

die mimetischen Darstellungsmöglichkeiten der Sprache zu steigern und seinen Kritiken eine kubistische Sprachform zu geben. Statt einer Imitation im Sinne einer naturalistischen Wortfolge sind sie ein Versuch, seine Wahrnehmung der Werkgestalt wiederzugeben. Dabei handelt es sich nicht um reine Bildbeschreibungen, sondern um gleichwertige Evokationen. Der Einfluß der Kritik auf die Kunst selbst wird über Einsteins Suche nach sprachlichen Gestaltungsprinzipien deutlich, die dem Kubismus vergleichbar sind. Gleichzeitig sind die Texte auch geprägt von seinem kunsttheoretischen Anspruch, so daß die Kritiken zwischen Poesie und Wissenschaft stehen (vgl. C. E.: *Die Kunst des 20. Jh.s.*, hrsg. v. U. Fleckner und T. W. Gaehtgens, Berlin 1996).

Auf den Einfluß der Kritiker und ihren Anteil am Werk verwies auch Michael Zimmermann (München) in seiner Untersuchung über den Quellencharakter kunstkritischer Texte zum Kubismus. Er verglich die Texte Apollinaires zum Werk von Picasso und Braque mit denen des Kunsthändlers Daniel-Henry Kahnweiler und des italienischen Malers und Kritikers Ardengo Soffici. So gleichen sich die argumentativen Strategien Kahnweilers und Sofficis in ihrer Systematik und Durchführung, da beide mit ihren an einem traditionellen Kunstverständnis ausgerichteten und an technischen Arbeitsschritten interessierten Beobachtungen auf die Selbstbestimmung der Malerei im regressiven Rückzug auf die überlieferten Gattungen etwa des Stillebens oder des Porträts abzielen. Dagegen verbinden erst Kritiker wie

Apollinaire den Kubismus mit modernen, durch die technisch-wissenschaftliche Revolution des Weltbildes zu Beginn unseres Jahrhunderts veranlaßten Sichtweisen und trugen auf diese Weise weit mehr zu seinem Durchbruch in der Öffentlichkeit bei. Da aber Kahnweiler und Soffici für ihre Darstellung historische Authentizität nicht ohne Grund beanspruchten, stellt sich die Frage nach dem Anteil Apollinaires am Kubismus, sofern man diesen nicht auf das Werk als Artefakt reduziert, sondern als historischen, durch die Rezeption mitgesteuerten Prozeß künstlerischer Wirksamkeit betrachtet.

Daß die Beschäftigung mit Kunstkritiken kein isoliertes kunsthistorisches Arbeitsfeld sein kann, sondern nur ein Ansatz, der sozial- und kulturgeschichtliche Erkenntnisse mit literaturwissenschaftlichen und kunsthistorischen Methoden verbindet, weiterführende Ergebnisse über die Bedeutung der Kunstkritik liefert, machten die Beiträge deutlich. Dabei ist der historische Kontext von Bedeutung, da sich das Verhältnis der beiden Systeme Sprache und Bild in den Kritiken immer wieder neu konkretisiert. Wie ein solches länderübergreifendes Phänomen wissenschaftlich thematisierbar gemacht werden kann, dafür war die Tagung ein gelungenes Beispiel, wobei neue Perspektiven insbesondere im Dialog von etablierten Wissenschaftlern und den Stipendiaten des Kunstforums entwickelt wurden. Die Beiträge sollen im Jahrbuch des Kunstforums veröffentlicht werden.

Petra Doetsch

## Vielgescholten, gern benutzt und doch kaum bekannt: Zum Stand der Erforschung der deutschen Kunstkritik

Nur ein Künstler kann ein kompetenter Kunstkritiker sein, behauptete James Whistler in dem Prozeß gegen John Ruskin, den er angestregte, nachdem Ruskin ihn einen

Hanswurst genannt hatte, der kein Bild gemalt, sondern dem Publikum einen Farbtopf ins Gesicht geschleudert habe. Soweit wir wissen, gaben erst die folgenden Generationen

der Kunstkritiker die Position des Richters und Wegweisers auf und wurden – sofern sie sich als modern verstanden – zu Komplizen oder Herolden der jeweils neuen Kunst, zu Vermittlern zwischen den voranpreschenden Künstlern und einem Publikum, dem das Gewohnte abging. Damit entfremdeten sich die Kunstkritiker den auf Objektivität pochenden akademischen Vertretern der Kunstwissenschaft, die sich als rückblickende Historiker aus dem Tagesgeschehen zurückzogen. Die Kunstkritiker wurden nun von den Wissenschaftlern ebenso angegriffen wie zuvor von den Künstlern: nur ein Historiker könne Endgültiges über Kunst sagen. Kunstkritik wurde zum Synonym für Inkompetenz und Korruptierbarkeit. Herbert von Einem, ein Wortführer der deutschen Nachkriegs-Kunstwissenschaft, schreibt z. B. 1932 in der einzigen Rezension zur aktuellen Kunst, die in den *Kritischen Berichten zur Kunstliteratur* erschienen ist, über das Buch *Revision der Kunstgeschichte. Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geist der Gegenwart* von Joseph Gantner: »Es kann nicht Aufgabe des Historikers sein, sich zum Herold, Fürsprecher und Theoretiker eines bestimmten Zeitgefühls zu machen.« (n.: DILLY 1988, S. 18f.) Die Entwicklung der Kunstkritik und der akademischen Kunstwissenschaft verlief parallel, wobei sich die beiden Bereiche immer weiter entfremdeten: »Mit der Institutionalisierung der Kunstgeschichte und der Festigung der Kritik treten im Laufe des 19. Jh.s historische und ästhetische Reflexion auseinander. Dennoch bleiben beide auf das jeweils von ihnen Ausgeschlossene bezogen, da die Geschichte bei ihrem Versuch, die einzelnen Fakten zu einem Gesamtbild zu fügen, ästhetische und die Kritik, in ihrem Bemühen, die Legitimität der aktuellen Kunstproduktion zu beweisen, historische Züge annimmt.« (GERMER/KOEHLE, S. 309) Die Autoren definieren Kritik als »Diskurse über Kunst«, »die seit Mitte des 18. Jh.s« entstehen (S. 287). Dies mag für den frühen Zeitraum legitim sein, bereitet jedoch

Schwierigkeiten bei der weiteren Behandlung der Kritikgeschichte. Im folgenden wird der Begriff Kritik daher als Reflexion auf zeitgenössische Kunst verstanden. Insofern können Titel falsche Erwartungen wecken, etwa wenn bei KOETHEN unter dem Paradigma »Kunstrezeption« die philosophische Ästhetik des 19. Jh.s zu verstehen ist und die Kunstkritik weitgehend imbeachtet bleibt.

Während unsere Kenntnis der Entstehung der Kunstkritik im 18. Jh. in Frankreich mittlerweile fundiert ist (zur Literatur vgl. GERMER/KOEHLE), ist ihre Geschichte im 19. Jh. und speziell in Deutschland nur partiell untersucht. Die folgenden Überlegungen bleiben zum einen deswegen weitgehend auf die Literatur zur Kunstkritik des deutschsprachigen Raums beschränkt, zum anderen, weil die Literatur über die englischsprachige Kritik – vor allem zum 20. Jh. – mittlerweile sehr umfangreich geworden ist (zum französischsprachigen Raum vgl. Wolfgang Drost, in: *Kunstchronik* 47 [1994], S. 325ff.; SCOTTI). Schuld an dem Defizit in Deutschland ist außer dem Desinteresse der Kunstwissenschaft auch das explosionsartige Anwachsen der Zeitungen und Zeitschriften im 19. Jh., dem bislang methodisch noch nicht beizukommen war.

Zur Zeit Ruskins schien es noch einen Konsens zwischen der philosophischen Ästhetik und der mit der Sicherung und Rekonstruktion der Historie beschäftigten Kunstwissenschaft zu geben, der allerdings – wie der Prozeß Whistlers zeigt – in Frage gestellt wurde. Für Ruskin war es ein selbstverständliches Ziel, Regeln für die zeitgenössische Kunstproduktion aufzustellen. Es herrschte unter den Theoretikern die Gewißheit, die Entwicklung der Kunst leiten und prognostizieren zu können. Ruskin verkörpert diese Verbindung als Kunstkritiker, Herausgeber einer eigenen Zeitschrift und als einer der ersten an einer Universität lehrenden Historiker. Ein Beispiel für das Auseinanderdriften von Kunstkritik und Kunstgeschichte bietet hingegen der nahezu gleich alte Jakob Burckhardt, der nach dem Abschluß seines Studiums 1844–45 Redakteur der *Basler Zeitung* war, in seinen späteren Jahren aber der Kunstkritik als Reflexion aktueller Entwicklungen abschwor. Bezeichnenderweise ist seine frühe Arbeit bis heute kaum beachtet worden (Ausnahme: Wilhelm Schlink, »Jacob Burckhardt und die Kunsterwartungen im Vormärz«, s. GUGGISBERGER, S. 215–44). SITT, die sich mit Burckhardts theoretischer Fundierung beschäftigt, greift zwar auch auf seine Zeitungskritiken zurück, ohne aber systematisch deren Zielrichtung zu untersuchen, da sie versucht, sein ästhetisches System, das nie als solches publiziert wurde, aufzudecken. In dieser Diskrepanz zeigt sich gerade der bis heute bestehende Konflikt zwischen der Kunstwissenschaft und Ästhetik als systemorientierter sowie der Kunstkritik

als praxisbezogener Perspektive auf die Kunst. Burckhardt ist insofern Zeit- und Generationsgenosse Ruskins, als er sich als Ratgeber und Wegweiser der Künstler verstand und deswegen nur mit Widerwillen auf die eigensinnige Entwicklung der Kunst reagieren konnte – was Sitt herausarbeitet.

