

gios in Parma erwähnt die Autorin nicht einmal). Wenig neue Einblicke bietet der Abschnitt über Tizians nachfolgende, wenig zahlreichen Altarbilder. Von Interesse ist jedoch Patricia Meilmans Hinweis, daß zwei Jahrzehnte lang Tizians „innovations“ bei Künstlern wie Paris Bordone, Palma Vecchio oder Bonifazio de' Pitati nicht auf Nachahmung stießen. Indessen resultiert die geringe Anzahl von Martyriumsdarstellungen wohl kaum aus dem spezifischen „Stil“ eines Künstlers („their grazia was indecorous for this subject“). Diese Aussage könnte darüber hinwegtäuschen, daß die Themenwahl jenen oblag, die ihren Altar mit einem Bild versehen wollten. Eine entsprechende Nachfrage hätte es auch einem Maler wie Veronese wohl ermöglicht, ein Martyrium dem Decorum angemessen zu verbildlichen. Stattdessen schlägt die Autorin als Lösung für die über lange Zeit hinweg nicht stattfindende Rezeption vor, daß erst nach dem Konzil von Trient die „propagandistic innovations heralded by the *Peter Martyr Altarpiece*“ an Aktualität gewannen und in den Altarbildern wieder auftauchen, wurde doch dann eine Kombination von „spiritual strength and physical sufferings“ gefordert. Doch darf man nicht vergessen, daß das *Thema* des Martyriums gefordert wurde, nicht die Rezeption des Meisterwerks von Tizian. Ob Tizians Bild wirklich als Prototyp fungierte, muß die Untersuchung des Einzelfalls ergeben, die wohl gleichermaßen ordensspezifische wie individuell-künstlerische Interessenlagen ans Tageslicht bringen würde. Veroneses mutmaßliche Auseinandersetzung mit Tizian (für seinen *St. Pantaleon*) als eine „simplification in style“ zu charakterisieren, deutet eher auf eine den spezifischen Kontext ausblendende Simplifizierung von Bezugssystemen seitens der Autorin.

EVA-BETTINA KREMS
Kunstgeschichtliches Institut
Universität Marburg

Heinrich Klotz: Geschichte der deutschen Kunst. Dritter Band: Neuzeit und Moderne, 1750–2000; München: C. H. Beck 2000; 486 S. mit 349 Abb., davon 146 in Farbe; ISBN 3-406-44244-7; DM 128,-

Eine Rezension dieses Buches unterliegt erschwerenden Bedingungen. Sie kann nicht außer Acht lassen, daß es sich um die letzte Publikation eines bedeutenden Wissenschaftlers handelt, der drei Jahrzehnte lang auf mehrerlei Weise eine aktive persönliche Rolle für die Entwicklung des Faches in Deutschland spielte und noch 1998 Gastgeber eines hochkarätigen Kongresses zu dessen Zustandsbestimmung und neuen Aufgaben war¹. Heinrich Klotz (1935–1999), der Marburger Ordinarius für Kunstgeschichte (1972–89), Gründungsdirektor des Deutschen Architekturmuseums in Frankfurt a. M. (1984–89) und des Zentrums für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe (1988–98) sowie Präsident der dortigen Staatlichen Hochschule für Gestal-

1 LYDIA HAUSTEIN: „Kunstgeschichte – Selbstdiagnose einer Wissenschaft“. Der „kleine Kunsthistorikerkongreß“ im ZKM, Karlsruhe, in: *kritische berichte* 26, 1998, H. 4, S. 65–72.

tung, rang das Manuskript mit einer Ehrfurcht erweckenden Kraft einer Krankheit ab, um deren tödlichen Ausgang er wußte. Er legte die Bildauswahl fest, hatte aber nicht mehr die Zeit, „das Konzept [...] entsprechend meiner während der beiden zurückliegenden Jahre veränderten Auffassung umzugestalten“ und die Sprache deutlicher zu subjektivieren (Vorwort, S. 8). Selbst das übliche nochmalige Überdenken und Ausfeilen des Geschriebenen blieb ihm versagt. Martin Warnke beriet die Mitarbeiter des Verlages bei der Schlußkorrektur und Drucklegung. Er hatte den mittleren Band der Geschichte der deutschen Kunst („Spätmittelalter und Frühe Neuzeit, 1400–1750“, 1999) verfaßt, deren erster Band („Mittelalter, 600–1400“, 1998) ebenfalls von Klotz stammt (vgl. dazu die Besprechung von Beat Brenk in diesem *Journal* 5, 2001, S. 14–21). Somit kann sich eine Besprechung nicht mehr einer Diskussion mit dem Verfasser stellen und sich nur an die sicherlich zahlreichen Leser wenden, die dieses Buch, einer guten Tradition seit Heinrich Wölfflin folgend, gleichermaßen in Fachkreisen wie unter an Kunst interessierten Laien sucht.

