

Oskar Bätschmann: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem. Köln: DuMont, 1996; 336 S.; ISBN 3-7701-4024-9; DM 49,90

Eine große, in aggressivem Rot gedruckte Anzeige zog in der Januar-Ausgabe der monatlich in Regensburg erscheinenden „Kunstzeitung“ die Aufmerksamkeit auf sich. Mit ihr rief die IG Medien (Fachgruppe Bildende Kunst) zum Streik auf und appellierte an alle bildenden Künstlerinnen und Künstler, ihre Ateliers zu schließen und an deren Türen und Fenster die Parole „Dieser Betrieb wird bestreikt!“ zu heften. Im Text der Anzeige heißt es weiter: „Wir fordern die Änderung des Urheberrechtes noch in dieser Legislaturperiode, eine gesetzliche Grundlage für die Durchsetzung unserer Honorare. Wir wollen für das Zeigen unserer Werke in öffentlichen Ausstellungen bezahlt werden“¹.

Oskar Bätschmanns Buch über den „Ausstellungskünstler“ könnte in der Aktualität und Dringlichkeit seines Themas schwerlich klarer bestätigt werden als durch diese provozierende Anzeige. Die Zeit war reif für eine umfassende Studie über die Mechanismen von Kunstmarkt, Kunstszene und Kunstpolitik in der Moderne. Schon mit dem Titel „Ausstellungskünstler“ deutet Bätschmann an, daß er sein Unternehmen in Kontinuität mit Martin Warnkes Arbeit über den „Hofkünstler“ sieht – einem schon beinahe klassischen Stück Kunstsoziologie, das erst kürzlich (ebenfalls bei DuMont in Köln) wieder aufgelegt worden ist². In sechs essayartig angelegten Kapiteln schlägt Bätschmann auf rund 250 Textseiten einen weiten Bogen und führt den Leser aus der Zeit um etwa 1750 bis in die Gegenwart. Dieser Zeitraum ist es, der im Untertitel seines Buchs – „Kult und Karriere im modernen Kunstsystem“ – betont undogmatisch und gewiß ein wenig pauschal als „Moderne“ bezeichnet wird.

Ausgangspunkt von Bätschmanns Argumentation sind Entwicklungen in Frankreich und England um die Mitte des 18. Jahrhunderts (S. 12-37). In diesen beiden Ländern lokalisiert er mit der Begründung des alljährlichen „Salons“ bzw. mit den ersten „exhibition pieces“ die Institutionalisierung von öffentlichen Ausstellungen und die ersten Ansätze zu gezielter Ausstellungspolitik. Hier zeigten sich demzufolge auch die ersten Konflikte zwischen den Künstlern und dem Publikum, das in seiner Anonymität und Heterogenität einen schwer berechenbaren „neuen Machtfaktor“ darstellte. Das ganze Spektrum möglicher Reaktionen zwischen rückhaltloser Bewunderung auf der einen und rigoroser Ablehnung und offener Aggression auf der anderen Seite zeichnete sich erstmals ab. Bätschmann kann insbesondere am Beispiel von Boydells Shakespeare Gallery sowie anhand der effektvollen, von ausführlichen Kommentaren begleiteten und in Druckgraphiken gewinnbringend verbreiteten Historienbilder eines West oder Copley verdeutlichen, wie Künstler und „Ausstellungsunternehmer“ gleichermaßen begannen, die emotionalen Reaktionen

¹ *Kunstzeitung*, Nr. 17, Januar 1998, S. 5.

² *Martin Warnke, Hofkünstler – Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, zweite Aufl. Köln 1996.

der Betrachter zu steuern und Sensation, Skandal und Provokation – ja sogar den ikonoklastischen Akt! – in ihr Kalkül mit einzubeziehen (S. 37-44). Diesen Paradigmata des kommerziellen Ausstellungsbetriebes in England antworten in Frankreich Künstler wie David oder Géricault mit aufsehenerregenden Ausstellungsbildern, die um des Effektes willen gegen Schicklichkeit und antiquarische Treue verstoßen oder aktuelle Ereignisse zu überzeitlich gültigen Menschheitstragödien stilisieren.