Betrachtet man die Biographien der Kunstwissenschaftler zwischen 1850 und 1900, wird deutlich, daß es damals eine klare Trennung der Berufsbilder – universitäre Kunstwissenschaft, Museum und journalistische Kunstkritik – noch nicht gab. Erstens waren die Fachzeitschriften wie z. B. die *Kunstchronik* als Beilage der *Zeitschrift für bildende Kunst* ganz der aktuellen Berichterstattung verpflichtet, und zweitens war es keine Seltenheit, daß Museumsmitarbeiter, wie in München Karl Voll und Adolph Bayersdorfer, regelmäßig in Tages- und Wochenzeitungen berichteten, wenn auch meist unter einem Pseudonym. Die heute noch einzuklagende Öffnung der Museen für das aktuelle Geschehen war, auf personeller Ebene, damals selbstverständlich. Da es ein Ausstellungswesen im heutigen Sinne, an dem sich die Museen beteiligen, noch nicht gab, ist diese Tatsache in Vergessenheit geraten.

Daß die Kenntnis der Rezeption der Kunst ein wichtiger Beitrag zu deren Verständnis ist, war in der Kunstwissenschaft der DDR selbstverständlicher als in der BRD, in der doch gleichzeitig die Kontext-Forschung ihren Durchbruch erlebte. Die Ausstellung *Expressionisten. Die Avantgarde Deutschlands 1905-1920* in der Ostberliner Nationalgalerie brachte 1986 im Katalog erstmals für eine Epochenausstellung einen ausführlichen, lexikalisch angelegten Teil, in dem die Wegbereiter der neuen Kunst – Journalisten, Kunsthistoriker, Sammler, Händler, Museumsleute – vorgestellt werden. Die Berücksichtigung der Rezeption war in der Literatur der DDR, auf deren Beiträge im folgenden noch weiter einzugehen ist, selbstverständlich. Als eines der letzten Bücher in dieser Tradition erschien 1990 ein Band *Kunstkritik der 30er Jahre* (RÜGER).

In der BRD mußte BOEHM 1985 noch appellativ fordern, das Fach solle sich endlich mehr der Gegenwart öffnen. Er verband dies mit der Skizze des historischen Defizits, dem Mangel an Fachliteratur zur jeweiligen Gegenwart seit der Akademisierung der Kunstwissenschaft. Boehms Feststellung, daß dieses Defizit die Geschichte des Fachs insgesamt geprägt habe, wäre durch eine schärfere Betrachtung zu korrigieren, zu der hier angeregt werden soll. Das Defizit gilt nur für die Fachgeschichte nach '45 und vor allem für die BRD. Denn die Historiker, die zugleich als Kritiker agierten, werden bis heute wenig beachtet.

Typisch dafür ist die Rezeption Richard Muthers, der nach seiner Habilitation an der Universität München in Konkurrenz mit Heinrich Wölfflin und Berthold Riehl stand, als Konservator des Kupferstichkabinetts dann 1888 seine erste umfangreiche Ausstellungskritik schrieb und zum Propagandisten der späteren Sezessionisten wurde. Seine *Geschichte der Malerei im 19. Jh.* (Bd. 1-3, München: G. Hirth 1893-94) entstand aus diesem Engagement für die Zeitgenossen, wie SCHLEINITZ herausarbeitete.

Die Arbeit von Schleinitz blieb wohl weitgehend unberücksichtigt, weil ihre durchaus beachtenswerten Argumente sich in einem Text aus Zitat-Pasticci und Wiederholungen versteckten. Hinzukommt, daß die *Geschichte der Malerei* anscheinend immer noch unter dem Verdikt der »Muther-Hetze« – so der Titel einer Schrift, mit der sich Muther gegen die Vorwürfe verteidigte, ganze Passagen seines Buches abgeschrieben zu haben (*Die Muther-Hetze. Ein Beitrag zur Psychologie des Neides und der Verleumdung*, München / Leipzig: Hirth 1896) –, und bis heute verwendeter Fachgeschichten wie der von Udo Kultermann steht, der Muther als lästernen Eklektizisten abtut. Nur so ist es zu erklären, daß der völlig neue und im Grunde bis heute gültige Abriß der Kunstgeschichte des 19. Jhs., den Muther – als »Wegbereiter der Wegbereiter« – bietet, bei der Untersuchung der Rezeption seiner Zeitgenossen wie des Museumsdirektors Hugo von Tschudi weitgehend unberücksichtigt blieb (PAUL, HOHENZOLLERN / SCHUSTER).

Das wissenschaftliche Ziel der Ausstellung zu Tschudis »Kampf um die Moderne« in Berlin und München bot die Aufbereitung der Rezeptionsgeschichte des Impressionismus in Deutschland und war damit der wohl populärste Erfolg der Rezeptionsforschung, auch wenn das massenhaft angezogene Publikum dies zum Großteil als Neben aspekt eines Impressionisten-Spektakels angesehen haben mag. Im Katalog der Ausstellung wird Muther, dessen Popularität in den 1890er Jahren die von Tschudi bei weitem übertraf, lediglich in dem Beitrag von Christian Lenz erwähnt. Ob aber Muthers Geschichtsbild nicht doch prägend für Tschudi und Meier-Graefe wurde, wäre dringend zu klären. Der Gedanke allein, daß dem so ist, scheint derart intensives Schaudern auszulösen, daß ein unausgesprochenes Denkverbot gebietet, diese Namen nicht in eine Reihe mit den heldenhaften »Kämpfern« zu stellen.

Der Vergleich des Kataloges mit der 16 Jahre früher erschienen Arbeit von GUTBROD gibt einen guten Eindruck vom Fortschritt der Rezeptionsgeschichte. Sie verfolgte bereits einen umfassenden Ansatz, der die Begriffsgeschichte, die wichtigsten Publizisten, Sammler und die öffentlichen Ankäufe bis hin zum Vergleich

mit den deutschen Impressionisten berücksichtigt. Detailkenntnis und Präzision, was z. B. die Rekonstruktion der Sammlungsgeschichte betrifft, haben jedoch heute einen Umfang angenommen, daß der Ansatz Gutbrods von einer einzelnen Person gar nicht mehr in Angriff genommen werden könnte.

Meier-Graefe, der Mitstreiter Tschudis, dessen Anteil an der Arbeit des Museumsmannes in der Tschudi-Ausstellung umgangen wurde, gehört zu den wenigen Journalisten – oder wie man es damals nannte: Kunstschriftstellern –, deren Arbeit bis heute auch in Historikerkreisen anerkannt sind, wie die Neuherausgabe seiner *Entwicklungsgeschichte moderner Kunst* durch Hans Belting 1987 zeigt. Daß diese »Entwicklungsgeschichte« und deren Perspektivierung auf Künstler, die wir bis heute als »Wegbereiter der Moderne« bezeichnen, aber nicht die erste ihrer Art war, blieb dabei ebenso unberücksichtigt wie die Entwicklung des Buches selbst von der ersten zur zweiten Auflage, die einmal gründlich analysiert werden müßte. Diese zugegeben mikroskopische Sicht auf die Fortschritte des Fachs ist wenig beliebt, wie jüngst die Herausgabe von Carl Einsteins *Kunst des 20. Jh.s* zeigte. Das Buch war erstmals 1926 in der Reihe der Propyläen-Kunstgeschichte erschienen und wurde nun von Thomas W. Gaethgens und Uwe Fleckner in der Neubearbeitung von 1931 herausgegeben, ohne die wichtigen Veränderungen innerhalb der einzelnen Kapitel zu analysieren oder wenigstens kenntlich zu machen.

