliner Reimer Verlag der von Hermann Hipp und Ernst Seidl herausgegebene Band zum Architektur-Symposium.

und Parlamentsdebatten. Diese Inszenierungen prägen in hohem Maße unsere Wahrnehmung und Vorstellung von Politik; in ihrem gattungsübergreifenden Zusammenspiel tragen Inszenierungen entscheidend zur Manifestation von Herrschaft und der Ausformung politischer Öffentlichkeit bei – sei es als Stabilisierung der politischen Ordnung oder als deren Infragestellung. Ihre besondere Wirkung entfalten sie durch die sinnliche Erfahrbarkeit der Inhalte, die zurückhaltend und subtil, in marktschreierischer Offensive oder stumpfer Repetition, präsentiert werden können.

Der Charakter der Tagung als interdisziplinäres Kolloquium ermöglichte es, unterschiedliche Forschungsansätze zur Diskussion zu stellen.⁴ Nach der Einführung von Martin Warnke, der das ideologische Substrat von „Techniken des Machterhalts und der Propaganda“ skizzierte, beschäftigte sich Reinhart Koselleck unter dem Titel „Politische Sinnlichkeit“ mit den individuellen emotionalen Reaktionen auf politische Ereignisse, die eine Hierarchisierung der Sinne erkennen lassen: Gehörtes sei schnell wieder vergessen, Gesehenes bleibe länger haften; größere Wirksamkeit und dauerhafte Präsenz jedoch könne durch körperliche Handlungen und „ekstatische“ Teilnahme der Subjekte erreicht werden. Diesen beiden übergreifenden Vorträgen folgten drei Sektionen, die sich mit kulturellen und politischen Ritualen in der Sowjetunion und der DDR, Aspekten der politischen Symbolik der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus sowie der gegenwärtigen „televisuellen“ Inszenierungspraxis in Massendemokratien befaßten.

Ida Gofman und Maja Turovskaja (beide Moskau) beleuchteten Aspekte deutsch-russischer Beziehungen im kulturellen Bereich. Während Gofman die Rezeption von Wagners Theorien in Rußland darstellte, verglich die Filmwissenschaftlerin Turovskaja Riefenstahls „Triumph des Willens“ mit Vertovs „Wiegenlied“ und arbeitete mit prägnanten Ausschnitten die differenten zugrundeliegenden mythologischen Strukturen heraus, in denen sich die Herrscherapotheosen Hitlers und Stalins cinematographisch manifestierten. Sabine Rosemarie Arnold untersuchte die Jubiläumsfeiern zum Andenken an die Stalingradschlacht im heutigen Volgograd und analysierte die politische Dramaturgie der Einweihungszeremonie des monumentalen Denkmals 1967: Der militärische Erfolg wurde für die Partei instrumentalisiert und erhob die Teilnehmer zu einer Helden-Masse.⁵ Der

⁴ Vgl. die Presseberichterstattung: taz (Hamburg) vom 9. Juli 1996, S. 23, und Frankfurter Rundschau Nr. 159 vom 11. Juli 1996, S. 9. Der Tagungsband erscheint im Frühjahr 1998 bei Böhlau, Wien.

⁵ Arnolds Dissertation über den politischen Soldatenkult und das Stalingradgedenken in der Sowjetunion wird voraussichtlich 1998 erscheinen.

Abendvortrag von Birgit Sauer (Wien) widmete sich den Feiern zum 40. Jahrestag der DDR. Die Politologin zeigte die Verfahrensweisen politischer Selbstdarstellung anhand von Einspielungen aus der Berichterstattung im DDR-Fernsehen; die Feierlichkeiten von 1989 offenbarten das Wunschdenken der (noch) Regierenden.

Am folgenden Tag eröffnete Sabine Behrenbeck (Berlin, jetzt Köln)⁶ die zweite Sektion mit einem Beitrag zum Gefallenengedenken in der Weimarer Republik und im Dritten Reich, in dem sie die unterschiedlich erfolgreichen Versuche von Demokratie und Diktatur, der Toten des Ersten Weltkriegs zu gedenken, gegeneinander absetzte. Dieter Bartetzko (Frankfurt a.M.) hob in seiner architekturgeschichtlichen Betrachtung besonders auf die formalen Konstanten zwischen Film- und Bühnenbauten der 20er Jahre und den Repräsentationsgebäuden des Nationalsozialismus ab. Er legte dar, wie die Architekten des Dritten Reichs die im Theaterbereich entwickelten Inszenierungspraktiken – wie z.B. die Lichtführung – rezipierten. Der Beitrag von Christian Fuhrmeister beschäftigte sich mit Widersprüchen in der Rezeption des 1931 eingeweihten Düsseldorfer Schlageter-Denkmal von Clemens Holzmeister. Die Nationalsozialisten vereinnahmten nicht nur die historische Person Albert Leo Schlageter, sondern erklärten die von dem österreichischen Kirchenarchitekten entworfene Anlage zu *dem* „Nationaldenkmal unserer Tage“, obwohl das Klinkermonument ihren ästhetischen Vorstellungen nicht entsprach.

Die dritte Sektion („Telekratie“) wandte sich der Präsentation von Politik in den Massenmedien zu. Ulrich Sarcinelli (Kiel) sprach über das „aktuelle Politik-Vermittlungsgeschäft“, und auch der Kulturwissenschaftler Thomas H. Macho (Berlin) betonte den Gegenwartsbezug, als er über die „Produktion von Gesichtern“ und den Einfluß von Werbestrategien im Wahlkampf reflektierte. Dietmar Schiller (Berlin, jetzt Gießen)⁷ analysierte in einer komparativen Fallstudie die Präsentation von Haushaltsdebatten des britischen House of Commons und des deutschen Bundestags im Fernsehen und kam zu dem Schluß, daß derartige televisuelle Inszenierungen nicht nur Ausdrucksweisen spezifischer (politischer) Kulturmuster sind, sondern daß die Kreation von „images“ und Pseudo-Ereignissen

⁶ Vor kurzem publizierte Behrenbeck ihre Dissertation: *Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole 1923–1945*. Vierow 1996 (Kölner Beiträge zur Nationsforschung. 2.).

⁷ Schiller hat 1993 „Die inszenierte Erinnerung. Politische Gedenktage im öffentlichen Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland zwischen Medienereignis und Skandal“ veröffentlicht (Frankfurt a.M.).

auch den Charakter – wenn nicht sogar den Kern – von Politik zunehmend bestimmt.

Die Diskussionen zu den einzelnen Sektionen (die von Wolfgang Kemp, Jurij Murasov, Peter Reichel und Otfried Jarren geleitet wurden) machten deutlich, daß den Referentinnen und Referenten die Analyse des heterogenen Phänomens politischer Inszenierung im jeweiligen historischen Kontext – wenn auch innerhalb fachspezifischer Begrenzungen – näherungsweise gelungen war. In der lebhaften Abschlußdiskussion wurde die interdisziplinäre Ausrichtung der Tagung begrüßt, für eine systematische Analyse der Wirkungsweisen politischer Inszenierung jedoch vor allem auch die Einbeziehung der Psychologie eingefordert.

Christian Fuhrmeister, Hamburg

Livland und Estland.
Kulturlandschaften und Denkmalpflege.
Studienreise mit der Ostsee-Akademie Lübeck-Travemünde
3.–14. Juli 1996

Prismenartig, so bricht sich bis hin zur Gegenwart in den baltischen Ländern – den heutigen Staatsgebieten von Lettland und Estland – nordosteuropäische Geschichte: Skandinavische, deutsche, polnische und russische Kultureinflüsse durchdringen einander, verbinden sich mit einheimischen Entwicklungslinien. Mitbestimmt durch die Landesnatur, beeinflussten sie die historischen Geschehnisse sowie Kultur- und Lebensverhältnisse. So konnte sich hier im Ostbaltikum über Jahrhunderte eine Kulturlandschaft eigener Prägung herausbilden, von der ein reiches baukünstlerisches Erbe zeugt. Dessen Integration – also Erhaltung und Pflege, d.h. Schutz, Bewahrung und Nutzung – in einem schwierigen wirtschaftlichen Aufbauprozess sowie Deutung bei der Suche nach staatlicher Identität bleibt eine spannungsreiche Aufgabe in beiden Republiken, fordert aber bei einer Studienreise wie dieser auch den Besucher zu Überlegungen heraus.