Klotz gliederte seine Darstellung in eine kurze Einleitung, die einige seiner Auswahlkriterien benennt und sofort erkennen läßt, daß hier Geschichte bewußt von aktuellen Kontroversen her geschrieben wird, und acht Kapitel: I) Aufklärung – Grundlagen der Moderne; II) Industrielle Revolution; III) Historismus; IV) Gründerzeit; V) Jugendstil und Moderne; VI) Avantgarde – Klassische Moderne (das längste Kapitel); VII) Nachkrieg und Wiederaufbau; VIII) Postmoderne, Revision der Moderne, Gegenwart. Ein Anhang enthält die Erklärung einiger Fachausdrücke und eine umfangreiche, durchaus persönlich akzentuierende Bibliographie, die einiges irrtümlich doppelt aufführt, aber auch mehr von der in der DDR erschienenen Literatur enthält, als es sonst leider üblich ist.

Text und Abbildungen führen durch den Zeitraum von 250 Jahren an Hand von Künstlern und Werken, die in den Augen von Klotz einen uns noch heute ansprechenden Wert aufweisen. Dieses „Zeitalter der Moderne“ (S. 12) hat als Gemeinsames eine „schwierige Balance zwischen Rationalismus und Emotionalität“, dominante „Tendenzen zur Radikalisierung“ (S. 11) und „Pluralismus, also die Verfügbarkeit von Alternativen“ (S. 12). Das Zeitalter wird in Epochen und kurze stilgeschichtliche Phasen gegliedert, deren Benennung und zeitliche Abgrenzung etwas schwankt. Unter kunstgeographischem Gesichtspunkt wird das deutschsprachige Gebiet betrachtet, wobei Österreich und die entsprechenden Teile der Schweiz ungleichmäßig einbezogen wurden (z. B. Arnold Böcklin ja, Ferdinand Hodler nicht). Was nichtdeutsche Künstler zum Erscheinungsbild und zur Entwicklung der Kunst in diesem Territorium beitragen, wird ziemlich unsystematisch berücksichtigt.

Auf den ersten Blick ist das Bild von der Kunstgeschichte in Deutschland, das vor den Lesern ausgebreitet wird, durchaus vertraut. Umso mehr Aufmerksamkeit verdienen dann die Akzente, die Klotz setzte, die persönlichen Werturteile und das, was er als unerheblich wegließ. Dabei besteht logischerweise ein enger Zusammenhang mit seinem kunstgeschichtstheoretischen Konzept und seiner Auffassung davon, welche Einsichten eine solche Gesamtdarstellung vermitteln solle. Das berührt vor allem drei Fragen. Erstens die nach den Triebkräften der Veränderungen aller

Facetten des künstlerischen Schaffens, zweitens die nach dem Verhältnis von Individualitäten und übergreifenden Tendenzen, von notwendigerweise nur punktuellen Innovationsleistungen und nachfolgender Ausbreitung und drittens die nach der Art, wie ein Autor Phänomene berücksichtigt, die ihm ästhetisch unsympathisch sind, bzw. die er für unerheblich oder unfruchtbar hält, selbst wenn sie in erheblicher Zahl auftraten und u. U. eine Epoche dominierten.

Bei Klotz, der es liebte, kunst- bzw. architekturkritisch für bestimmte Zeitgenossen und damit für den Erfolg bestimmter Auffassungen zu kämpfen, stehen „kunstimmanent“ die schöpferische Persönlichkeit der Künstler und die Eigenart ihrer Werke im Vordergrund. Er übersah dabei weder die Anstöße, die von theoretischen Vordenkern, aus schöner Literatur und von Auftraggebern kamen, noch die Rolle der materiellen Produktivkräfte und der Mechanismen der Kunstverbreitung. Es fällt aber auf, daß er diese Faktoren immer weiter zurücktreten ließ, je näher er der Gegenwart kam. Zu den allgemeinen ökonomischen Verhältnissen und ihren Veränderungen, zu Sozialstrukturen und gesellschaftlichen Auseinandersetzungen, mithin auch zu Politik wird die Kunst, die für Klotz zählt, nahezu gar nicht in Beziehung gesetzt. Klotz hat seinen historiographischen und kunsttheoretischen Standpunkt und dessen Position in der aktuellen internationalen Diskussion nicht erläutert. Aus dem Text ergibt sich, daß für ihn die Konstruktion des Geschichtsbildes von heutigen Interessen her, die freie Entscheidung schöpferischer Subjekte über die Wahl ihrer Kunstkonzepte und Gestaltungsmittel und damit ein weitgehend eigenständiger Verlauf der Kunstgeschichte, wenn auch „parallel“ (S. 242) zu Neuerungen in Naturwissenschaften, Technik und Philosophie, im Zentrum standen.