Der »Fall« Muther legt es nahe, die Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jh.s und damit den ersten Versuch des Fachs, den ordnenden Rückblick auf das Vergangene bis an die Aktualität heranzuführen, grundsätzlich neu zu diskutieren. Muther ist auch ein gutes Beispiel für die Probleme und Widerstände, die bei der Beschäftigung mit der Kunstkritik entstehen. Er wurde im Laufe der 1890er Jahre einer der begehrtesten Feuilletonisten. Seine Artikel wurden in so vielen Zeitungen nachgedruckt, daß ein Überblick heute wohl unmöglich ist. Als er 1895 endlich eine Professur – wenn auch »nur« in Breslau – erreicht hatte, stieg daher der Neid seiner Standesgenossen so sehr, daß Muther offen angegriffen wurde und in den Fachkreisen als warnendes Beispiel diente, daß ein Historiker sich nicht ins Zeitgeschehen einzumischen habe, wie die kritischen Nachrufe in der Fachpresse auf seinen frühen Tod zeigen. Hinzu kommt, daß Muther mit seiner regen Publikationstätigkeit vor allem an der Popularisierung

des kunsthistorischen Wissens lag und nicht an der Bereicherung der Detailkenntnis. Sein Erfolg – auch wenn er keinen Posten in Berlin erlangte, worauf er gehofft hatte – und die zunehmende Wertschätzung seiner engagiert Partei ergreifenden Kunstkritik manifestierten sich darin, daß Muthers Zeitungs- und Zeitschriftenbeiträge von ihm selbst gesammelt herausgegeben (MUTHER) und posthum von seinem Freund ROSENHAGEN die Aufsätze komplettiert wurden.

Rosenhagen präjudiziert jedoch bereits ein eingeschränktes Interesse an der Kunstkritik: »Eines aber hielt ich für absolut nötig: Muthers Kunstkritiken auszusondern. Nicht, weil ich ihre Bedeutung unterschätze, sondern weil sie mir für die Verbreitung dieser Sammlung hinderlich scheinen. Ausstellungsberichte munden wie Semmeln, nur wenn sie frisch genossen werden können. Wenigstens sind sie dem großen Publikum fünf oder zehn Jahre nach ihrer Entstehung höchst langweilig; denn von wie wenigen ausstellenden Künstlern weiß man dann noch den Namen! Was sagen selbst sehr enragierten Kunstfreunden heute die Berichte Heinrich v. Kleists über die Ausstellungen der Berliner Akademie oder Heinrich Heines Briefe über die Pariser Salons? Das sind Dinge, die den Historiker angehen, für die große Öffentlichkeit aber kaum Interesse haben.« (zit. n: SCHLEINITZ, S. 400) Die Historiker hingegen interessierten sich bislang noch viel weniger für diese Berichte.

Im ersten Jahrzehnt des 20. Jh.s erschien auch die erste historische Sammlung, die kunstkritischen Schriften Bürger-Thorés (SCHMAROW/KLEMM), da anscheinend die neue Kunstkritik das Interesse an einem derartigen Projekt gesteigert hatte. Die Herausgeber betonten im Vorwort, daß für die Jahre, in denen Théophile Thoré Salonkritiken schrieb (1844–48 und 1861–68), »uns kaum ein anderer Kritiker einen so tiefen Einblick in das geistige Leben und die künstlerischen Anliegen der tonangebenden Stadt [Paris]« eröffne. Sie erhofften sich, mit dieser Publikation der deutschen Kunstkritik ein Vorbild zu geben. Demnach hatte in ihren Augen auch zu dieser Zeit die deutsche Kunstkritik noch nicht das Niveau der französischen erreicht.

Der Wiener Kunstjournalist HEVESI publizierte in Nachfolge Muthers seine Artikel, in denen

er sich vor allem für die Wiener Sezession engagierte, in gesammelter Form, in dem Bewußtsein, daß sich in diesen Texten, der — erfolgreiche — Kampf um die Durchsetzung der neuen Kunst dokumentiert. Die Freunde Adolph Bayersdorfers gaben zum Gedenken an diesen geschätzten Kenner 1902 eine Auswahl seiner Schriften, darunter auch seiner Kunstkritiken, heraus, die 1908 eine zweite Auflage erlebte (MACKOWSKY). Wenige Jahre später publizierte DRESDNER den ersten Band seines Versuchs, die Geschichte der Kunstkritik zu schreiben. Er war selbst ein Quereinsteiger in die Wissenschaft, der erst 1925, mit Ende Fünfzig, außerordentlicher Professor an der TH in Berlin wurde. Dresdner arbeitete als Kunstkritiker für unterschiedliche Korrespondentenbüros, was jedoch noch nicht weiter erforscht ist, beschäftigte sich also mit Ursprüngen und Entwicklung seines eigenen Berufs. Der zweite Band, der die Geschichte bis in die Gegenwart fortschreiben sollte, erschien nicht mehr.

Schon in den 1890er Jahren sprachen die selbstbewußt gewordenen Kritiker davon, daß es nun eine »neue« Kunstkritik gebe, die sich parallel zu den Sezessionsbewegungen entwickelte. Hermann Bahr charakterisiert Hevesi 1898 als den typischen neuen Kunstkritiker: »Er ist eigentlich kein Kritiker, wie man den Namen früher verstanden hat: kein Richter über gut und böse, der urteilen, belohnen oder strafen will. Er lobt nicht, und er tadelt nicht, sondern er stellt dar. Er fragt nicht, wie es sein soll, sondern sagt, wie es ist. Er nimmt ein Protokoll mit den Absichten der Künstler auf. [...] Die reine Freude am Anschauen, darin ist seine stille Gewalt. Er will nichts von der Kunst und vom Künstler, als sie fühlen dürfen.« (n.: SITT, S. 214)

Was aber ist die alte Kunstkritik, was unterscheidet sie von der neueren? Fragen, die sich bislang kaum beantworten lassen, wissen wir doch nur sehr wenig über die Entstehung der Kritik in Deutschland im 19. Jh. Die einzige Kritikerpersönlichkeit, die bislang untersucht

wurde, ist Friedrich Pecht in der Arbeit BRINGMANN'S. Pecht, eigentlich Maler, gab in den 1870er Jahren diese Tätigkeit weitgehend auf, um zu schreiben. Als Begründer der Zeitschrift *Kunst für alle* ist er bis heute bekannt. Bringmann erstellt eine Bibliographie zu Pecht und analysiert die persönliche Entwicklung und das — ungeschriebene — ästhetische Programm des Kritikers, der ein Verfechter des Naturalismus nach 1850 wurde, und resümiert die ältere Literatur zur Rezeptionsforschung.

Die von Bringmann beklagten Defizite der Kunstwissenschaft in der Kenntnis der Entwicklung der Publizistik bestehen weiterhin. Er betont, daß seine Arbeit in die Bereiche der Zeitungswissenschaft hineinreicht, die heute meist unter der Bezeichnung Kommunikationswissenschaft geführt wird und sich immer weniger mit ihrem ursprünglichen Aufgabengebiet beschäftigt. Die Kunstwissenschaft sollte das Instrumentarium dieser Nachbarwissenschaft selbstverständlicher benutzen und auch einsehen, daß eine wirkliche Analyse der Publizistik ohne die Bemühung um Fakten wie Auflage, Verbreitungsweise, angestrebte Leserkreise, Resonanz in anderen Zeitschriften, Herkunft und Zusammensetzung der Autoren und ihre Position in der — oder ihr Verhältnis zur — Redaktion nicht möglich ist. Viele Zeitungsartikel wurden bis ins 20. Jh. hinein anonym oder unter einer Sigle verfaßt, was ein weiteres Problem darstellt, auch wenn Ausstellungsrezensionen davon nicht so stark betroffen sind wie die sonstigen Berichte des Feuilletons. Keines der Archive der großen deutschen Tageszeitungen hat den Zweiten Weltkrieg überlebt. Für das 19. Jh. haben sich Angaben über die *Allgemeine Zeitung* im Archiv des Verlags Cotta, heute im Schillerarchiv Marbach, und Nachlässe einiger Autoren und Redakteure der *Frankfurter Zeitung* ebenfalls in Marbach erhalten, aus denen man die Informationen, die ein Zeitungsarchiv böte, teilweise rekonstruieren kann. Aber das sind die Ausnahmen. Um so wichtiger ist es, diese Fragen anhand der Feuilletons selbst zu stellen.

Die grundsätzliche Frage ist nur – wie bei allen Adaptionen wissenschaftlicher Verfahren –, wie weit die Kunstwissenschaft gehen muß, wenn man weiterhin die fachspezifischen Fragen als vordringlich nimmt. Die Arbeit der Germanistin TODOROW zum Feuilleton ist hier richtungweisend und zeigt zugleich die Grenzen. Todorow untersucht die »Rhetorik« des Feuilletons einer führenden Zeitung der 20er Jahre, worunter sie die Kommunikation der Redaktion mit den Lesern und die Struktur des Feuilletons allgemein – Rubriken, Themen, Textgattungen, Begriffsfelder, Aktualitätsdichte – versteht. Der Apparat, der zur beispielhaften Analyse zweier Jahrgänge – 1919 und 1929 – nötig ist, wird jedoch so umfangreich, seine Lektüre so mühsam, daß man die Jahrgänge gleich selbst durchblättern könnte. Er bietet aber statistische Anhaltspunkte für die Verteilung der Autoren, den Umfang der Artikel, die Gewichtung der Themen. Für eine kunstwissenschaftliche Untersuchung über Kritiken in Periodica wird man sicherlich eine geringere Erfassungstiefe wählen müssen, auch auf die Gefahr hin, nach zeitungswissenschaftlichen Kriterien der Arbeit einen »dilettantischen Zug« zu geben, der selbst von den Kommunikationswissenschaftlern für die eigene Arbeit befürchtet wird (BOHRMANN).