Nach angenehmer Flugreise nach Riga blieb vor dem „offiziellen“ Rundgang durch die Altstadt noch Gelegenheit zu einer ersten „Photopirch“ in Richtung Petrikirche, deren schlankzüngelnder Barockturm (Höhe 123 m, Wiederaufbau 1968–1973) die Stadtsilhouette unübersehbar mitprägt. Das Innere der 1941 kriegszerstörten dreischiffigen Basilika (Umbau ab 1403 unter dem Rostocker Baumeister Johann Rumeschotel) überzeugt durch ausgewogene Proportionierung und zurückhaltende Wiederherstellung. Das Epitaph des Generals Barclay de Tolly (1761–1818) blieb erhalten. Hinweise zur Baugeschichte von St. Petri vermitteln Ausstellungsräume im – nun wieder sakral genutzten – Gotteshaus. Die dreiteilige, figurenreiche Portalkomposition an der Westfassade (1694) mag bei näherem Hinsehen vielleicht etwas nordisch-steif wirken, ihre städtebauliche Wirkung, die sich vom ehemaligen Rathausplatz her erschließt, bleibt aber unbestritten.

Der gemeinsame Stadtrundgang führte zu Resten der einstigen Stadtbefestigung und ausgewählten Einzelbauten wie dem Kalandshaus, einst jener mittelalterlichen, europaweit verbreiteten, geistlichen Fürsorge-Brüderschaft gehörig, vorbei an der St. Johanniskirche mit ihrer bemerkenswerten Chorlösung zum leider jüngst brandgeschädigten Dannensternhaus (1696), einem hervorragenden barocken Kaufmannshaus mit ehemals fünfstöckigem Dachboden.

Das Reiternhaus (1684–1688), mehr noch das Mentzendorffhaus, jetzt Sitz des „Deutschbaltisch-Lettischen Kulturzentrums Domus Rigensis“, beflügeln durch ihr zuweilen vielleicht sogar zu sorgsam-liebevoll nachempfundenes Interieur ganz ohne Frage die Phantasie, wie das Innere prächtiger Rigaer Patrizierhäuser vom 16. bis 20. Jahrhundert einmal ausgesehen haben könnte. Belange der Denkmalpflege – wie Detailgerechtigkeit, Farbgebung, Baumaterial – konnten also vor Ort diskutiert werden. Kontrovers gestaltete sich freilich die Debatte über den beabsichtigten Wiederaufbau des kriegszerstörten Schwarzhäupterhauses, Kopie – gewiß, aber im Sinne von Suche nach staatlicher Identität durchaus nachvollziehbar.

Die Stille des sich nun bereits neigenden Sommertages, seine Licht- und Schattenspiele ließen Großbauten wie den stolzen, noch romanische Elemente aufweisenden Dom und so malerische Gebäude wie die „Drei Brüder“ (16./17. Jahrhundert), das Schwedentor (1698), selbst die einen Renaissancepalast kopierende Börse (1852–1855) und die tudorgotische Kleine Gilde (1864–1866) zu stimmungsvollen Architekturerebnissen werden. Schnell noch ein Blick auf das Herder-Denkmal (1864), das Hennenberghaus, in dem 1711 Zar Peter I. wohnte, um schließlich – eher schemenhaft – Jugendstilelemente in Vorfreude auf den nächsten Exkursionstag wahrzunehmen.

Natürlich, wer hätte nicht schon von diesen Bauten gehört; daß aber ein Drittel der historischen Stadtbebauung jener Formensprache folgt, oft genug sogar noch in völlig geschlossenen Straßenzügen, ließ doch erstauen. Ohne Hinweis auf Rigas Entwicklung zu einer modernen Großstadt seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die damit verbundene ehrgeizige Baupolitik einerseits sowie die Bedeutung der 1869 am Rigaer Polytechnikum eröffneten Fakultät für Baukunst andererseits, bliebe solch ein reicher Baubestand wohl unerklärlich. Anregungen aus dem Historismus, Verarbeiten von künstlerischen Positionen des westeuropäischen Jugendstils und schließlich – zwischen 1905 und 1914 – das Aufgreifen von Elementen aus der lettischen Volksbaukunst im Zuge der nationalromantischen Bewegung führten zu jener bemerkenswerten Vielfalt von Stilvarianten, die bezeichnend sind für den Jugendstil in Riga und mit Exponenten wie M. Eisenstein, J. Alksnis, W. Bockslaff, P. Mandelstamm, K. Pēkšēns, E. Laube und A. Vanags verknüpft sind. Am anschaulichsten demonstriert das ornamentale Beiwerk damalige Entwicklungstendenzen innerhalb jener Stilrichtung: Verwendet Eisenstein Schmuckformen rein dekorativ, versucht Pēkšēns diese konstruktiv-funktional zu entwickeln, bis schließlich als nationalromantisch bezeichnete Bauelemente zu Formverfestigung und damit Beruhigung des Baudekors führen.

Als Sehenswürdigkeiten – wie erläutert, sogar ein unbedingtes Muß für jeden Freund der Baukunst – erwiesen sich die ein- bzw. zweigeschossigen Holzbauten in den Außenbezirken. Baulich seit den 1740er Jahren datierbar, kamen sie bei ganz unterschiedlichen Bauaufgaben zur Anwendung: natürlich beim lettischen Bauernhaus (im Rigaer Stadtbereich sehr selten), bei den barocken, zuweilen klassizistisch überformten Sommer-sitzen, den sogenannten Höfchen, beim Kirchenbau (z.B. Jesuskirche, 1818–1822, Christoph Friedrich Breitkreuz), ganz zu schweigen vom Villenbau des angehenden 19. Jahrhunderts, dessen Stilistik Schweizer und nordische Architektureinflüsse erkennen läßt. Den Zusammenhang mit europäischer Baugesinnung dokumentieren auch die zeitgleichen Arbeiterhäuser, die – straßenweise erhalten – durch Detailreichtum überzeugen. Freilich, gerade die Erhaltung und Nutzung solcher Holzbauten wird sich künftig außerordentlich kompliziert gestalten; das jetzt noch geschlossene Straßenbild stellt sich – als Ganzes – substanzgefährdet dar.

Beim Überqueren der Daugava/Düna ließ sich das historische Stadtbild von Riga genießen, aber es hieß auch schon Abschied nehmen. Auf der Weiterfahrt nach Cēsis/Wenden war die Vasallenburg Lielstraupe/Groß Roop (v. Rosen) nächste Station: Burg und Kirche von 1263, wobei das nachfolgend angelegte Handwerker- und Kaufmannsstädtchen nach den Kriegszerstörungen von 1600 und 1629 aufgegeben worden war. Die heute barocken Bauformen datieren von 1727 und wurden beim Wiederaufbau nach der Brandschatzung von 1905 beibehalten. (Wir erinnern uns: Dieser von den Städten ausgehenden sozialrevolutionären Unruhe fielen in Liv-, Est- und Kurland 184 Herrenhöfe völliger Verwüstung anheim.) Wer wagemutig war, betrat das nun als Krankenhaus genutzte Gebäude und konnte feststellen, daß bei der damaligen Rekonstruktion barockisierende Elemente vorsichtig, insgesamt angemessen angewandt wurden, so daß Treppenhaus und Haupträume viel Urtümliches bewahrten. In der Kirche interessierte der Grabstein Georg v. Rosens (1590).