Die Jahrzehnte von 1750 bis 1800 seien durch Aufklärung, Französische Revolution und die Frühzeit der Industrialisierung, kunsthistorisch durch Klassizismus und Neogotik gekennzeichnet gewesen. Anfänge von Stilpluralismus seien seit der Mitte oder dem ausgehenden 18. Jahrhundert zu beobachten (S. 36–39). Alle historischen Stile waren dann ab etwa 1820 verfügbar. Dies sei Historismus (S. 11), der zugleich eine „Methode des Geschichtsverständnisses“ ohne normative Festlegungen bilde (S. 39).

Die ersten drei Kapitel behandeln nicht so sehr aufeinander folgende Phasen der Kunstgeschichte, als vielmehr Phänomene, die sich zumindest teilweise zur gleichen Zeit entwickelten. Zuerst werden die mit der Aufklärung verbundenen Veränderungen der Weltanschauung und die „Erfindung“ eines „neuen Menschen“ (S. 42, 45), erst danach die Industrielle Revolution, beide in ihren Folgen für die Kunst und den Umgang mit ihr, und zuletzt speziellere stilgeschichtliche Vorgänge bei Malerei und Plastik dargestellt. Zu Recht wird gezeigt, daß sich im Englischen Garten die Absichten der ersten Epoche bündeln (S. 45–52), und welche große Rolle die neue Institution des Museums spielte (S. 52–68). Das zweite Kapitel ist vorwiegend der Architektur und dem Städtebau gewidmet. Der Produktgestaltung, den „angewandten Künsten“ wird – wie fast in dem ganzen Buch – erstaunlich wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Die Überschrift des dritten Kapitels „Historismus“ trifft nur für einen Teil des Behandelten zu. Bei der bildenden Kunst werden Zu- und Abneigungen des

Verfassers deutlich erkennbar. Klassizismus, Neogotik, Nazarener, Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge, Karl Blechen, sehr knapp die Historienmalerei und die Bilderverbreitung mittels Lithographie werden angeführt. Das Biedermeier erscheint, ohne definiert zu werden, nur beiläufig. Porträts (Anton Graff, Franz Krüger, Ferdinand Georg Waldmüller) und der frühe Realismus in der Landschaftsmalerei finden keine Beachtung. Monumentalmalerei (Peter Cornelius, Julius Schnorr von Carolsfeld, Alfred Rethel) und Düsseldorfer Genremalerei – mit einer Ausnahme – werden nur gestreift. Die Mitte des 19. Jahrhunderts kennzeichnete Klotz durch drei Künstler sehr unterschiedlichen Alters: Gottfried Semper, „der nicht derjenige (ist), der alles neu erfunden hat“ (S. 173), Christian Daniel Rauch und Adolph Menzel – dieser gerade nicht als Historiendarsteller, sondern durch „Nüchternheit des Wirklichen“ schon um 1845 der Beginn der Malerei der Moderne (S. 181).

Von „Gründerzeit“ wird nicht erst im IV. Kapitel gesprochen und diese auch nicht in herkömmlicher Weise auf die Phase nach der Reichseinigung begrenzt. Historistischer Stilgebrauch war auch hier zu behandeln. Architektur und Städtebau wie Denkmalkunst erfahren scharfe Kritik, und es fiel Klotz sichtlich schwer, den optisch gewaltigen Bauten von geringer architektonischer Qualität zuzubilligen, daß sie „im Stadtbild so prägend (wirken), daß wir nicht auf sie verzichten wollen. Einige [...] sind in ihrer Art durchaus Meisterwerke“ (S. 190). Die herrschenden Tendenzen in der Malerei werden nur gestreift, Bildhauer wie Reinhold Begas, aber auch Adolf von Hildebrand gar nicht erwähnt, und dafür die „großen Fluchten“ (S. 204) aus der Gegenwart bzw. dem Großstadtleben bei Wilhelm Leibl, Hans von Marées, Anselm Feuerbach und dem Schweizer Arnold Böcklin hervorgehoben. Max Klinger erscheint als einer der „wichtigsten Väter“ auf dem Weg zum Surrealismus (S. 214). Den Malern, die „Wirkungsspuren des Impressionismus“ aufweisen (S. 214), vor allem Lovis Corinth und Max Liebermann, wird eine Zwischenstellung zwischen Tradition und Moderne zugewiesen (S. 219), bei Liebermann das Porträtieren besonders gewürdigt.