Am Rande sei angemerkt, daß die Konzentration der Forschung auf die *Frankfurter Zeitung* den Mythos fortschreibt, daß deren Feuilleton außergewöhnlich gewesen sei. Es ist jedoch nur das bekannteste, weil die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und deren Mitarbeiter sich in der Kontinuität dieser Zeitung verstehen und die Tradition wach halten, während die meisten anderen Zeitungen durch ihren wirtschaftlichen und/oder politischen Untergang in der Nazizeit in Vergessenheit gerieten. Zeitungen wie das *Berliner Tageblatt*, die *Vossische Zeitung* oder der *Berliner Börsen-Courier*, um nur die wichtigen liberalen Blätter in Berlin zu nennen, hatten ebenso anspruchsvolle Kulturbeilagen. Todorow weist zu Recht darauf hin, daß ihr Ansatz auf andere Zeitungen ausgeweitet werden müßte. Sie bietet eine hervorragende Einführung in die Geschichte des Feuilletons und die Problematik, die Zielrichtung von Zeitungsbeiträgen zu analysieren.

Die Monographie eines einzelnen Kritikers oder einer einzelnen Zeitschrift ist derzeit wohl der einzige Ausweg aus dem Dilemma, daß die Geschichte der Kunstkritik noch nicht geschrieben, noch nicht einmal die Quellen in ausreichendem Umfang gesichert sind. Beschränkung auf eine Persönlichkeit birgt natürlich die Gefahr, ein Zerrbild der kunstkritischen Debatten zu malen, solange man das Umfeld eines Kritikers nicht ausreichend kennt. An der Arbeit Bringmanns über Pecht ist z. B. der irreführende Titel *Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900* zu kritisieren, denn Pechts Kompetenz für zeitgenössische Kunst erschöpft sich in den 1880er Jahren, als neue Künstlergenerationen tonangebend und damit neue Maßstäbe gesetzt werden. Danach arbeitete er nur noch gegen den »Verfall der Kunst« an. Bringmann weist darauf hin, daß Pecht den Impressionismus nicht zutreffend einordnen konnte, weil diese Kunstrichtung in Deutschland noch nicht ausreichend präsent war. Die Rezeption des Impressionismus ist mittlerweile das am intensivsten bearbeitete Gebiet der Rezeptionsforschung; es sei nur auf KERN, PAUL und die Ausstellung zu Tschudi hingewiesen.

Pecht wurde von einer jüngeren Kritikergeneration abgelöst, die mit dem Anspruch auftrat, etwas Neues zu machen. Der bereits zitierte Hermann Bahr schrieb 1894: »Die alte Kritik ist dahin, unwiederbringlich verloren, auf Nimmerwiedersehen; sie hat die Schwindsucht im höchsten Grade und gar keine Kraft mehr, es gibt keine Hilfe. Machen wir uns an die neue.« (n.: SITT, S. 213) Es kommen Zweifel auf, ob wir diese alte Kritik wirklich kennen und angemessen einschätzen können, wenn man MÖLLERS Studie über die Rezeption Blechens liest: sie weist nach, daß die Ausstellungskritik Gustav Adolf Schölls über die Berliner Kunstausstellung im Herbst 1832, die bislang immer als »Verriß« gelesen und dem Kritiker gar die Schuld an der Erkrankung Blechens zugeschoben wurde, eine durchaus ernstzunehmende Einordnung der Kunst Ble-

chens darstellt, die auch gar nicht abwertend gemeint ist. Dies gelingt Möller, indem er die zentralen Begriff dieser Kritik, Ironie, Witz und Humor, nicht als despektierliche Angriffe gegen die Kunst Blechens liest, sondern in der zeitgenössischen philosophischen Debatte verortet. Aus der Sicht der Romantikforschung in Germanistik und Philosophie liegt dies nahe. In der Kunstwissenschaft führten diese Begriffe jedoch bislang zu Mißverständnissen, die noch dadurch verstärkt wurden, daß die Kritik in der Blechen-Monographie Paul Ortwin Raves verstümmelt wiedergegeben worden war. Schölls Kritik erschien in einer der ersten deutschsprachigen Fachzeitschriften, dem von Franz Kugler herausgegebenen Wochenblatt *Museum. Blätter für bildende Kunst*. Sie legt die Frage nahe, ob denn die Kritiken dieser Jahrzehnte wirklich nur aus Aufzählungen längst vergessener Namen bestanden, wie dies Rosenhagen suggeriert. Wenn heute nur noch die Namen von herausragenden Schriftstellern als Kunstkritikern – Heine, Fontane, Baudelaire – bekannt sind, dann ist damit noch nichts über die Qualität der restlichen Kritik gesagt.

In zwei neueren Arbeiten, die wie Bringmann monographisch vorgehen, ist die zeitungswissenschaftliche Fragestellung selbstverständlich geworden. WINDHÖFEL beschäftigt sich mit einem der wichtigsten und heute bekanntesten Publizisten der 20er Jahre, Paul Westheim. Westheim war durch den Reprint ausgewählter Aufsätze und den einleitenden Essay FRANKS wieder ins Bewußtsein gebracht worden, und *Das Kunstblatt* gilt als eine der wichtigsten Quellen für die Kunst der 20er Jahre – es wurde 1978 nachgedruckt. Windhöfel schließt an seine gründliche Biographie Westheims, die alles archivalische Material auswertet, eine Analyse der Artikel v. a. im *Kunstblatt* und in der *Frankfurter Zeitung* an, für die Westheim bis zum Streit mit der Redaktion 1924 als Berlin-Korrespondent gearbeitet hatte. Westheims Engagement für neue Kunstrichtungen, für Künstler und seine Auseinandersetzungen mit Publizisten wie Herwarth Walden und Benno Reifenberg bieten hierfür umfangreiches Material, zumal er seiner Zeitschrift gegenüber älteren Publikationen wie *Kunst und Künstler* oder *Cicerone* ein erkennbares Profil geben mußte. Auch bei Windhöfels monographischer Arbeit scheint der Blickwinkel so stark auf einen Protagonisten eingeengt, der Kontext aus den Augen verloren. Leider wird der Wert des

Buches durch zahllose z. T. sinnentstellende Druckfehler gemindert. Die Bibliographie der Schriften Westheims krankt daran – wie Windhöfel selbst eingesteht –, daß die Zeitungskritiken nicht systematisch berücksichtigt werden konnten. Nachdem Westheim 1924 aus seinem Korrespondentenamt gedrängt worden war, tauchen Artikel von ihm in allen möglichen Tageszeitungen auf (in der *Berliner Börsenzeitung*, dem Berliner *Acht Uhr Abendblatt*, dem *Frankfurter General-Anzeiger* und der Karlsruher *Badischen Presse*). Bislang wurde nicht nachgewiesen, daß er für eine dieser Zeitungen regelmäßig arbeitete. So beschränkt sich das Buch dem Titel entsprechend letztlich doch auf das *Kunstblatt*, dessen Berichterstattung Westheims persönlichen Ansichten entsprach.

Daß nur der komplette Überblick ein diskutables Ergebnis zeitigt, wird anhand der ausgewählten Kritiken Adolf Behnes deutlich (OCHS), der neben Westheim zu den wichtigen Kritikern der 20er Jahre gehört. Die Beschränkung auf den Reprint von Architekturkritiken entspricht dem Interesse des Verlags, der auch andere Kritiker mit derartigen Ausschnitten aus der Arbeit würdigte – etwa den Herausgeber von *Kunst und Künstler*, Karl Scheffler –, nicht aber den Ansprüchen einer Monographie. Hinzukommt im Falle Behnes, daß die lückenhafte und fehlerreiche Bibliographie den Namen nicht verdient. Als Essayist ist Behne noch zu entdecken.

Die zweite wichtige Monographie behandelt die in Vergessenheit geratene Berliner Zeitschrift *Das Atelier* (URSPRUNG). Mit einer Auflage von 4000 Exemplaren gehörte sie zu den erfolgreichen Zeitschriften der 1890er Jahre; lediglich die sehr populäre Münchner *Kunst für alle* erreichte eine Auflage von über 10.000 Exemplaren. 1890 hatte der Bankkaufmann und Kunsthistoriker Hans Rosenhagen *Das Atelier* als Informationsorgan für das Kunstgewerbe gegründet. Es wurde jedoch schnell zum Sprachorgan der Sezessions-Künstler sowie Experimentierfeld für neue Ideen und jüngere Talente der Kunstkritik. Dabei rückte die Malerei zunehmend ins Zentrum der Berichterstattung. Trotz des Erfolgs stellte *Das Atelier* bereits 1897 sein Erscheinen wieder ein. Andere Zeitschriften in den Verlagsstädten Leipzig und München waren inzwischen erfolgreich auf den Wagen der ›neuen Kunst‹ aufgesprungen. Erst einige Jahre später gründete Bruno Cassirer dann mit *Kunst und Künstler* in Berlin wieder eine Zeitschrift, die bis 1933 tonangebend war.