Ungurmuiža/Orellen (v. Campenhausen) dürfte seit Heinz Pirangs Veröffentlichung jedem Kunstfreund bekannt sein, handelt es sich doch um eines der ältesten hölzernen Gutshäuser (1738). Im Detail bleibt am Außenbau der Einfluß vom zeitlich parallelen Rastrelli-Stil spürbar. Denkmalpflegerisch stellt das Gebäude eine ungeheure Herausforderung dar, nicht nur bauphysikalisch, sondern auch im Hinblick auf die Sicherung aufgefundener Wand- und Deckenmalereien. Ein kleiner Park mit barokkem Teehaus (1753) sowie ein eher klassizistischen Formen verpflichtetes Stall- und Schulgebäude geben das Gutsensemble ab. So erstaunlich es klingen mag, dieses letztgenannte Gebäude verdankt seine Existenz der Herrnhuter Bewegung. Der Bauherr Johann Balthasar v. Campenhausen

(1689–1758) war einer der eifrigsten Pietisten seiner Zeit und stand in engster Verbindung zu August Hermann Francke (1663–1727) in Halle; er versuchte mit diesem Schritt auf die Bedürfnisse der Landbevölkerung in Kirche und Schule einzugehen. Wie wenig später im Bibelmuseum in Alūksne/Marienburg zu erfahren war, vermochte eine solcherart als individuell verstandene Seelsorge an frühere Bibelübersetzungen ins Lettische anzuknüpfen. Ende des 17. Jahrhunderts wirkte hier der zu Wettin geborene Pfarrer Ernst Glück (1672–1705), der zwischen 1681 und 1689 nicht nur die Bibel in diese Sprache übersetzte, sondern 1683 eine der ersten Schulen für lettische Bauernkinder eröffnete.

Cēsis/Wenden, einst Sitz eines Deutschordenskomturs und seit 1480 ständige Residenz des livländischen Ordensmeisters, als dessen berühmtester Wolter v. Plettenberg (1450–1535) gilt, wurde erst gegen Abend erreicht. In der einsetzenden Abenddämmerung raunte die imposante Burgruine ihr Schicksal: 1577 sprengten sich hier im Livländischen Krieg die verzweifelten Verteidiger mit allen Flüchtlingen in die Luft. Die Baulichkeiten der alten Ordensburg wurden erst am Folgetag in Augenschein genommen, gilt sie doch als eines der bedeutendsten Beispiele dieser Art im Baltikum. Ihre Strukturen sind gut nachvollziehbar, die baulichen Reste gepflegt. Der Westturm mit seinem Sterngewölbe (1522), einst Wohnraum des Ordensmeisters, stellt ein Architekturdenkmal von Rang dar.

Die einstige Ost-Vorburg belegt seit 1777 das Neue Schloß, einst gräflicher Wohnsitz (v. Sievers), dessen Parkanlage mit Anklängen an einen englischen Landschaftsgarten die Burgruine umklammert und in die freie Natur überleitet. Die St. Johanniskirche beeindruckte durch ihre urtümlich anmutenden Bauformen. Dem aufmerksamen Betrachter dürften weder die beiden Drachenreliefs im Gewände des Westportals noch das Grabmal Wolter v. Plettenbergs entgangen sein.

Weiterfahrt nach Rauna/Ronneburg. Stichpunktartig sei an die Ruine der seit 1262 errichteten Bischofsburg erinnert, die einst als prächtigste ihrer Art in Livland galt. In ihren Strukturen nachvollziehbar erhalten, droht aber dem Feldsteinmauerwerk Verfall, womit die Diskussion Denkmalpflege an Ruinen eröffnet war. Die Dorfkirche fesselte durch altertümliche Bildwerke (Darstellung von Sündenfall und Kreuzigung). Drusti/Drostenhof (v. Hagemester) und Gatarta/Gothardsberg (v. Sievers) schlossen sich als nächste Stationen an, wobei letztgenannter Ort für jeden Kunstfreund ein Muß scheint: ein wirklich beeindruckendes Gutsensemble des Klassizismus. Die relativ schweren, palladiodesken Architekturformen des auf einer kleinen Anhöhe angeordneten Herrenhauses (1823) erinnern an St. Petersburger Einflüsse. Klassizistische Elemente, d.h. dorisch-toskanische Säulen bzw. Arkaden an Gerichtshaus (Holz-

bau), Marstall und Schmiede verleihen diesen Funktionsbauten eine gesuchte architektonische Würde, die sie von den Bauten des Wirtschaftshofes absetzt. Trotz des jetzt teilweise problematischen Erhaltungszustandes bleibt die räumlich-gestalterische Absicht erkennbar, einzelne Funktionseinheiten voneinander abzusetzen, d.h. eher ensembleartig zuzuordnen. Ein Ordnungsprinzip, das auch in Deutschland seit dem Ende des 18. Jahrhunderts zu beobachten und bei großen klassizistischen Gutsanlagen wiederholt anzutreffen ist. Nicht unerwähnt darf die eigenwillige Form der jetzt leider ruinösen, über einem Sechseck konstruierten Feldscheune von 1816 (mit eigenem Brunnen) bleiben – ein technisches Denkmal ersten Ranges, das erkennen läßt, in welcher hohen Blüte Agrarwissenschaften und Landwirtschaft im 19. Jahrhundert einmal standen, denn die Deutung dieser Bauform scheint sich aus dem damaligen Dreschverfahren zu erklären.

Alüksne/Marienburg fand schon Erwähnung. Hier sei lediglich an die Besichtigung der evangelischen Stadtkirche erinnert. 1781–1788 nach Plänen des Rigaer Architekten Christian Haberland errichtet, einer der eindrucksvollsten klassizistischen Sakralbauten in Lettland. Dem folgenden Tag blieb ein Gang durch den ausgedehnten Landschaftspark, dessen Programmatik unfraglich familien-, landes- und zeitgeschichtliche Bezüge aufweist, vorbehalten. Die Wanderung zum altlettischen Schloß- (heutigen Tempel-)Berg mit seiner 1807 errichteten Rotunde regte zu solchem Nachsinnen an, erschloß sich erst einmal der Sinngehalt einiger der Sichtachsen.

Gaujiena/Adsel (v. Wulf), in alten Chroniken bereits 1111 erwähnt, war die letzte Station in Lettland. Ebenfalls eine großzügige, ensembleartige Gutsanlage des Klassizismus mit Herrenhaus (1850), Pferdestall (1838), Speicher und Gärtnerhaus, Stallmeisterhaus in neugotischem Formenapparat, eingebettet in einen englischen Landschaftspark, der die Ruine der Ordensburg (1236) einbezieht und den Blick in eine unglaublich schöne, schluchtartig geformte Naturlandschaft eröffnet.

Grenzübertritt nach Estland, wo uns bereits Sirje Kivimäe erwartete und in der ihr eigenen, ganz persönlichen Art die Kunst- und Kulturgeschichte ihres Heimatlandes vermitteln sollte. Zunächst stand Sangaste/Sagnitz (v. Wolf) auf dem Plan: das Herrenhaus ein gestaffelter, neugotischer Backsteinbau (1883, O. P. Hippius) mit aufwendiger Innenarchitektur (Speisesaal, Ballsaal, Treppenhaus und Bibliothek). Der kastellartig angelegte Pferdestall (mit Innenhof) sowie der Wasserturm sollten als interessante Wirtschaftsbauten dieser Gutsanlage nicht unerwähnt bleiben. Weiter auf dem Weg nach Tartu/Dorpat ging es durch das Städtchen Otepää/Odenpäh, das in der estnischen Kultur- und Landesgeschichte seit jeher eine Rolle gespielt hat.

Bei herrlichem Wetter war der Gang durch die Altstadt von Tartu tatsächlich ein Augenschmaus. Von 1632 bis 1699, dann wieder seit 1802 Universitätsstadt, entwickelte sich diese Einrichtung bald zum Zentrum der deutschbaltischen Lehrer und Forscher. Namen wie Georg Friedrich Parrot (1767–1852), Friedrich Max Klinger (1752–1831), Karl Ernst v. Baer (1792–1876), Ferdinand v. Wrangell (1796–1870), um nur diese wenigen zu nennen, standen zu ihrer Zeit für Homogenität und Leistungsfähigkeit der Universität Dorpat, die sehr bald engste Verbindungen zu akademischen Einrichtungen im Russischen Reich und Westeuropa geknüpft haben sollte. Das Historische Museum der Universität erwies sich uns als wirkliche Schatzkammer, denn die reichen Sammlungsbestände sprachen für sich und ließen eine Ahnung von dem aufkommen, was das „gelehrte Europa“ des 19. Jahrhunderts – und hierin ganz Erbe der Aufklärung – unter Weltbürgerlichkeit verstand – und praktizierte! Zwischen 1803 und 1816 sollte sich die Lehranstalt zu einer voll ausgebauten Universität entwickeln: Bibliothek, Hauptgebäude, Anatomikum, Kliniken, Botanischer Garten, Sternwarte und andere Prachtbauten in klassizistischer Formsprache entstanden, teilweise den alten Befestigungsanlagen malerisch angeschmiegt. Sie vermitteln bis heute etwas von jener Ruhe, aus der sich die Kraft geistig-schöpferischer Art gebiert. „Otium reficit vires“, wie an der Engelsbrücke (1838) zu lesen ist.