Wenn Bättschmann zunächst nach den Forderungen von Markt und Publikum an die ersten Ausstellungskünstler fragt, so handelt er im zweiten Teil seines Buches von dem Problem der Legitimation künstlerischer Arbeit, das mit der Ablösung des Künstlers aus gesellschaftlichen Zwängen und Verpflichtungen akut wurde. In seiner schwierigen Außenseiterposition sucht der Künstler sich Identifikationsfiguren in Prometheus, dem kreativen Renegaten der antiken Mythologie, oder Christus, dem stellvertretend Leidenden schlechthin. In diesem Zusammenhang hebt Bättschmann insbesondere Asmus Jacob Carstens hervor – den ersten Künstler, „der die Freiheit vom staatlichen und akademischen Dienst durchsetzte und die unausweichliche Armut in Kauf nahm“ (S. 64). Er habe das Martyrium des unabhängig und damit finanziell ungesichert arbeitenden Künstlers vorgelebt, und die auf ihn verfaßten Elogen und Apologien hätten Künstlermythen von geradezu unverwüchtlicher Statur etabliert – so etwa die Vorstellung vom einsamen, gemäß eigener Gesetze schaffenden Genie, das von der Mitwelt verkannt wird und sich für die Zukunft der Kunst aufopfert. Tatsächlich sieht Bättschmann in der von den Zeitgenossen auf Carstens angewendeten Genie-Ästhetik eine wichtige „Vorgabe“ für eine „bestimmte Konzeption der künstlerischen Avantgarde“ (S. 67). Den Hinweis, daß ausgerechnet das von Karl Philipp Moritz auf Carstens gemünzte Wort von der „innere(n) Zweckmäßigkeit oder Vollkommenheit“ in der messianischen Rhetorik Wassily Kandinskys am Beginn des 20. Jahrhunderts wiederkehrt, bleibt er allerdings leider schuldig.

Fußend auf der Exposition des Genie-Gedankens im zweiten Kapitel vertieft Bättschmann im folgenden dritten Teil Überlegungen zum Künstlerkult des 19. Jahrhunderts. Die Argumentation spannt sich von Benjamin Wests und Antonio Canovas Projekten für Personalmuseen über Delacroix bis hin zu den Impressionisten und Cézanne; sie greift sogar ins 20. Jahrhundert über, wenn Künstlerselbstbildnisse von Feuerbach bis Klee diskutiert werden. Mit diesem breit gefächerten Material bereitet Bättschmann die Praktiken der Selbstinszenierung im Atelier und der Steuerung von Kritik und Nachruhm auf. Er kann dabei nicht nur die Dialektik zwischen der vermeintlich authentischen Selbstdefinition des Künstlers und seiner Fremdbestimmung durch das Publikum mit seinen Erwartungen und Vor-Urteilen verdeutlichen (S. 123). Er eröffnet auch erhellende Seitenblicke auf das Verhältnis zwischen unvollendeter Skizze und vollendetem Meisterwerk: Während dieses für die öffentliche Ausstellung und damit für ein breites Publikum bestimmt sei, stelle jene ein Unterpfand der künstlerischen Imagination und das intime Zeugnis eines als gottgleich verstandenen Schöpfungstums dar (S. 107-109).

Manet und Courbet sind die wichtigsten Protagonisten auf den ersten Seiten des vierten Kapitels von Oskar Bättschmanns Untersuchung; an ihnen wird nochmals

und unter entgegengesetzten Vorzeichen das Verhältnis von Künstler und Kritik exemplifiziert: Während Courbet virtuos mit den Möglichkeiten von Skandal und Provokation habe umgehen und sie für die eigene Karriere fruchtbar machen können, sei Manet stets das hilflose Opfer von Aggressionen und Skandalen gewesen, die er unwillentlich und unwissentlich mit seinen Arbeiten hervorgerufen habe (S. 124-140). Diesen beiden Fallbeispielen folgen Reflexionen über das Rollenbild des Künstlers als „Ausgestoßener und Prophet“ sowie über die im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmende Bedeutung von Künstlergruppen und -kolonien. Mit ausführlichen Darlegungen zu dem auf das Gesamtkunstwerk zielenden Anspruch der Wiener Secession und zum messianischen Selbstverständnis der Darmstädter Künstlerkolonie überschreitet Bättschmanns Darstellung schließlich endgültig die Schwelle zum 20. Jahrhundert (S. 157-164).