Die Kritiker des *Ateliers* waren überwiegend jung, zwischen 25 und 35 Jahre alt, und nach ihrer Ausbildung noch in einer Orientierungsphase. Man kann hier Berufsanfänger erleben, von denen etliche, etwa Karl Scheffler, in den folgenden Jahrzehnten die Kunstpublizistik dominierten. Die Mischung der Vorstellungen, was Kunst leisten sollte, reichte von uneingeschränkten Befürwortern alles Neuen bis zu konservativen Charakteren wie Paul Schultze-Naumburg und Robert Mielke, die in den 20er Jahren ins Lager der Nazis

abdrifteten. Bezeichnend für den Wandel der Parteigänger einer ehemaligen neuen Kunst ist, daß Schultze-Naumburg, aber auch Rosenhagen selbst 1911 Carl Vinnens *Protest deutscher Künstler* untersuchten.

Indem Ursprung die Berichterstattung des *Atelier* untersucht, analysiert er auch eine wichtige Phase in der Entwicklung des modernen Kunsthandels sowie den Umbruch des Ausstellungswesens Großausstellungen hin zu überlegt inszenierten und jurierten Ausstellungen, in denen die Ziele der neuen Kunst erst deutlich werden konnten. Nicht zuletzt aber sind es die Kriterien der Kunstkritik, die Ursprung in einem modellhaften Ausschnitt beleuchten kann, wobei es jedoch etwas gefährlich ist, daß er anhand des Corpus der Kritiken im *Atelier* von »der Kunstkritik der Secession« spricht und doch nur einen kleinen Ausschnitt dieser Kritiken bearbeiten kann. Auch die Zeitschriftenmonographie birgt also die Gefahr, daß ein Teil voreilig für das Ganze genommen wird. Der Vergleich mit Arbeiten früherer Jahre etwa zur Schornschen *Kunstchronik*, zum *Pan*, zu *Kunst für alle*, *Kunst und Künstler* (s. BRINGMANN) und zum *Kunstwart* (KOSZINOWSKI) zeigt den Fortschritt in der Übernahme zeitungswissenschaftlicher Methodik und den Gewinn für die Analyse der publizistischen Position der Beiträge.

In diesem Sinne ist die Untersuchung SYNDRAMS zu den sogenannten »Rundschauzeitschriften« ebenfalls von Interesse für die Einschätzung der Kunstschriftsteller, die häufig parallel zu ihrer Arbeit für Fachzeitschriften in diesen Kulturmagazinen publizierten. Syndram untersucht vor allem die Erscheinungsform und Entwicklung von Zeitschriften wie der *Deutschen Rundschau* und *Neuen Deutschen Rundschau*, der *Gegenwart*, *Nord und Süd*, *Kunstwart* und den *Süddeutschen Monatsheften* sowie die Biographien ihrer Herausgeber und Redakteure, so daß der Kunstwissenschaftler dieses Buch vor allem als Nachschlagewerk benutzen kann, das die Arbeit zu den spezialisierten Kunstzeitschriften ergänzt. Die Historikerin KULHOFF verwendet die Rundschauzeitschriften hingegen als Quelle zur Analyse des bürgerlichen Selbstverständnisses im wilhelminischen Staat. Sie sieht die bildende Kunst als »Motor der gesamten kulturellen Entwicklung als auch als Medium politischer Reform« an, und nimmt dabei die publizierte Meinung als Ausdruck des bürgerlichen Selbstverständnisses, ein sozialgeschichtlich spekulativer Ansatz, der gerade die Grenzen der Rezeptionsforschung aufzeigt. Denn es wäre ja die Frage, in wie weit die publizierte Meinung der Erwartung der Leser entspricht. Die Entwicklung und Akzeptanz der Zeitschriften thematisiert Kulhoff jedoch nicht. Für unser Fach trägt sie nichts bei.

Wie mühsam, aber auch wie ertragreich die Detailarbeit sein kann, beweist KRISCH. Sie untersucht die berühmten-berühmten Reaktionen der Presse auf die beiden Ausstellungen Edvard Munchs im Verein Berliner Künstler und im Equitable Palast. Dafür erfaßt sie alle Rezensionen, die zwischen dem 5. November 1892 und

dem 31. Januar 1893 erschienen sind. 17 Berliner Zeitungen, die Berichte der Düsseldorfer und Kölner Presse sowie der *Frankfurter Zeitung* wurden hierfür ausgewertet, die Biographien der Kritiker – soweit sie zu identifizieren sind – und die politische Richtung der Zeitungen vorgestellt. Bislang wurde die Presse als hauptverantwortlich für die vehemente Ablehnung Munchs und die Schließung der Ausstellung angesehen. Krisch gelingt jedoch die »Rehabilitierung der Zeitungskritik«, indem sie die wesentlich differenzierteren Positionen der Kritiker gegenüberstellt und in den aktuellen Debatten verortet. Begriffe wie »konservativ«, »liberal« und »fortschrittlich« müssen nun relativ gesehen werden. In konservativen Zeitungen konnten dem Neuen gegenüber aufgeschlossene Kritiken erscheinen und politisch liberale Kritiker künstlerisch konservativ argumentieren. Die Autorin analysiert das Spektrum der ästhetischen Debatte überschaubar anhand von vier Themenbereichen – Fragmentarismus, Darstellung des Häßlichen, Nation und Kunstmarkt. Die Argumente dieses Streits wurden in den kommenden Jahrzehnten zu Stereotypen der Modernerezeption. Ein wichtiges Kapitel zur Entstehung der Sezessionskunst ist damit geschrieben. Und obwohl es an Literatur zu Munchs Ausstellungen und der Rezeption seiner Kunst keinen Mangel gibt, kann Krisch die Pro- und Contra-Positionen neu bewerten, wobei sich zeigt, daß die Tagespresse an Niveau den Fachzeitschriften in diesen Jahren in nichts nachsteht.

Ein wichtiger Beitrag der Kunstkritik zur Kunstgeschichte ist die immer wieder erfolgreiche Begriffsbildung, was inzwischen anhand einiger Beispiele untersucht ist. So analysierte MANHEIM die Entstehung des Stil- und Periodenbegriffes Expressionismus, was nicht nur den Nachweis der ersten Verwendung des Begriffs bringt, sondern die Kenntnis über das Verständnis der Zeitgenossen für eine neue Kunstströmung und nicht zuletzt das Selbstverständnis der Künstler vertieft. Weniger ergiebig wirkt hingegen die Untersuchung der »Naturalismusrezeption« von LANGE-PÜTZ, da sie den damals in Deutschland gängigen Begriff verwendet, der mittlerweile in der Kunstwissenschaft auf Grund seiner Bedeutungsvielfalt so nicht mehr gebräuchlich ist, und weil sie sich auf eine Zeitschrift beschränkt – ohne deswegen monographisch zu arbeiten. Weiteres ist das gravierendere Problem, wenn man bedenkt, daß *Kunst für alle* in den 1890er Jahren unter Pecht zwar populär war, aber für eine konservative Auffassung steht, und so gerade die Neuerungen des »Naturalismus« nicht angemessen diskutiert werden.