Den denkmalpflegerischen Schwerpunkt der Stadt verkörpert die wiederholt kriegsbeschädigte St. Johanniskirche, die durch ihren Skulpturenschmuck (Terrakottaplastik) einmalig in Europa ist. Die gegenwärtigen Sicherungsmaßnahmen ließen die Fachleute unserer Gruppe aufhorchen; dem Laien bot sich eher etwas Labyrinthisches dar – wie auch immer, es blieb faszinierend! Kontrovers zeigte sich die Diskussion um den Neubau der Universität an der Lossi-Straße, deren ansteigendes Terrain und städtebauliche Einordnung sicherlich besondere Anforderungen an die Durchgliederung einer langgestreckten Fassade stellt. Denkmalpflegerisch nicht uninteressant sind sicherlich auch die Lückenbauten am Rathausplatz, die die klassizistische Formsprache dieser Platzbebauung zwar aufgreifen, jedoch im Sinne baukünstlerischer Positionen der 20er und 30er bzw. der 50er Jahre umdeuten. Skandinavischen Einflüssen haben wir zwei Bauten unseres Jahrhunderts zu verdanken: die St. Paulskirche (1915–1919, E. Saarinen) und die an neoklassizistische Baugesinnung erinnernde Markthalle (1937, H. Toppel).

Weiter ging es in Richtung Palmse/Palms. Zunächst Station in Põltsamaa/Oberpahlen. Die 1272 angelegte Ordensburg – seit 1770 zu einem stattlichen Schloß im Rokokostil umgestaltet – sank 1941 in Trümmer, auch die Kirche, deren rundlicher Chorraum auf einen Geschützturm

vom Anfang des 16. Jahrhunderts zurückgeht. Aber, so erfahren wir es vom nunmehr 83jährigen Propst Herbert Kuurme, schon 1953 (!) habe er den Bau wieder einweihen können. Entstanden, wiedererrichtet aus Spenden und Naturalleistungen der Gemeindemitglieder, stelle dieses Gotteshaus für ihn „verkörperte Liebe“ dar.

In Koeru/St. Marien-Magdalenen überzeugt die Dorfkirche – ein dreischiffiger Hallenbau – durch seine ausgewogene Raumwirkung (1288 Weihe). Einflüsse von Visby her oder Westfalen lassen sich nicht von der Hand weisen. Geheimnisvoll bleibt die urtümlich wirkende Bauplastik. Der winkelförmige Gasthof (1825–1833) des Ortes wurde jüngst restauriert. Säulenkolonnaden verleihen dem Baukörper eine gewisse Festlichkeit.

In bunter Reihenfolge – und immer wieder eine Entdeckung für sich – folgten weitere Gutsanlagen und Herrenhäuser. Kiltsi/Ass (1784–1790, in der jetzigen Form aus einer bereits 1292 erwähnten Vasallenburg hervorgegangen), sehenswert auch wegen des Memorialzimmers für Adam Johann v. Krusenstern (1770–1846), der hier von 1801 bis 1846 lebte; Vao/Wack (1986 restaurierter Wohnturm einer Vasallenburg vom Ende des 15. Jahrhunderts); Mödriku/Mödders (unregelmäßiges Bauensemble in spätklassizistischer Formensprache) und schließlich – als wirkliche Höhepunkte dieses Tages – Rägavere/Reggafer (1780, J. Schulz?); Vihula/Viol (Gutsensemble des 17./19. Jahrhunderts); Sagadi/Saggad (Barockanlage: Herrenhaus 1785, Torhaus 1794/95). Räumlich-gestalterisch zielt dieses Gutsensemble – wie übrigens Palmse/Palms auch – bereits auf eine Trennung in definierte Funktionseinheiten: Repräsentativer Wohnbereich und Wirtschaftsteil sind voneinander abgesetzt. Dieses Merkmal klassizistischer Architekturentwicklung sollte uns noch wiederholt begegnen (Kolga/Kolk, Lihula/Leal, Heimtali/Heimthal). Von Ermüdung konnte an diesem Tag keine Rede sein, denn die Gutsanlage von Palmse stellte sich in friedvollem Abendlicht besonders stimmungsvoll dar. Ähnlich wie in Vihula und Sagadi die Innenräume des Herrenhauses (1782, J. C. Mohr) mit anempfundenerem, historischem Mobiliar und sonstigem Kunsthandwerk ausgestattet, um Vorstellungen von Wohnkultur vergangener Stilepochen bis hin zum Historismus zu vermitteln. Ein Gang durch den Park lud zum Entdecken von Staffagebauten (Brückchen, Pavillons, Teehaus) und Wirtschaftsarchitektur des 19. Jahrhunderts (Remisen, Palmenhaus, Schmiede, Schnapsbrennerei, Arbeiterhaus) ein.

„Gutshäuser gehören doch zu unserer Landschaft“, so erläuterte Sirje Kivimäe immer wieder, und dieser im Grunde wissenschaftlichen Grundposition mag es wohl auch zu danken gewesen sein, daß in den Folgetagen viele Bauten dieses Typs aufgesucht wurden, die eigentlich im Pro-

gramm gar nicht vorgesehen waren: Kõljala/Kõlljall (Vorderfassade um 1820–1830), Andru/Andern, Õisu/Euseküll (klassizistische Fassadenbearbeitung eines Barockbaus von 1760), Olustvere/Ollustfer (Anfang 20. Jahrhundert), Kehtna/Kechtel (Ende 18. Jahrhundert, Wiederherstellung nach Zerstörung von 1905), Horeda/Hoerdel (1800–1811, Reste der Kuppelmalerei 1811), Raikkula/Rayküll (ca. 1820) und schließlich – ca. 22.30 Uhr! – Saku/Sack (um 1820, C. Rossi?). Die Architektensprache der Herrenhäuser Õisu bzw. Kolga, Heimtali, Horeda, Raikkula und Saku erinnert in ihrer Spezifik an Zeitgleiches in St. Petersburg und verdeutlicht noch einmal die damalige Präsenz russischer Kulturströmungen. Andererseits steht der Einfluß damals führender Agrarländer auf die Landwirtschaft des Baltikums außer Frage. Ein entsprechender agrarhistorischer Bauzeuge ersten Ranges findet sich – noch – in Heimtali (v. Sievers): ein 16eckiges, eher rundlich wirkendes Gebäude von ca. 70 m Durchmesser mit Innenhof, unterteilt in 16 Segmente (vier davon eine Durchfahrt), mit einhäufigem Dach. Vergleichbare Bauten – etwa die wesentlich bescheideneren Rundscheunen im Westmecklenburgischen und der Kuhstall der Shaker-Gemeinde in Hancock/Massachusetts – ermöglichen eine annähernde Datierung zwischen 1820 und 1830. Beide Bauten gehen auf englische Anregungen zurück. Daß für Heimtali auf einen prosperierenden agrarischen Großbetrieb zu schließen ist, unterstreichen die bemerkenswerten Reste einer wohl zeitgleichen Ziegelei und die – nun gastronomisch genutzte – Schnapsbrennerei (1832).

Der Bericht wäre unvollständig ohne einen Hinweis auf das Bestaunen der alten Wehrkirchen auf Saaremaa/Ösel (Poide, Mitte 13. Jahrhundert; Valjala, 1227; Kaarma, 1270; Karja, ca. 1280) und Muhu/Moon (Liiva, 1267). Diese Bauten mit ihrem außergewöhnlichen Reichtum an oft schwer deutbaren Werken der Steinmetzkunst (ornamentale, pflanzliche wie figürliche Motive bzw. Skulpturengruppen aus Dolomit) belegen den Einfluß sächsisch-westfälischer und skandinavischer Kulturströmungen.