Nachdem Klotz schon mehrmals von Moderne geschrieben hatte, ließ er in den Kapiteln V und VI die Moderne in der Architektur mit Otto Wagners Variante des Jugendstils in Wien um 1898/99 beginnen (S. 225), aber auch mit Walter Gropius' Fagus-Werken in Alfeld (1911–14, „der architektonische Erstling der Moderne“, S. 278). 1890–1910 sei als Schwellenzeit zu begreifen, „in der das ‚Projekt der Moderne‘ (Jürgen Habermas) auf den Weg gebracht wird“ (S. 242). Klotz zeichnete es unter den Bezeichnungen Avantgarde bzw. Klassische Moderne nach, wobei er in ungewöhnlicher Weise zwei Frauen, Käthe Kollwitz und Paula Modersohn-Becker, die Richtung gebende Rolle bei Graphik und Malerei zusprach (S. 245–249) und dann im Wechsel von bildender Kunst, Architektur und nun auch Design die Linie bis zur „Trauergeschichte der deutschen Moderne“ (S. 349), der Kunstunterdrückung und der anderen Kunst im Dritten Reich (S. 349–355) zog.

Sucht man nach einer Erklärung für die tief gehenden formalen Veränderungen, findet man nur den Hinweis auf eine neue Weltsicht bereits bei Nietzsche und Freud und auf *parallele* Neuerungen in Naturwissenschaften und Technik, kaum etwas über

soziale Entwicklungen, Grundprozesse der Ökonomie sowie Politik (S. 242). Die heute allgemein anerkannten künstlerischen Leistungen der Expressionisten, von Wassilij Kandinsky, Paul Klee, der Architekten Erich Mendelsohn und Ludwig Mies van der Rohe, des Bauhauses, danach erst von Dada, Max Ernst, Otto Dix, der Neuen Sachlichkeit, schließlich Max Beckmann werden gewürdigt und dabei an ihre Ablehnung durch viele Zeitgenossen erinnert. Die Bewunderung für die neuen Bau- und Siedlungstypen greift aber nicht noch einmal den erstaunlichen kritischen Satz von S. 191 auf, daß „die Kehrtwendung, die man mit dem Neuen Bauen im 20. Jahrhundert vollziehen sollte, ebenso lebensverachtend, wenn nicht noch kälter (war) als die hochgeschossenen Wohnblocks der Gründerzeit“. Der Skulptur, mit einer gewissen Ausnahme von Wilhelm Lehmbruck, brachte Klotz wenig Sympathie entgegen (S. 276 f.). Grundsätzlicher kritisiere ich, daß er von den „linken“ Leistungen für eine kritische Kunst nur Otto Dix, George Grosz und John Heartfield, nicht aber z. B. Heinrich Vogeler oder Otto Nagel gelten ließ und die das Nazireich aus dem Untergrund oder der erzwungenen Emigration angreifenden Arbeiten von Theo Balden, Hans und Lea Grundig, Oskar Kokoschka, Felix Nussbaum und anderen nicht als wichtige Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst ansah.

In den letzten beiden Kapiteln gewinnen logischerweise die Gesichtspunkte des Architektur- und Kunstkritikers, der sich für bestimmte zeitgenössische Alternativen und deren Zukunftsaussichten einsetzte, die Oberhand. Mit stärkerer Einbeziehung der internationalen, vor allem US-amerikanischen Vorgänge hatte Klotz seine Position bereits früher dargestellt². Die Rezension müßte sich hier in eine Grundsatzdiskussion verwandeln, zieht sich aber auf knappe Inhaltsangabe und bloße Andeutung einer abweichenden Meinung zurück. Die Realität des überstandenen Krieges sei nicht glaubwürdig darstellbar gewesen, auch nicht die der NS-KZ (Hans Grundig), die hier subsumiert wird (S. 358). Zu Leitfiguren in der Malerei wurden die abstrakt Malenden. In der Architektur der Bürohochhäuser, Veranstaltungsbauten usw. erwiesen sich zwei antagonistische Prinzipien als treibende Kräfte (S. 374), vertreten durch den „körperbetont“ gestaltenden Oswald Maria Ungers und durch Günter Behnisch, der in Verbindung mit Frei Otto durch neue Materialien und freie Grundrisse Transparenz und Leichtigkeit erzielte. Joseph Beuys wird hervorgehoben und doch „nur gestreift“ (S. 383), weil es, und das erstaunt doch bei einem sonst so souverän Urteilenden ein wenig, „gar nicht gelingen wollte“, sein großes Oeuvre in gedrängter Weise einzubeziehen (S. 11), andererseits die Zero-Gruppe um Otto Piene, Heinz Mack und Günther Uecker. Ein Abschnitt über „Kunst in der DDR“ schließt sich an (S. 389–395).