Ebenfalls auf Grund der Auswahl der Zeitschriften ist die Studie von KLEIN problematisch. Sie untersucht die Expressionismus-Rezeption in *Cicerone*, *Genius*, *Kunstblatt* und *Kunst der Nation* und speziell den nationalistischen Gehalt der expressionistischen Theorien in Hinblick auf den Versuch der Autoren von *Kunst der Nation*, den Expressionismus im Nationalsozialismus als »deutsche« Kunst zu etablieren (hierzu gründlicher: GERMER). Dies ist in der Tat ein wichtiger

Aspekt, den auch die Germanisten in den letzten Jahren untersucht haben, er wird jedoch bei Klein durch die Verquickung eines sozialgeschichtlichen mit einem psychoanalytischen Ansatz behindert, der »Verdrängtes« und »Verdecktes« in den Texten bloßlegen will, aber nur zu den bereits bekannten Zusammenhängen von Konservatismus und Avantgarde kommt. Die genauere Betrachtung der Biographien der beteiligten Kritiker wäre sicher ergiebiger als eine rein theoretische Begriffsanalyse. Für die sozialgeschichtliche Komponente gelten die gleichen Vorbehalte wie gegenüber der Arbeit Kulhoffs: wieder rächt sich die willkürliche Auswahl der untersuchten Zeitschriften, die es bei weitem nicht erlaubt, von einer erschöpfenden Behandlung der Expressionismus-Debatten zu sprechen. Klein greift daher ebenso intensiv auf die bekannte Forschungsliteratur zurück, wie sie sich mit den Texten der Zeit beschäftigt, was den Erkenntnisgewinn die Kunstkritik betreffend schmälert. Wesentlich breiter fundiert geht da BUSHART vor, die das Phänomen der Rezeption älterer Kunst in der kunstwissenschaftlichen Literatur und Publizistik des Expressionismus untersucht. Sie kann nicht die gesamte Zeitungs- und Zeitschriftenliteratur zum Expressionismus berücksichtigen, aber ihr gelingt doch eine schlüssige Auswahl aus den Schriften der wortführenden Publizisten. Natürlich lassen sich die Arbeiten von Manheim, der sich auf den knappen Zeitraum von zwei Jahren vor dem Ersten Weltkrieg und einen konkreten Begriff beschränkt, und Bushart, die die Genese einer diffusen Geisteshaltung untersucht, in Umfang und Anspruch nicht vergleichen, aber sie zeigen doch beide, wie grundlegend die Analyse der Rezeptionsgeschichte für das Verständnis eines Stils oder einer Epoche sein kann und daß es Rückkopplungen von der öffentlichen Debatte zur Kunstproduktion gibt.

Die Auffassung, Herold der Kunst zu sein, wie sich etwa Hevesi verstanden hat, machte die Kunstkritik den Universitätswissenschaftlern suspekt: bis heute. Mit dem Verbot der Kunstkritik durch Goebbels 1936 und dem Rückzug der in Deutschland verbliebenen Wissenschaftler auf das »unpolitische« Gebiet der historischen Wissenschaft wurde diese Trennung auf lange Zeit zementiert. Als nach dem Zweiten Weltkrieg damit begonnen wurde, im Rückblick die Kunstgeschichte seit 1900 aufzuarbeiten, diente die Kunstkritik vor allem als Prügelknabe, dessen heftige »Verrisse« als Ausweis der Inkompetenz und Ignoranz genüßlich vorgeführt wurden, ohne deren Argumente oder Umfeld — die Biographien der Verfasser, die Geschichten der Publikationsorgane — zu verfolgen.

Ein gutes Beispiel bietet hierfür die wissenschaftliche Aufarbeitung der Kunst Kandinskys, bei der bis heute die Presse am Beispiel einer Rezension des *Hamburger Fremdenblattes* als inkompetent vorgeführt wird, ohne daß sich jemand die Mühe gemacht hätte, die sonstige Rezeption in ihrer Vielschichtigkeit aufzuarbeiten. Und das, obwohl die Künstlergeneration der Avantgarden um 1910 es bereits gelernt hatte, derartige »Verrisse« für ihre eigenen Zwecke zu nutzen. Die Rezeption Kandinskys bietet auch ein gutes Beispiel dafür, was durch die Mißachtung der Rezeptionsgeschichte erst auf langen Umwegen erreicht wurde. Als Kandinsky nach dem Ersten Weltkrieg nach Deutschland zurückgekehrt war und eine führende Rolle in der Propagierung einer »absoluten« Kunst einnahm, wies die zeitgenössische Kunstkritik wiederholt darauf hin, daß sein Weg in die Abstraktion nur im Kontext der Münchner Kunstszene der Jahrhundertwende, des Jugendstils und seiner dekorativen Vorstellungen zu verstehen sei — eine Traditionslinie, die erst mit der Ausstellung *Kandinsky und München* 1984 rekonstruiert wurde, die seither jedoch wieder in den Hintergrund trat; vgl. die Struktur der Ausstellung im Lenbachhaus, München 1995, die sich erneut unkritisch der selbststilisierten Biographie und Werkgenese Kandinskys verpflichtete.

Die Publikationen zu diesem Bereich der Rezeptionsgeschichte haben in den letzten Jahren erheblich zugenommen. Kaum ein Katalog zu einer Künstlerretrospektive kommt ohne ausführliches Kapitel zur Rezeption aus. Dabei hängt die Dichte der Information von den jeweils vorhandenen Archiven oder der Dauer des Sammelns ab. Ungeschlagener Qualitätsmaßstab ist hier immer noch GÖPELS über Jahrzehnte gewachsenes, kommentiertes Werkverzeichnis zu Beckmann mit einer Bibliographie der Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, die ihren Namen verdient. Nur zu Klee liegen bislang derart fundierte Dokumentationen vor. Das beruht zum einen auf der Arbeit der Nachlaßverwalter in Bern, zum anderen gab WERCKMEISTER früh den Anstoß, in diese Richtung zu forschen, wobei er dank der guten Quellenlage eine Synopse aus der öffentlichen Rezeption, den persönlichen Vorstellungen und Strategien Klees und dem Agieren des Kunsthandels geben kann. Davon angeregt, weitete HOPFENGART die Untersuchung der Rezeption zeitlich bis zur Etablierung Klees als »Klassiker der Moderne« nach dem Zweiten Weltkrieg aus. Dennoch gibt es auch bei Klee

immer noch Möglichkeiten der Ergänzung, etwa wenn BELOUBEK-HAMMER die Klee-Rezeption in Berlin näher untersucht. Hier wird jedoch eine Gefahr deutlich, die öfter zu beobachten ist, wenn auf die Vollständigkeit der wenigen gut erhaltenen älteren Archive – in diesem Falle der ehem. Ostberliner Nationalgalerie – vertraut wird. Schon zur Dix-Retrospektive 1991 in Stuttgart und Berlin schöpften MÄRZ und RADEKE aus diesem schwer zugänglichen Schatz. Es erschien als eigenständige Publikation eine Chronologie, die sich auf das umfangreiche und doch lückenhafte Archiv an Zeitungsausschnitten stützt.

Nur wenige Künstler haben systematisch die Pressereaktionen gesammelt und noch weniger Archive dieser Art die Zeitläufte überlebt. Munch begann anscheinend seit Mitte der 1890er Jahre, die Reaktionen der Presse auf sein Werk zu sammeln. Das legen zumindest die Zeitungsausschnitte im Munch-Archiv nahe, die seit dieser Zeit von Ausschnittdiensten gesammelt vorliegen, zu Beginn noch unsystematisch, nach der Jahrhundertwende zunehmend vollständig. Die Ausstellung *Munch und Deutschland* arbeitete die unterschiedlichen Facetten der Rezeption dieses Künstlers heraus und konnte sich dabei auf das umfangreiche Archiv des Munch-Museums stützen, wobei KRISCH darüber hinausgehend Material und Einsichten bietet. Ähnlich umfassend ist bislang nur noch die Rezeption van Goghs – was den Kunsthandel betrifft (FEILCHENFELDT) – und Gauguins durch KROPMANNs untersucht, dem es ebenfalls um das gesamte Spektrum der Rezeption geht. Allerdings ist er mehr an der Rekonstruktion der Ausstellungen und Sammlungen interessiert und benutzt die – ausführlich zitierte – Presse vor allem als Quelle und weniger um die Kriterien der Kritik zu analysieren. Anhand dieser Arbeiten wird offensichtlich, daß erst auf Grundlage von Faktensammlungen fundierte Überlegungen angestellt werden können, wie die Wegbereiter der Moderne in Deutschland rezipiert wurden. Insofern sind hier nun Standards gesetzt.

Wenn sich von Künstlern selbst angelegte Archive erhalten haben, dann ist die Auswahl mit Vorsicht zu genießen. Ein solcher Fall ist das Archiv Arthur Segals, das sich trotz des Emigrantenschicksals erhalten hat, das aber kaum auf Vollständigkeit hin gesammelt worden sein kann, denn Rezensionen, in denen Segal kritisiert wurde, fehlen ebenso wie die ganze Bandbreite der Tageszeitungen, die ja mit differierenden Schlußfolgerungen über aktuelle Ausstellungen berichtet haben (vgl.: HERZOGENRATH / LISKA). Prinzipiell sind heute Untersuchungen zur Rezeption, sei es als eigener Katalogbeitrag oder in Form einer kommentierten Biogra-

phie üblich – z. B. die Ausstellungen zu Klimt in Zürich 1992, zu Leibl in München und Köln 1994, Pechstein in Tübingen 1996. Hier bieten die Zeitungskritiken die Möglichkeit zur Rekonstruktion von Ausstellungen und natürlich Informationen zum zeitgenössischen Verständnis. Da jedes dieser Projekte für sich verfolgt wird, gibt es bislang jedoch keine Standards der Beurteilung, die einem zeitungswissenschaftlichen Anspruch entsprächen.