Tallinn/Reval läßt sich als städtebauliches Kunstwerk verstehen, an dessen lebendigem Kleid die Jahrhunderte weben, wie es die Legende von Linda zu berichten weiß. Als Handelsplatz bereits zu Zeiten der Völkerwanderung bekannt, 1154 auf einer arabischen Weltkarte eingezeichnet, seit 1219 aus dem Dunkel der Geschichte tretend, seit 1991 wieder Hauptstadt eines Staates, der seinen Weg nach Europa finden will. Deutschordensgeschichte (bis 1561), „deutsche Geschichte“ im institutionellen ständischen Gemeinwesen, kulturgeschichtlich gesehen, Konfrontationen in der Russifizierungszeit, die tiefgreifend-strukturverändernden Verwerfungen unseres Jahrhunderts, neuerlich das nationale Erwachen der Esten, das alles in archivalischen, musealen und vor allem baulichen Zeugen ganz

unmittelbar vor Ort belegt gefunden zu haben, das gehört sicherlich schon zu den ganz persönlichen Erfahrungen einer solchen Studienreise. Unter diesem Aspekt gebührt auch den Bauten unseres Jahrhunderts als Zeugen von ehemals ideologischen und jetzt wirtschaftlichen Zwängen (Stichwort: Bau- und Investruine Jugendtheater in der Lai-/Breiten Straße) bzw. Architekturdiskussion als ein Weg in die staatliche Selbstfindung (Stichwort: Architekturmuseum in Rotermann's Salzspeicher, gegründet 1991) Aufmerksamkeit.

Ein abschließendes Wort des Dankes, so an Ojārs Spārītis, Pēteris Blūms, Andrejs Holcmanis, Riga, an die estnischen Gesprächspartner Kaur Alttoa, Ants Hein, Jüri Kuuskemaa, Juhan Maiste, Jaan Sotter, Jüri Kivimäe, Jaan Tamm, Anton Pärn, Karin Hallas. Ein besonderer Dank Sirje Kivimäe – unermüdlich und voller Hingabe, so brachte sie uns Estland als Botschafterin des Herzens nahe! Dank aber auch den Organisatoren und der Reiseleitung der Ostsee-Akademie, Kirsten Zimmermann und Jörg Hackmann.

Dieter Pocher, Güstrow

„Moderne Architektur in den baltischen Staaten“. Eine Tagung in Travemünde vom 8.–10. November 1996

Wenn von Architektur in den baltischen Ländern die Rede ist, richtet sich der Blick meist auf die Ordensburgen, Kirchen und Herrenhäuser und mündet in Diskussionen, wie diese Baudenkmäler erhalten, restauriert und genutzt werden können. Zudem haben in den letzten Jahren Überlegungen, verschwundene oder weitgehend zerstörte Objekte zu rekonstruieren, eine erhebliche Anziehungskraft entwickelt. Das prominenteste Beispiel ist das nach dem letzten Krieg abgetragene Schwarzhäupterhaus in Riga, das mit modernen Konstruktionen, aber mit der alten Fassade in den nächsten Jahren wiederentstehen wird. Die Johanniskirche in Dorpat/Tartu und die Planungen für die Untere Burg in Wilna/Vilnius ließen sich daneben stellen. In der Diskussion dieser Projekte spielt die Rekonstruktion nationalen Selbstverständnisses eine nicht unerhebliche Rolle. Dieser Deutungszusammenhang von Architektur und „nation building“ kennzeichnet auch die Renaissance der „Jugendstil“-Wohnquartiere in Riga in jüngster Zeit. Zwei Punkte lassen sich in diesen Architekturdiskussionen erkennen: Zum einen werden die engen Beziehungen zu den europäischen Metropolen hervorgehoben, von denen insbesondere St. Petersburg, Stockholm und Berlin von zentraler Bedeutung waren; zum anderen wird die Frage erörtert, wie und mit welchen Formen und Materialien die Architektur die soziale und politische Emanzipation der kleinen Nationen im Baltikum repräsentieren kann. Dieser Problemzusammenhang prägt auch die Entwicklung der modernen Architektur in Estland, Lettland und Litauen. Ihre Erörterung ist folglich nicht zu trennen von dem fundamentalen sozialen Wandel hin zur Entstehung moderner Gesellschaften, der in der Region mit nationaler Emanzipation einherging.

Zu Beginn der von der Ostsee-Akademie und der Architekten- und Ingenieurkammer Schleswig-Holstein veranstalteten Tagung skizzierte Jonas Geist (Berlin) am Beispiel der deutschen Moderne einige Grundprobleme der Architekturgeschichte. Zum einen stelle sich die Frage, inwieweit die Gliederung der politischen Räume (Wilhelminismus, Weimarer Republik, Nationalsozialismus) mit dem Wandel der architektonischen Ausdrucksformen (Historismus, Funktionalismus, faschistische Architektur) und der Konstruktionsverfahren in Zusammenhang steht. Offensichtlich ist dabei, daß die Entwicklung moderner Konstruktionstechniken von dem Wandel ideologischer Konzeptionen unbeeinflusst blieb und nach dem Zusammenbruch des Dritten Reichs eine ungeheure Schubkraft als vermeintlich unpolitisches Rückzugsgebiet entfaltete. Zum ande-

ren sei zu fragen, welche Bauwerke die jeweiligen Epochen charakterisieren. Während man für das Kaiserreich vor allem Monumentalbauten wie den Reichstag und für den Nationalsozialismus das Reichsluftfahrtministerium oder die Neue Reichskanzlei nennen müsse, seien es für die Weimarer Republik Wohnungsbau, Bildungsstätten und Gebäude wie Poelzigs Haus des Rundfunks in Berlin. Daran schloß sich die Frage an, ob man von einem Wandel des Funktionalismus von sozial fortschrittlichen Vorstellungen zu technologischer und von humanen Vorstellungen abstrahierender Rationalisierung sprechen könne.

Wenn sich im Kaiserreich Bauten mit spezifisch modernen Funktionen wie etwa Messels Wertheim-Kaufhaus nicht von historisierenden Fassaden lösen konnten, so stellt sich die Frage, welche architektonischen Ausdrucksmittel das aufstrebende Bürgertum wählte. Während in Deutschland die Städtekonzurrenz seit Ende des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielte, kommt in den baltischen Ländern ein weiteres Moment hinzu: die Emanzipation der „non-dominant nations“. In Estland wurde, so machte Karin Hallas (Leiterin des Estnischen Architekturmuseums) deutlich, das Streben des Bürgertums nach Repräsentation in der Architektur zunehmend überlagert von dem Streben der Esten nach sozialer und politischer Emanzipation von den deutschbaltischen Eliten. Die Entstehung der modernen Architektur in Estland verband sich zugleich mit der Frage, welcher Stil der modernen estnischen Nation angemessen sei, wie sich an der Diskussion um die Ausführung des Gebäudes des Estnischen Studentenvereins in Dorpat 1901 zeigt. Die ersten Jugendstilbauten wie auch die im nationalromantischen Stil errichteten Gebäude stammten nicht von estländischen Architekten, sondern von Büros aus St. Petersburg oder Helsinki (insbesondere Lindgren, Gesellius & Saarinen). Exemplarisch läßt sich die Konkurrenzsituation an den Wettbewerben für das deutsche und das estnische Theater in Reval/Tallinn erkennen: In beiden Fällen trafen die Petersburger Architekten Bubyry und Vasil'ev den nationalen Geschmack der Auftraggeber; nach Konsultationen mit deutschen Architekten führten sie bis 1910 den Bau des deutschen Theaters aus. Das estnische Theater „Estonia“ sollte nach der Ausschreibung von 1908 im finnischen Stil, d.h. nationalromantisch gehalten sein; die Konkurrenz zum benachbarten deutschen Theater führte aber zu einer neoklassizistischen Lösung durch die finnischen Architekten Lindgren und Lönn, obwohl Bubyry und Vasil'ev einen „finnischeren“ Entwurf eingereicht hatten. Neben die Ausführung von Bauaufgaben mit nationaler Bedeutung traten zunehmend die Anforderungen der Großstadt Reval, in dessen Stadtrat estnische Vertreter 1904 die Mehrheit errungen hatten. Die Wettbewerbe für das (nicht realisierte) neue Rathaus 1912 und die Stadtent-

wicklung Groß-Revals 1913, deren wichtigste Beiträge die Entwürfe von Eliel Saarinen waren, sind deutliche Indizien für das Bestreben der Stadt, Anschluß an die moderne Entwicklung im Norden und Westen Europas zu suchen.