An seinem Beginn wird „die Spaltung zwischen zwischen den ‘echten’ Künstlern und dem unbelehrbaren Publikum als unaufhebbar fixiert“ (S. 171): Nur ein verkannter Künstler kann noch ein wahrer Künstler sein. Dementsprechend geht es im fünften Kapitel – „Rebellionen und Kunstmacht“ – schwerpunktmäßig um Strategien zur Stabilisierung der künstlerischen Identität gegenüber einer im Grunde feindlichen Gesellschaft und einem verständnislosen Publikum. Mancher habe die Ignoranz und die Herausforderungen der Zeitgenossen gekontert, indem er sich auf die urtümliche Macht der Bilder besann und bannende Idole und Fetische schuf. So habe etwa Picasso mit seinen „Demoiselles d’Avignon“ auf den Spuren Gauguins exemplarisch „die Abwendung vom erzählenden zum magisch wirkenden Bild“ vollzogen und hätten Constantin Brancusi und Louise Bourgeois zu sakralen bzw. totemistischen Inszenierungen gegriffen (S. 173-178). Auch in der auf das Erhabene setzenden Kunst der amerikanischen „Irascibles“ manifestiert sich für Bättschmann die Wiederkehr der Bildermacht (S. 198-202). Sie sei freilich ebenso erkennbar in den Schriften und Bildern jener Künstler, die im weitesten Sinne erzieherisch auf ihr Publikum einwirken wollten: Max Beckmann und Wassily Kandinsky vertreten diese Position. Beiden sei der Gedanke „l’art pour l’art“ ein Greuel – dem einen aufgrund seiner sozialen und dem anderen aufgrund seiner mystischen Selbstdefinition (S. 178-186). Bildermacht bedeutet Bättschmann zufolge auch eine totale Inanspruchnahme des Publikums in der „Erlebnisausstellung“, wie sie von Duchamp, Man Ray und El Lissitzky begründet wurde. Erstmals sei damit die Art und Weise der Inszenierung von Kunst selbst zum Kunstwerk und deren photographische Dokumentation zur Bedingung des Werkcharakters geworden (S. 186-192).

Mit diesen Überlegungen ist das Fundament für den letzten Teil des Buches gelegt, der sich dem Aspekt der „Ausstellungskunst“ von verschiedenen Seiten nähert. Es führt u.a. am Beispiel der „documenta II“ (1959) vor, wie Ausstellungen zum Politikum werden können; es beleuchtet (unter dem respektlosen Titel: „Auftritt der Clowns“) in exemplarischer Form die Selbstinszenierung von Künstlern wie Tinguely, Klein, Warhol und Beuys; es diskutiert die Rolle des „Ausstellungsmachers“ als Star von eigenen Gnaden sowie den Geltungsanspruch einer „institutionellen Kunstdefinition“; und es thematisiert ausgehend vom „Kunstkompaß“ der Zeit-

schrift „Capital“ die Gesetze des Kunstmarktes (S. 203-232). Am Ende des Kapitels dann steht ein Ausblick auf eine neue Form des „Ausstellungskünstlers“: den seit der Mitte der 70er Jahre auftretenden „Erfahrungsgestalter“. Dieses Etikett erprobt Bättschmann an Richard Serra, Rebecca Horn, Robert Rauschenberg, Vito Acconci und Ilya Kabakov. Ihre Kunst, die den Betrachter teilweise extremen psychischen Belastungen oder physischen Bedrohungen aussetzt, versteht er als Antwort auf die „zivilisatorische Regelung und Beschränkung des Lebens“: „Ausstellungen und Museen bekräftigen den Status eines besonderen Ortes, der sich nicht nur außerhalb des gewöhnlichen Lebens befindet (was ein alter Vorwurf wäre), sondern ungewöhnliche Erfahrungen bietet“ (S. 244).

Oskar Bättschmanns neues Buch ist von imponierender Gelehrsamkeit und zeugt in seinen fast 800 Anmerkungen und der 40-seitigen Bibliographie von extensiver Recherche. Es enthält zahlreiche frappierende Einsichten, die sozusagen am Wegesrand gewonnen werden – so beispielsweise im ersten Kapitel die Beobachtung, daß die Künstler des ausgehenden 18. Jahrhunderts den Betrachter mit Hilfe des Pygmalion-Themas zur Haltung der admiratio gegenüber ihren Werken zu erziehen suchen. Andererseits aber deutet es wichtige Aspekte nur an, die gewinnbringend hätten vertieft werden können. Dies gilt etwa für die historisch bis in die Zeit um 1750 zurückzuverfolgende Forderung des Publikums und der Kritik, Kunst müsse leicht verständlich sein. Bättschmann sieht sie – sicherlich zurecht – auch in Lessings Theorie des „fruchtbaren Augenblicks“ am Werke (S. 21), versäumt es aber, das Problem zu aktualisieren; dabei wäre es möglich gewesen, Unverständnis, Aggression und Ablehnung gegenüber der zeitgenössischen Kunst neu zu bewerten. Ebenso wartet man vergeblich darauf, daß eine historische Beziehung zwischen der Verschwisterung von spektakulärem Ausstellungsbild und Kommentar bei Copley oder West und den „Painted Words“ der Klassischen Moderne, ihrer Flut von Künstlermanifesten und Selbstinterpretationen, hergestellt würde.