Die Zeit nach 1945 ist auch auf dem Gebiet der Rezeptionsforschung eine *terra incognita*. Lediglich GROWE bemühte sich, in einem Überblick erste Konturen der Kunstrezeption herauszuarbeiten. Immerhin ist die Geschichte der *documenta*-Ausstellungen mittlerweile so gut untersucht, daß es einer eigenen Bibliographie zu diesem Teilaspekt bedürfte. Der deutsche Kunsthandel hat in Gestalt einiger profitierter Galeristen und eines eigenen Archivs seine Geschichtsschreibung mittlerweile selbst in die Hand genommen. Nicht zuletzt die Videointerviews mit noch lebenden Protagonisten werden dieses Archiv in Zukunft sicher an Bedeutung gewinnen lassen. Zu verweisen ist noch auf die wenig beachtete Arbeit von HELD, die sich früh bemühte, auf einen knapp bemessenen Zeitraum die ganze Bandbreite der Rezeptionsforschung anzuwenden, indem sie für die Phase nach dem Zusammenbruch des straff organisierten nationalsozialistischen Systems die damals aktiven Künstler und deren Werke sammelte, ihre Organisationsversuche in Kunstvereinen und Berufsvertretungen und die Ausstellungen und Bilderankäufe durch die öffentliche Hand rekonstruierte.

Die Kunstkritik wird zwar berücksichtigt, spielt aber eine nachgeordnete Rolle, ebenso wie die personelle Kontinuität der Kritiker von den 30er bis in die 50er Jahre, für die beispielhaft Will Grohmann steht, der es verstand, seine Arbeit vor 1945 in Vergessenheit geraten zu lassen. Fairerweise muß allerdings eingestanden werden, daß wir über die Nischen und Spielräume der Kunstpublizistik nach 1933 bislang wenig wissen.

Die Arbeit Hells zeigt noch einmal die Problematik der Rezeptionsforschung: Wie läßt sich das Gebiet, das die Tendenz hat auszufern, sinnvoll eingrenzen? Es geht um die Kriterien der Kunstkritik, wie sie sich in Zeitschriften und Tageszeitungen manifestiert, um die Geschichte des Geschmacks, die sich in den Privatsammlungen und der Ankaufspolitik der öffentlichen Sammlungen dokumentiert, und damit letztlich auch

um die Strategien des Kunsthandels. Die Komplexität der Rezeptionsforschung ist das Thema eines Sammelbandes, in dem anhand von 34 biographisch angelegten Beiträgen Persönlichkeiten des Kunstbetriebs, Publizisten, Galeristen, Museumsleute und Sammler portraitiert werden (JUNGE). Mit der Begründung, daß das gemeinsame Anliegen, die zeitgenössische Kunst, diese sehr unterschiedlichen Personen vereint habe, wurde gerade darauf verzichtet, die einzelnen Bereiche zu trennen. So ist die Frage wohl sinnvollerweise mit dem Paradoxon zu beantworten, daß das Forschungsfeld gerade nicht eingeschränkt werden sollte.

Wenn von Rezeptionsgeschichte die Rede ist, dann kann also nicht die Geschichte der Kunstkritik allein betrachtet werden, die ja weitgehend vom Tagesgeschehen abhängig ist – vom Handel, den Sammlern und den Ausstellungen. Natürlich findet Rezeption auch außerhalb dieses Angebots statt. Ein wichtiger (Neben-)Aspekt ist zum Beispiel, daß und wie Künstler Kunst rezipieren. Dies führt nahe an den Bereich der Rezeptionsästhetik heran, in dem die bildimmanente Kommunikation zwischen Kunst und Betrachter untersucht wird. Der Begriff wurde vor allem durch Wolfgang Kemp eingebürgert (u. a.: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jh.s.*, München: Mäander 1983) und benennt ein Gebiet, in dem strukturell und weitgehend ahistorisch argumentiert werden kann. Rezeptionsforschung, wie sie hier verstanden wird, müßte hingegen über die Kunstpublizistik hinaus immer auch die Einzelaspekte der Geschichte des Kunsthandels, der Künstlervereinigungen, des Sammelns und der Museen umfassen. Die einzelnen Bereiche der Rezeption sollten – so schwierig sie auch zu überblicken und zu vereinen sind – von der Forschung nicht weiterhin isoliert betrachtet werden. Die hier ange deutete Vielschichtigkeit entspricht der Komplexität und Bedeutung, die ihnen in der Kunstproduktion zukommen.

Das kann der Blick auf die Gegenwart bestätigen. Nicht allein, daß Kritiker auch nach 1945 wieder wichtige Impulsgeber für die künstlerische Entwicklung geworden sind, wobei es vielleicht bezeichnend ist, daß dies vor allem

außerhalb Deutschlands stattfand. Erinnerung sei nur an den Protagonisten und Chronisten des Nouveau Realisme, Pierre Restany, an Germano Celants erfolgreiche Begriffsbildung *Arte povera* und Achille Bonito Olivas *Trans-avanguardia*. Nicht zuletzt die zeitgenössischen Künstler wurden sich in den letzten Jahren der Bedeutung der Rezeption bewußt.

Kaum eine Retrospektive kommt noch ohne eine Bibliographie aus, die neben den langen Listen der Ausstellungen ein wichtiger Qualitätsmaßstab ist. Das Künstlerduo Peter Fischli & David Weiss kommentierte diese Tendenz ironisch, als sie 1990 – sie konnten gerade auf zehn Jahre gemeinsamer künstlerischer Arbeit zurückblicken – anstelle eines Ausstellungskataloges ein kleines, handliches Buch herausgaben, das auf Abbildungen und Angaben zur Biographie verzichtet und statt dessen die gesammelten Rezensionen, die in diesen Jahren zu ihren Ausstellungen erschienen waren, wiedergibt (FREY). Der Effekt ist aber nicht nur eine ironische Anspielung auf die Bedeutung langer Bibliographien, sondern daß sich erst anhand der redundanten Texte die sprunghaft und auf den ersten Blick disparat wirkende Arbeit der beiden Künstler vor den Augen des Lesers zu einem Werk formiert, wobei Redundanz gerade eines ihrer Stilelemente ist.

Das Verhältnis der Künstler zur Kritik ist seit dem Streit zwischen Whistler und Ruskin vor 120 Jahren dennoch nicht ausschließlich zur Komplizenschaft mutiert. Anlässlich einer Podiumsdiskussion zur erstmaligen Verleihung eines Förderpreises an einen jungen Kunstkritiker – der Preis trägt inzwischen den Namen Carl Einsteins – bemängelte die Kölner Künstlerin Rune Miels, daß es auch heute noch schwer sei für die Künstler, ihre Arbeit in der Kritik wiederzuerkennen (KÖNIGSMACHER?, S. 30). Sie meint sogar, daß dies ein Symptom für den Qualitätsverfall der Kunstkritik sei. Dem soll der Preis entgegenarbeiten. Die Funktion des Kunstkritikers ist heute ebenso wenig gesichert wie zur Zeit Ruskins, und der ›Beruf‹ des Kunstkritikers ist weder erlernbar noch unterliegt er Qualitätskriterien – es gibt kein festes Berufsbild. Gleichzeitig gerät heute die übliche, geschriebene Berichterstattung durch Hörfunk und Fernsehen zunehmend ins Hintertreffen wie die Printmedien allgemein. Die Appelle anläß-

lich des Symposions, der Kritik in Tageszeitungen und Zeitschriften wieder einen festen und ausreichenden Platz zu geben, verhallen ungehört. Die Diskussion zeigte, daß es bis heute unklar ist, was Kunstkritik erreichen kann und soll. Welche Funktionen sie in früheren Zeiten erfüllte, das wäre erst noch zu untersuchen, auch wenn sie als Quelle für die Kenntnis über Ausstellungs-, Sammlungs- und Geschmacksgeschichte bereits – unsystematisch – genutzt wird. Die heute immer leichter mögliche Anhäufung von Detailwissen mag durchaus als erdrückende Last empfunden werden. »It is now obvious, we are entering an archival, curatorial, comeback world. The next century will be spent not fostering new art but fully researching and minutely documenting every tiny area of 20th century culture,« schrieb unlängst Adrian Dannatt in *Flash Art*. Aber dieses Problem haben die Künstler zu lösen.