Das junge unabhängige Estland schuf sich in dem expressionistischen Parlament in der früheren Revaler Ordensburg einen exzeptionellen Bau, wie Mart Kalm zeigte. Seit Ende der 20er Jahre nehmen funktionalistische Bauformen zu, sowohl bei Wohnbauten wie bei öffentlichen Gebäuden. An der von Olev Sinnmaa gebauten Strandpromenade in Pernau/Pärnu läßt sich der Wandel von neoklassizistischen Formen zur klassischen Moderne erkennen. Kalm arbeitete weiter heraus, daß sich die funktionalistische Architektur in Estland nach der Annexion durch die Sowjetunion während der stalinistischen Epoche im Eigenheimbau fortsetzen konnte. Neben den Beispielen für Bauten, die sich in die internationale Moderne als offizielle sowjetische Architektur seit den 60er Jahren einfügen, setzte mit dem Büro für die Konstruktion von Kolchos-Bauten 1966 ein für die Sowjetunion singulärer Trend ein, der in der Rezeption finnischer und amerikanischer Bauten wie auch in der Anknüpfung an die Tradition des estnischen Funktionalismus als Ausdruck des estnischen Strebens nach Selbständigkeit zu deuten ist. Dieser Zusammenhang gilt ebenso, so führte Kalm weiter aus, für den Erfolg der Postmoderne in Estland in den 80er Jahren. Avantgardistische Architektur hatte im Kontext des Strebens nach erneuter Eigenständigkeit also eine politische Funktion, sie interpretierte die nationale Selbständigkeit und ihre internationalen Bezugspunkte. Seit 1991 hat der politische Konnex aber an Bedeutung verloren, nun prägen die neuen Gesellschafts- und Wirtschaftsformen die Architekturentwicklung; neben Beispielen einer minimalistischen Formensprache springen insbesondere die postmodernen Bankgebäude ins Auge. Nicht zu übersehen ist aber auch, daß wichtige Bauten der klassischen Moderne wie das Parlament und die Kunsthalle von 1933/34 „zurückrestauriert“ (Geist) werden.

Elina Standertskjöld (Helsinki) setzte einen vergleichenden Akzent und skizzierte die Durchsetzung des Funktionalismus in Finnland. Führende Architekten wie Alvar Aalto und Erik Bryggman rezipierten den neuen Trend Ende der 20er Jahre durch Reisen in Europa und vor allem durch Publikationen, in denen der Einfluß der amerikanischen Industriearchitektur von großer Bedeutung war. Bereiche moderner Architektur waren in Finnland zum einen der Wohnungsbau und zum anderen Silobauten für die Landwirtschaft. Die Produktion vorgefertigter Bauelemente war insbesondere für die Holzindustrie in Skandinavien von Interesse. Für die Entwicklung einer rationalen Stadtplanung seien aber auch sowjeti-

sche Tendenzen zur berücksichtigen. Während die Wirkung finnischer Architekten vor allem auf die nationalromantische Architektur in Estland und Lettland bekannt sei, seien, so Standertskjöld, die Architekturbeziehungen während der Phase der ersten Unabhängigkeit der baltischen Staaten noch wenig bearbeitet.

Wie Morta Baužienė (Leiterin des Architekturmuseums in Vilnius) zeigte, weicht die Situation in Litauen in mancher Hinsicht von der Estlands und Lettlands ab. Durch die Annexion Wilnas durch Polen 1920 stellte sich dem jungen litauischen Staat die Aufgabe, sich eine neue, provisorische Hauptstadt in Kaunas einzurichten. Während die estnischen und lettischen Architekten ihre Ausbildung in St. Petersburg, Schweden und Deutschland erhielten, waren die litauischen in nicht geringem Maße von Studien in Rom geprägt. Die in der Zwischenkriegszeit errichteten funktionalistischen Gebäude versuchten, die Moderne mit national ge deuteten Elementen in Verbindung zu bringen.

Mit den Herausforderungen an die Architektur und Stadtplanung in der nachsowjetischen Ära befaßte sich der Leiter des lettischen Architekturmuseums, Jānis Lejnīeks. Ein zentrales Problem sei der Umgang mit der sowjetischen Hinterlassenschaft in den aus Fertigbauteilen errichteten Vorstädten, in der mehr als die Hälfte der Bewohner Rigas wohnt, und den begonnenen, aber noch nicht vollendeten Bauvorhaben. Obwohl die Gebäude insgesamt in schlechtem Zustand sind und die Stadtplanung dringend ergänzt werden muß, sei das aus Geldmangel zur Zeit kaum möglich. Die Tendenz, nationalromantische und ethnographische Bauformen, insbesondere im Bau von Eigenheimen, wiederzubeleben, wie sie seit den 70er Jahren als Antwort auf die sozialistische Architektur zu erkennen sei, könne das Problem jedoch nicht lösen. So bleibt als Perspektive nur die Ergänzung und Verbesserung der Wohnblocks und der städtischen Infrastruktur. Dazu kommen in Riga mehrere Bauaufgaben, die Fragen der Denkmalpflege, der staatlichen Repräsentation und der modernen Umgestaltung der Stadt betreffen. Auf das Schwarzhäupterhaus wurde bereits hingewiesen. Hier stellen sich gleich mehrere Probleme: Die denkmalpflegerische Frage ist zugunsten des Wiederaufbaus entschieden worden, es bleibt aber neben der Frage der Finanzierung und Nutzung vor allem das Problem, wie mit der sozialistischen Umgestaltung des Rathausplatzes umgegangen werden soll. Das zweite Problem ist das Schloß, das – bislang als Museum genutzt – nun erneut den Amtssitz des Staatspräsidenten aufnehmen soll. Ein drittes städtebauliches Problem ist die Gestaltung des Platzes, auf dem das sowjetische Siegesdenkmal steht.

Die Tagung zeigte, daß die sog. „kleinen Nationen“ in der Zwischenkriegszeit bestrebt waren, Anschluß an die internationale Architekturent-

wicklung zu halten; die Rezeption der klassischen Moderne verstanden sie als Interpretation ihrer modernen Nationen. So lassen sich aus der Architektursprache der öffentlichen wie privaten Bauten Rückschlüsse auf den Prozeß von „nation building“ ziehen, was auch für aktuelle Vorhaben gilt, seien es Neubauten oder Rekonstruktionen.