Eines in Bättschmanns immerhin 250 Jahre umspannendem Werk erscheint unausgewogen, und manchmal kann man sich des Eindrucks kaum erwehren, daß der Autor sich selbst in seinen mäandernden Gedankengängen verlor. Das 18. und das frühe 19. Jahrhundert sind gegenüber dem, was landläufig als „Moderne“ angesprochen wird, deutlich überrepräsentiert. Aber auch innerhalb dieses deutlich zu groß geratenen Blocks fehlen zumindest einige bedeutende Namen und Ereignisse. Für das 19. Jahrhundert sei hier stellvertretend nur J. M. W. Turner genannt – ein Künstler, dessen Eitelkeit und Konkurrenzbewußtsein in Ausstellungen legendär sind und der sich während der „varnishing days“, während der letzten Phase des Ausstellungsaufbaus also, in effektheischenden Korrekturen an seinen Bildern erging. In den Kapiteln über die Kunst unseres Jahrhunderts scheinen manche Akzente nicht ganz glücklich gesetzt zu sein. Unverständlich ist u.a., weshalb Bättschmann sich nicht mehr für Kunstpolitik und Ausstellungswesen in Deutschland kurz vor und kurz nach dem Ersten Weltkrieg interessierte und die kontroversen Initiativen der Avantgarde insbesondere in Berlin und München zugunsten der Darmstädter Künstlerkolonie und der Wiener Secession so weit in den Hintergrund treten ließ.

Nichtsdestotrotz wird Oskar Bätschmanns „Ausstellungskünstler“ eine unverzichtbare Basis für künftige Forschungen zur Genese des „Systems Kunst“ und zum Wandel der gesellschaftlichen Stellung des Künstlers sein. Der Umfang und das Gewicht seiner kunstsoziologischen Einsichten überraschen insofern, als sie von einem Autor vorgetragen werden, der sich selbst zunächst eher am anderen Ende des kunsthistorischen Methodenspektrums eingeordnet hatte. Denn mit seiner zuerst 1984 publizierten „Einführung in die Kunstgeschichtliche Hermeneutik“ war Oskar Bätschmann als Anwalt einer Kunstwissenschaft aufgetreten, die sich auf die Interpretation der „Bildprozesse“, auf die „spezifische Produktivität der Bilder“ konzentriert³. Damals hatte er geschrieben: „Die Konzeption der Geschichte der Malerei als Geschichte des künstlerischen Schaffens scheint mir nicht zu genügen.“ Diese „Geschichte der Malerei A“, wie Bätschmann sie nannte, sollte korrigiert und ergänzt werden durch die „Geschichte der Malerei B“, die skizziert, „was die Werke als sie selbst hervorbringen“⁴. Aber Werkinterpretationen im Sinne der „Kunstgeschichtlichen Hermeneutik“ sucht man im „Ausstellungskünstler“ beinahe vergeblich; nur ganz selten – etwa bei der Vorstellung von Arbeiten der „Erfahrungsgestalter“ im letzten Kapitel – erlaubt Bätschmann sich Ausflüge ins hermeneutische Terrain. Nicht die „Geschichte der Malerei B“, sondern die ehemals skeptisch beurteilte „Geschichte der Malerei A“ beschäftigt ihn in seinem neuen Buch, das die Rahmenbedingungen künstlerischer Arbeit beleuchtet, und zwar „nach den Seiten der Präsentation, der Produktion, des Bildes von Künstlerinnen und Künstlern, des Publikums und der Kritik“ (S. 10-11). Es scheint, als relativiere Bätschmann damit selbst seine frühere Vision einer Kunstwissenschaft, die neue historische Entwürfe aus der Praxis reflektierter Auslegung entwickelt.

ROLAND MÖNIG

Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré-Sammlung

³ Oskar Bätschmann, *Einführung in die Kunstgeschichtliche Hermeneutik – Die Auslegung von Bildern*, 4. Aufl. Darmstadt 1992, S. 134-135.

⁴ Ebd., S. 165.

Andreas Puchta: Die deutsche evangelische Kirche in Rom. Planung, Baugeschichte, Ausstattung (*Studien zur Kunst der Antike und ihrem Nachleben; Bd. 2*). Bamberg: Weiß 1997; 239 S., 32 Tafeln mit Abb.; ISBN 3-928591-81-9; DM 98,-

Die deutsche evangelische Kirche in Rom gehört zu einer Gruppe äußerst interessanter Kirchenbauten, die in den Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg im Ausland entstanden sind. Die doppelte Diaspora einer solchen Gemeinde – kirchlich wie national – läßt schon erahnen, daß derartige Bauten im Zeitalter des Historismus besonders markante Vertreter ihres Stils und ihrer Geisteshaltung sein können. In Rom, dem geistigen Zentrum des Katholizismus und der alten Hauptstadt des abendländischen Europa, kommen weitere Motivationen hinzu, die von diesem Kir-