Andreas Strobl

#### Zitierte Literatur:

- Anita BELOUBEK-HAMMER, »Paul Klee und Berlin«, in: *Paul Klee. Späte Werkfolgen. Aus der Paul-Klee-Stiftung im Kunstmuseum Bern*, Ausst.kat. Kupferstichkabinett, Staatl. Museen zu Berlin 1997, S. 121–133
- Gottfried BOEHM, »Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst«, in: Lorenz Dittmann (Hrsg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–30*, Wiesbaden / Stuttgart: Steiner 1985, S. 113–128
- Hans BOHRMANN, »Methodenprobleme einer Kommunikationsgeschichtsschreibung«, in: Manfred Bobrowsky/Wolfgang R. Langenbucher (Hrsg.), *Wege zur Kommunikationsgeschichte*, München: UVK Medien 1987, S. 44–48
- Michael BRINGMANN, *Friedrich Pecht (1814–1903). Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900*, Berlin: Gebr. Mann 1982
- Magdalena BUSHART, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München: S. Schreiber 1990
- Heinrich DILLY, *Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945*, München / Berlin: Deutscher Kunstverlag 1988
- Albert DRESDNER, *Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie*, Bd. 1, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, München: Bruckmann 2<sup>1968</sup> (1<sup>1915</sup>)
- Walter FEILCHENFELDT, »Vincent van Gogh – seine Händler, seine Sammler«, in: *Vincent van Gogh und die Moderne 1890–1914*, Ausst.kat. Museum Folkwang, Essen / Rijksmuseum van Gogh, Amsterdam, Frenen 1990
- Tanja FRANK (Hrsg.), *Karton mit Säulen. Antifaschistische Kunstkritik*, Leipzig / Weimar: G. Kiepenheuer 1985
- Patrick FREY (Hrsg.), *Das Geheimnis der Arbeit. Texte zum Werk von Peter Fischli & David Weiss*, München / Düsseldorf: Kunstverein München / Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1990
- Stefan GERMER, »Kunst der Nation. Zu einem Versuch die Avantgarde zu nationalisieren«, in: Bazon Brock / Achim Preiß (Hrsg.), *Kunst auf Befehl. 1933.1945*, München: Klinckschardt & Biermann 1990, S. 21–40
- Stefan GERMER / Hubertus KOHLE, »Spontanität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte«, in: Peter Ganz u. a. (Hrsg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, Wiesbaden 1991, S. 287–311
- Barbara und Erhard GÖPEL, *Max Beckmann. Katalog der Gemälde*, hrsg. von Hans Martin von Erfa, Bern: Kornfeld 1976
- Bernd GROWE, »Bilderstreit um die Moderne. Zur deutschen Kunstkritik der Nachkriegszeit«, in: 1945–1985. *Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, Ausst.kat. Nationalgalerie, Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung 1985, S. 673–682
- Hans R. GUGGISBERGER (Hrsg.), *Umgang mit Jacob Burckhardt. 12 Studien*, Basel: B. Schwabe 1994
- Evelyn GUTBROD, *Die Rezeption des Impressionismus in Deutschland 1880–90*, Stuttgart: W. Kolhammer 1980
- Jutta HELD, *Kunst und Kunstpolitik in Deutschland 1945–49. Kulturaufbau in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg*, Berlin: Elefanten Press 1981
- Wulf HERZOGENRATH / Pavel LISKA (Hrsg.), *Arthur Segal 1875–1944*, Ausst.kat. Kölnischer Kunstverein, Berlin: Argon 1987
- Ludwig HEVESI, *Acht Jahre Wiener Secession. Kritik, Polemik, Chronik*, Wien: C. Konegen 1906 (Klagenfurt: Ritter 1984)
- ders., *Alt Kunst – Neukunst. Wien 1894–1908*, Wien: C. Konegen 1909 (Klagenfurt: Ritter 1986)
- Johann Georg Prinz von HOHENZOLLERN / Peter-Klaus SCHUSTER (Hrsg.), *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, Ausst.kat. Nationalgalerie, Berlin / Neue Pinakothek, München, München: Prestel 1996
- Christine HOPFENGART, *Klee. Vom Sonderfall zum Publikumsliebbling. Stationen seiner öffentlichen Resonanz in Deutschland 1905–1960*, Mainz: Zabern 1989
- Henrike JUNGE (Hrsg.), *Avantgarde und Publikum: Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 1992

- Josef KERN, *Impressionismus im Wilhelminischen Deutschland. Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte des Kaiserreichs*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1989
- Iris KLEIN, *Vom kosmogonischen zum völkischen Eros: eine sozialgeschichtliche Analyse bürgerlich-liberaler Kunstkritik in der Zeit von 1917 bis 1936*, tuduv-Studien Reihe Kunstgeschichte Bd. 42, München: tuduv 1991
- KÖNIGSMACHER? *Zur Kunstkritik heute*, hrsg. von der Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart: Cantz 1991
- Eva KOETHEN, *Kunstrezeption als problematisierter Bereich der Kunstwissenschaft*, Diss. Bochum 1981
- Ingrid KOSZINOWSKI, *Von der Poesie des Kunstwerks. Zur Kunstrezeption um 1900 am Beispiel der Malereikritik der Zeitschrift »Kunstwart«*, Hildesheim / New York / Zürich: Olms 1985
- Monika KRISCH, *Die Munch-Affäre. Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892*, Mahlow bei Berlin: Tenea 1997
- Peter KROPMANN, *Gauguin und die Schule von Pont-Aven im Deutschland nach der Jahrhundertwende*, Sigmaringen: Thorbecke 1997 (Begleitheft zum Ausst.kat. *Gauguin und die Schule von Pont Aven*, Museum Würth, Künzelsau 1997)
- Birgitt KULHOFF, *Bürgerliche Selbstbehauptung im Spiegel der Kunst. Untersuchungen zur Kulturpublizistik der Rundschauzeitschriften im Kaiserreich 1871–1914*, Diss. Bochum 1990
- Sabine LANGE-PÜTZ, *Naturalismusrezeption im ausgehenden 19. Jh. in Deutschland. Eine exemplarische Untersuchung anhand der Zeitschrift »Kunst für alle«*, Bonn: Universitätsdruckerei 1987
- Hans MACKOWSKY / August Pauly / Wilhelm Weigand, *Adolph Bayersdorfers Leben und Schriften*, München: Bruckmann 1902 (21908)
- Roland MÄRZ / Rosemarie RADEKE, *Von der Dada-messe zum Bildersturm. Dix und Berlin*, hrsg. v. den Staatl. Museen zu Berlin/Preuß. Kulturbesitz, Berlin 1991, 21992
- Ron MANHEIM, »Expressionismus. Zur Entstehung eines kunsthistorischen Stil- und Periodenbegriffes«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* IL.1 (1986), S. 73–91
- Heino R. MÖLLER, *Carl Blechen. Romantische Malerei und Ironie*, Weimar: VDG 1995
- MUNCH UND DEUTSCHLAND, Ausst.kat. der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München / Nationalgalerie, Berlin, Hamburg: Hamburger Kunsthalle 1994
- Richard MUTHER, *Studien und Kritiken*, 2 Bd., Wien: Wiener Verlag 1900
- Haila OCHS (Hrsg.), *Adolf Behne. Architekturkritik in der Zeit und über die Zeit hinaus. Texte 1913–1946*, Basel: Birkhäuser 1994
- Barbara PAUL, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*, Berliner Schriften zur Kunst Bd. 4, Mainz: Zabern 1993
- Hans ROSENHAGEN (Hrsg.), *Richard Muther. Aufsätze über bildende Kunst*, 3 Bände, Berlin: Ladyschnikow 1914
- ders., *Richard Muther. Studien*, 3 Bände, Berlin: Reiss 1925
- Maria RÜGER (Hrsg.), *Kunst und Kunstkritik der 30er Jahre*, Fundus-Bücher Bd. 124, Dresden: Verlag der Kunst
- August SCHMARSOW / Bernhard KLEMM (Hrsg.), *W. Bürger's Kunstkritik*, Bd. 1–3, Leipzig: Klinkhardt & Biermann: 1908–11
- Rotraud SCHLEINITZ, *Richard Muther. Ein provokativer Kunstschriftsteller zur Zeit der Münchner Sezession, die »Geschichte der Malerei im 19. Jh.«. Kunstgeschichte oder Kampfgeschichte*, Hildesheim / Zürich / New York: G. Olms 1993
- Roland Scotti, *Kunstkritik in Frankreich zwischen 1886 und 1905. Zwischen Sichtbarkeit und literarischer Spekulation*, Mannheim: IT Verlag o. J. (1994)
- Martina SITT, *Kriterien der Kunstkritik. Jacob Burckhardts unveröffentlichte Ästhetik als Schlüssel seines Rangsystems*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1992
- Karl Ulrich SYNDRAM, *Kulturpublizistik und nationales Selbstverständnis: Untersuchungen zur Kunst- und Kulturpolitik in den Rundschauzeitschriften des Deutschen Kaiserreich 1871–1914*, Bd. 9 *Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich*, hrsg. v. Eckehard Mai / Stephan Waetzoldt, Berlin: Mann 1989
- Almut TODOROW, *Das Feuilleton der »Frankfurter Zeitung« in der Weimarer Republik: zur Grundlegung einer rhetorischen Medienforschung*, Tübingen: Niemeyer 1996
- Philip URSPRUNG, *Kritik und Secession. »Das Atelier«. Kunstkritik in Berlin zwischen 1890 und 1897*, Basel: B. Schwabe 1996
- Otto Karl WERCKMEISTER, *Paul Klee's Career*, Chicago / London: University of Chicago Press 1990 (überarbeitete Version seines Buchs *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt a. M.: Syndikat 1981)
- Lutz WINDHÖFEL, *Paul Westheim und Das Kunstblatt. Eine Zeitschrift und ihr Herausgeber in der Weimarer Republik*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 1995