Jörg Hackmann, Lübeck

**„Bauen für die Nation (I).
Strategien der Selbstdarstellung junger/kleiner Völker
in der urbanen Architektur zwischen
nationaler Identität und sozialer Ambition“.
Jahrestagung des Collegium Carolinum, Bad Wiessee,
21.–24. November 1996**

Das Konzept der Tagung zielte auf den Versuch, eine aus der Perspektive der Geschichtswissenschaft (Nationalismusforschung) formulierte Fragestellung mit kunsthistorischen Methoden, kombiniert mit dem Instrumentarium der Sozial- und ggf. der Mentalitätsgeschichte, zu untersuchen. Das Thema war aus dem Befund entwickelt worden, daß in der öffentlichen Bautätigkeit jener nationalen Gemeinschaften, die sich im Lauf des 19. Jahrhunderts neu formiert bzw. emanzipiert hatten, die Kategorie der „nationalen Identität“ – im Unterschied insbesondere zur Sprache und Literatur, aber auch Bildungspolitik, Ökonomie usw. – offenbar keine Rolle gespielt hat. Vielmehr stand allem Anschein nach – so die These – auch und gerade bei den „jungen“, aufstrebenden Nationen der gesellschaftliche Modernisierungsprozeß im Vordergrund, wobei die öffentliche Architektur und Ausstattung der jeweiligen Metropole nicht zuletzt den Nachweis sozialer, kultureller und ökonomischer „Reife“ und Konkurrenzfähigkeit liefern sollte. Das national indifferente und allenfalls je nach Bauaufgabe differenzierte Formenvokabular konnte argumentativ national kodiert werden, ebenso wie die urbanistische Situierung, Umstände der Planungs- und Baugeschichte usw. für „nationale Spezifität“ in Anspruch genommen werden konnten. In einer ersten Übersicht von Beispielen sollte abgeklärt werden, ob sich Selbstdarstellungsstrategien abzeichnen, die als spezifisch für den Emanzipationsprozeß nationaler Gemeinschaften – im Unterschied zu anderen sozialen Gruppen – oder gar für einzelne Nationen gewertet werden können. Zugleich galt es, die in der Kunstgeschichte einzelner Länder meist unreflektiert verwendeten Kategorien des „Nationalstils“ oder einer „nationalen Ausprägung“ der Architektur, gegeben allein durch den Ort oder die „Nationalität“ des Architekten, grundsätzlich in Frage zu stellen und das methodische Instrumentarium zu revidieren.

In einer ersten Gruppe von Referaten wurden die Koordinaten der Fragestellung aus historischer, kulturanthropologischer und politologischer Sicht abgesteckt. Rudolf Jaworski (Kiel) untersuchte die bisherigen Erfahrungen, Möglichkeiten und Grenzen des Dialogs zwischen Ge-

schichtwissenschaft und Kunstgeschichte. Insbesondere hob er die Unterschiede im Erkenntnisinteresse hervor: auf kunsthistorischer Seite das Schwergewicht auf dem künstlerischen Fortschritt und den Wendepunkten in der Entwicklung sowie den Intentionen der Künstler hinsichtlich formaler Lösungen und Interpretationen der Inhalte, auf geschichtswissenschaftlicher Seite dagegen auf der Popularisierung und der Wirkung künstlerischer Errungenschaften in der Öffentlichkeit. Angesichts der auf Form- und Stilfragen zielenden Problemstellung der Tagung sah Jaworski einen möglichen Stolperstein in der – vermeintlich – postulierten „Autonomie“ der Kunst gegenüber ihrer Kontextgebundenheit. Bedrich Loewenstein (Berlin/Kronach) verwies auf die Funktion öffentlicher Architektur und insbesondere kollektiver Bauunternehmungen im Rahmen des Systems sinn- und identitätstiftender, integrativer Symbole. Vom Standpunkt der Politologie bzw. Soziologie aus zeigte Klaus v. Beyme (Heidelberg), daß öffentliche Bauten in erster Linie, als weitere Ebene des Kommunikationssystems, Strukturen der Gesellschaft und des öffentlichen Lebens horizontal und vertikal festlegen, regulieren und differenzieren, mithin also auch den jeweiligen Grad der Vergesellschaftung nach außen demonstrieren. Formale und stilistische Eigenarten lassen sich, so Beyme, in vernationaler Zeit nur regional bzw. in der Bindung an bestimmte Bauaufgaben nachweisen; auch unter ideologischem Druck ist es in keinem Fall gelungen, regionale Traditionen in einen „Nationalstil“ oder eine innerhalb eines Staates allgemein verbindliche Stilsprache zu überführen.

Die nachfolgenden Fallstudien sollten sich der Fragestellung unter verschiedenen Gesichtspunkten nähern: In der ersten Gruppe lag das Schwergewicht auf der Bedeutung einzelner historischer oder neu kreierter Stile für bestimmte regionale oder nationale Gesellschaften und deren ideologischer Begründung; eine zweite Gruppe sollte die Abgrenzungsstrategien der nationalen Gesellschaften in binationalen Städten unter Einbeziehung der Bauaufgaben, der städtebaulichen Situierung und der „Projektregie“ untersuchen; die dritte Gruppe der Referate war schließlich dem Vergleich solcher „kleinen“ Nationen gewidmet, die, zumeist in der direkten Abgrenzung gegen die „dominant nation“ im Staat, eine eigene „Identität“ zu konstruieren suchten.

Unter historischem wie methodischem Aspekt führte ein Beispiel aus der sog. französischen „Revolutionsarchitektur“ des späten 18. Jahrhunderts – Boullées Kugel als Metapher politischer Gemeinschaften – in die konkreten Fragen ein (Susanne von Falkenhausen, Berlin), zumal hier die Auflösung des hergebrachten stabilen Architektursystems, auch und vor allem im Hinblick auf seine ideellen und sozialen Bindungen, beginnt

und die „Aussage“ architektonischer Formen prinzipiell willkürlich definiert werden kann („architecture parlante“).

Alena Janatková (Berlin/Zürich) zeigte, wie in den böhmischen Ländern zwischen Gründerzeit und beginnender Moderne quasi alle am Ort vorgefundenen historischen Stile nacheinander für die tschechische nationale Tradition argumentativ vereinnahmt und auf spezifisch tschechische bzw. slavische Mentalitätszüge hin interpretiert wurden: So sollten die atektonischen, „malerischen“ Züge der sog. „tschechischen Renaissance“ und insbesondere des regionalen Barock die Tschechen sowohl von den „Welschen“ als auch von den „Deutschen“ unterscheiden und den Nachweis führen, daß die von „Ordnung“ und „Regelhaftigkeit“ geprägten Kulturen im Land fremd seien. Nur die Gotik entzog sich dieser Interpretation, da sie als „altdeutscher Stil“ tradiert und schon frühzeitig für den utraquistischen Landespatriotismus in Anspruch genommen wurde (Tařána Petrasová, Prag). Hinzu kommt, daß die Neugotik allgemein bereits überwunden war, als der tschechische Historismus seine Traditionen zu definieren begann, und daß er an diesem Punkt auf bürgerlich konnotierte Formen angewiesen war. Für Ungarn führte Ilona Sármány-Parsons (Wien/Budapest) aus, wie in der Auseinandersetzung mit der österreichischen Dominanz – und nach 1867: „Konkurrenz“ – in mehreren Wellen Stilkreationen aus orientalischen Elementen versucht wurden, verstanden als Verweis auf die Herkunft der Ungarn und vor allem als Ausdruck der für den „nationalen Charakter“ – im Unterschied zum Selbstverständnis des österreichischen Staates – beanspruchten Emotionalität und Irrationalität. Bezeichnenderweise drangen diese Experimente nur in Einzelfällen in die Architektur der Hauptstadt durch; nahezu ausschließlich spielten sie sich in der Provinz ab, und zwar stets vor dem Hintergrund sozialen Kompensationsdrucks, und wurden immer wieder verworfen, sobald ihre Konnotationen mit dem Interesse der Repräsentation als gleichwertige Gesellschaft in Konflikt traten.

Vornehmlich unter dem stadträumlichen Aspekt untersuchte Christopher Storck (Köln) die Auswirkungen der asymmetrischen Konfliktsituation zwischen der passiven „deutschen“ Oberschicht und der überaus aktiven tschechischen Nationalbewegung in Prag. Er beschrieb im wesentlichen, wie die tschechische Gesellschaft nach und nach prominente Punkte in der Stadttopographie mit öffentlichen Repräsentationsbauten und Denkmälern „besetzte“, um die Hauptstadt des Kronlandes Böhmen als „tschechische Metropole“ mit „deutschen Enklaven“ auszuweisen. Nachdem um 1900 mehrere „utopische“ Großvorhaben gescheitert waren, sei die tschechische Nationalideologie auf die Pflege der historischen Werte des Stadtbildes als Grundlage der Identitätsbildung umgeschwenkt.

Das deterministische Erklärungsmuster – unter Ausblendung jeglicher sozial-, ideen- und kunstgeschichtlichen Zusammenhänge – mündete in die Interpretation der Vertreibung der Deutschen nach 1945 als „Konsequenz“ der seit einem Jahrhundert betriebenen „Tschechisierung“ Prags.