Das Schlußkapitel gilt der Entwicklung seit etwa 1960, bei der sich Klotz zunächst gegen „nahezu die gesamte deutsche Architekturkritik“ stellte (S. 404). Die Postmoderne in der Architektur wird als Korrektur der späten Entwicklungen der Moderne, des „vulgärfunktionalistischen Bauens“ und der „Menschenfeindlichkeit

2 HEINRICH KLOTZ: Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne; München 1994, 2. durchges. Aufl. 1999.

der Städte“ (S. 398), nicht als Ende der Moderne aufgefaßt. In Architektur wie bildender Kunst war es der „Grundgedanke der postmodernen Revision“, daß „eine Revolution der Künste die Gesellschaft nicht revolutionieren könne, sondern daß das Kunstwerk immer ein Gebilde des schönen Scheins bleiben müsse“. Daraus wurde dann die „Zweite Moderne“, die eine „fiktionale Darstellung ohne Bemühung der Historie“, Erzählung in der Sprache der Abstraktion und in der Architektur eine Rückkehr zu den einfachen Formen der Klassischen Moderne anstrebe (S. 440–442). Dafür werden Beispiele von Bauten, Gemälden, räumlichen Inszenierungen und Objekten angeführt; von Skulptur bleibt nur Ulrich Rückriem übrig; Fotokunst und das wahrlich umwälzende Aufkommen der „elektronisch generierten bewegten Bilder“ (S. 445) werden im Grunde nur gestreift. Dem Text auf S. 439 darf entnommen werden, daß „Zweite Moderne“ für Klotz ein „Stilbegriff“ war, was nicht dem üblichen Gebrauch des Begriffes Stil für eine wesentlich schärfer umrissene Verbindung bestimmter formaler, ideeller und funktionaler Prinzipien entspricht.

Klotz entschied sich dafür, kein Panorama des künstlerischen Schaffens und der höchst unterschiedlichen, in der Gesellschaft anzutreffenden Interessen am Umgang mit zeitgenössischer Kunst zu beschreiben, sondern – mit leisen Zweifeln – die Erfolgsgeschichte der von ihm als Moderne aufgefaßten Richtungen und von Künstler-Individuen darzustellen. Ansätze zu einer sozio-kulturellen Erklärung von Kunstauffassungen und ihren Realisierungen oder ihrem Scheitern arbeitete er nicht konsequent aus. Auch das hochkomplexe Verhältnis der speziellen deutschen zu ausländischen Vorgängen wurde zumindest nicht systematisch behandelt. Eine Funktionalisierung der Kunst, „ihre Existenz als notwendiger Dienst am Leben, am Wirtschaftsleben[!]“, sprach er, mit Martin Warnke, nur noch der Werbegraphik zu (S. 438). Sonstige Kunst im öffentlichen Raum, insbesondere Plastik blieb völlig unbeachtet.

Das minderte auch sein Verständnis für die nur mühsam einzubeziehende, alternative Teilgeschichte der deutschen Kunstgeschichte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, das Kunstgeschehen in der DDR. Von ihm wurde nur das Schaffen einiger *Maler* daraufhin untersucht, wie es vorhandene Spielräume in der offiziellen Kunstpolitik für einen abbildhaften Realismus angeblich ohne sozialistische Inhalte ausnutzte. Tatsächlich war es oft umgekehrt. Werner Tübke mit den „Stilforderungen einer befohlenen Programmkunst“ zu erklären (S. 391), ist schlicht falsch. Auch sollte „Anpassung“ an die Erwartungen derjenigen, deren Geld, inklusive Auszeichnungen, die Existenz von Künstlern sichern hilft, nicht nur für die DDR erwähnt werden.

Das *opus postumum* von Heinrich Klotz wird eine zu beachtende Stimme in dem fortzusetzenden Diskurs über die jüngste Kunstgeschichte bleiben, an dem eine rasch wachsende Zahl von Veröffentlichungen teilnimmt³.

PETER H. FEIST
Berlin

3 In Auswahl seien genannt SANDRO BOCOLA: Die Kunst der Moderne. Zu Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung. Von Goya bis Beuys; München/New York 1994; JOST HERMAND: Avantgarde und Regression. 200 Jahre deutsche Kunst; Leipzig 1995; BEAT WYSS: Der Wille zur Kunst. Zur