Dagegen analysierte Heidemarie Uhl (Graz) auf allerhöchstem methodischen Niveau am Beispiel der steierischen Metropole Graz im Vergleich mit der Hauptstadt der Provinz Slowenien, Ljubljana, die Strategien, mit denen nationale, regionale, soziale und auch politische Identifikationsmuster – mitunter sich überschneidend oder gar deckend – konstruiert wurden: Das deutsch sprechende alteingesessene Bürgertum in Graz grenzte sich – als soziale Gruppe – gegen die wachsende slowenische Minderheit ab und entwickelte zugleich ein Bewußtsein regionaler Eigenständigkeit, gekoppelt mit politischer Opposition, gegenüber Wien. Bauprojekte, Begleitumstände ihrer Durchführung wie auch die stilistische Einkleidung konnten auf beiden Seiten in jedem Kontext in Dienst genommen werden. Die „Aussage“ von Architektur wurde mithin je nach Argumentationsbedarf und -ziel willkürlich festgesetzt, sie ist der „Stilsprache“ nicht semantisch verbunden. Eine weitere Relativierung ergab der Seitenblick auf Leipzig, wo sich die Abgrenzung des bürgerlichen Selbstverständnisses gegen die höfische Tradition von Dresden der Argumentation nationaler Kategorien bediente. Die „Besetzung“ von Architektur mit spezifischen, gerade auch nationalen Aussagegehalten erwies sich somit als keineswegs typisch für die Emanzipationsstrategien der aufstrebenden „jungen“ Völker, sondern wurde als ein Instrument der gesellschaftlichen Ausdifferenzierung erkennbar.

In den nachfolgenden Referaten zu einzelnen Nationen bzw. der Stilisierung ihrer Metropolen wurde im wesentlichen exemplifiziert, wie die Rezeption der Architektur der jeweiligen „dominant nation“ oder aber eines gezielt „gewählten“ Vorbildes national ausgedeutet wurde. Letzteres zeigte Krista Kodres (Tallinn) für Estland: Hier wurde um 1900 – nach einer langen Phase des Vorherrschens finnischer Architektur – im Rahmen der kulturellen Emanzipation eine der Nation „eigene“ Baukunst postuliert und nach 1918 auch zur politischen Notwendigkeit erhoben; rezipiert wurde nun die „internationale Moderne“ – unter Berufung auf das „ebenfalls geschichtslose“ Amerika –, um einerseits den Anspruch auf „Gleichrangigkeit“ mit anderen autonomen Völkern zu dokumentieren; zugleich wurde sie andererseits als „estnisch geprägt“ präsentiert. Nach der Periode des sozialistischen Realismus, der mit einer „nationalen“ Ausprägung der Form rechnete, wandte sich die estnische Architektur – wiederum – dem finnischen Vorbild zu, nunmehr um die ideologische Abgrenzung von der Sowjet-„Identität“ zu bekräftigen.

Finnland dagegen hatte sich, so Rainer Knapas (Helsinki), im Zuge der nationalen Emanzipation mit dem Erbe des St. Petersburger Klassizismus auseinanderzusetzen. Der Referent wertete den planmäßigen Ausbau der Hauptstadt des Großfürstentums nach 1816 durch Architekten aus der Zarenresidenz als „russische Überformung“ und konstatierte, daß die „offizielle Tradition“ auch noch wirksam blieb, als sich in anderen Bereichen eine „finnische Kultur“ entfalten konnte; eine nationale Charakterisierung der hauptstädtischen Bauten sei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nachgerade vermieden worden, und diese „konservative“ Haltung habe sich nach der Unabhängigkeit in der Pflege des „internationalen Klassizismus“ fortgesetzt. Die Diskussion ergab interessante Ansatzpunkte zur Interpretation dieses Befundes: Der – nicht „russische“, sondern „imperiale“ – Klassizismus (n.b. mit Anklängen an Schinkel) wurde nachträglich für die nationale Repräsentation vereinnahmt und zur Betonung der Unterscheidung von Schweden umgedeutet; die nationale Prägung wurde in der Verwendung von Granit artikuliert.

Anschaulich zeigte Lars Olof Larsson (Kiel) für Schweden die Korrelation zwischen der politischen Entwicklung sowie dem Staatsselbstverständnis einerseits und deren Verarbeitung in den wenigen öffentlichen Bauprojekten Stockholms um 1900 andererseits: Die Entwicklung der eigenen Staatlichkeit wurde im 19. Jahrhundert als Niedergang wahrgenommen; die andernorts herrschende Aufbruchstimmung der sozialen und wirtschaftlichen Modernisierung sowie der nationalen und gesellschaftlichen Reibungen fehlte hier. Das nichtsdestoweniger empfundene Bedürfnis nach einer nationalen Selbststilisierung mündete in das Autostereotyp der primitivistischen Verbundenheit mit der „kargen Natur“ des Landes. Die symbolhaft besetzten öffentlichen Bauten beschränkten sich folgerichtig auf die materiale Wirkung handwerklich bearbeiteten Natursteins anstelle jeglicher Formgesten. Der neoromantische integrale Nationsgedanke verband sich mit dem – durchaus repräsentativen – Verweis auf den neuen wirtschaftlichen Aufschwung durch die Ausbeutung der Bodenschätze. Im Unterschied zu den „jungen“ Nationen wurden in Schweden mithin nicht „fremde“ bzw. international gültige Formen rezipiert und ihre Semantik modifiziert, sondern eine europaweit verbreitete Strömung adoptiert und auf „Einzigartigkeit“ hin ausgedeutet.

Als ein weiterer „Sonderfall“ nationaler Emanzipation im Verhältnis zu den mittel- und ostmitteleuropäischen Völkern erwies sich im Referat von Andrea Mesecke (Düsseldorf) das katalanische Beispiel: Die kulturelle, historisch begründete Abgrenzung gegen Spanien – und in der Architektur gegen den Madrider Akademismus – einerseits und die wirtschaftliche und technologische Überlegenheit Kataloniens gegenüber

dem „Mutterland“ andererseits führte zur Entwicklung einer eigenständigen, technologisch fortschrittlichen und zugleich mit handwerklichen und volkstümlichen Elementen arbeitenden Moderne, die von außerhalb als Teil der „internationalen Moderne“ wahrgenommen wurde, innerhalb des Landes gleichwohl national kodiert war.

Werner Oechslins (Zürich) Analyse des dichotomischen Verhältnisses zwischen Übernationalität in der Form und den nationalen Kategorien der Argumentation in der Theorie und Diskussion des „International Style“ konnte auch als vorläufiges Fazit der Tagung gelten: Die regional- bzw. nationalspezifische Ausdeutung allgemein akzeptierter architektonischer Formensprachen läßt sich bruchlos seit „vornationaler“ Zeit bis zum Zweiten Weltkrieg verfolgen; die Eigendynamik des künstlerischen Fortschritts und dessen sozialreformerischen usw. Implikationen bis hin zum Gesichtspunkt der internationalen „Konkurrenz“ kam zu keiner Zeit ohne den Rückbezug auf die „eigene“ – regionale, nationale oder auch „staatliche“ – kulturelle Tradition aus.

Wie schon Heidemarie Uhl, bestätigte somit auch Oechslin aus seiner – wiederum vergleichenden – Perspektive, daß die in der Kunstgeschichte weithin selbstverständlich akzeptierte Kategorie des „Nationalstils“ eine Fiktion ist: kunsthistorisch weder faßbar noch haltbar, dagegen unter mentalitätsgeschichtlichem Aspekt eine feste Größe aller Emanzipationsprozesse – freilich keineswegs allein der nationalen, sondern aller regional- und gruppenspezifischen Abgrenzungsstrategien. Die Korrelation von „Bauen“ und „nation building“ kann mithin – soviel kann bereits nach dem ersten Teil der Tagung, die 1997 um weitere Perspektiven und Beispiele erweitert werden soll, festgehalten werden – allenfalls als ein Beispiel für Strukturen kollektiver Identitätsstiftung untersucht werden.

Michaela Marek, München