

unsere Annahme („Arte Veneta“, XVI, 1962, 160–163, Abb. 185) bestätigt werden, daß die Grundrißzeichnung im Staatsarchiv von Venedig (Misc. Mappe 857) einen spät zu datierenden Vorschlag Palladios für die Gestaltung der Fassade von S. Giorgio Maggiore zeigt.

Wladimir Timofiewitsch

## REALISTISCHE MALEREI UND FOTOREALISMUS

### Zu einer Reihe von Ausstellungen und Katalogen der jüngsten Zeit

(Mit 8 Abbildungen)

Zahlreiche Ausstellungen zeigten und zeigen Material zur sogenannten realistischen Kunst des 20. Jahrhunderts und begleiten sie mit Katalogen, deren Texte sich mit dem Begriff „Realismus“ in Malerei (und Fotografie) auseinandersetzen:

- 1) Realismus in der Malerei der Zwanziger Jahre. Kunstverein Hamburg 1968. Katalog-Text von Hans Platte.
- 2) Realismus zwischen Revolution und Machtergreifung 1919–1933. Württemberg. Kunstverein Stuttgart 25. 9. — 28. 11. 1971. Katalog mit Texten von Bertolt Brecht, Uwe M. Schneede, Reinhard Müller-Mehlis, Carl-Wolfgang Schümann, Günther Metken.
- 3) Documenta 5: Befragung der Realität — Bildwelten heute. Kassel 1972. Katalog-Haupttext: Hans Heinz Holz: Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens (86 S.).
- 4) Realismus / Realität / Realismus. Ausstellungsverbund von der Heydt-Museum Wuppertal (28. 10. — 17. 12. 1972), Haus am Waldsee, Berlin (12. 1. — 25. 2. 1973), Kunsthalle Kiel (17. 3. — 30. 4. 1973), Kunsthalle Bielefeld (19. 5. — 30. 6. 1973), Wilh.-Lehmbruck-Museum Duisburg (14. 7. — 25. 8. 1973), Westfälischer Kunstverein Münster (8. 9. — 22. 10. 1973) und Städt. Museum Leverkusen (3. 11. — 15. 12. 1973). Gezeigt werden Werke von Duchamp, Warhol und Beuys. Katalog-Texte: Joh. Heinrich Müller: Realismus — Kunst gegen die Philosophen; Rolf Wedewer: Duchamp; Tilman Osterwold: Warhol; Karlheinz Nowald: Beuys.
- 5) Amerikanischer Fotorealismus. Württemberg. Kunstverein (Nov.—Dez. 1972), Frankfurter Kunstverein (Januar—Februar 1973), Kunst- und Museumsverein Wuppertal (25. Febr.—8. April 1973). Katalog-Text: Uwe M. Schneede und Stimmen aus der Presse.
- 6) Prinzip Realismus. 1972—1974 Wanderausstellung: Amsterdam, Athen, Belgrad, Freiburg, Genua, Mailand, München, Padua, Recklinghausen, Rom, Stockholm, Triest, Turin, Utrecht, West-Berlin, Zagreb, Zürich. Katalog herausgegeben vom Deutschen Akademischen Austauschdienst in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut München, den beteiligten Künstlern und der Galerie Poll, Berlin, 1972.

- Katalog-Texte: Katrin Sello: Vorwort; Dieter Henrich: Sehen und Wissen. Überlegungen zur Definition des Realismus; H. H. Holz: Erschwerter Realismus (kürzere Neufassung seines Beitrags im Katalog der Documenta 5); Mario D. Micheli: Realität als Kontinuum; Heinz Ohff: Schnitt mit dem Küchenmesser oder Berlins kritischer Realismus; Eberhard Roters: Blick durch das schmutzige Fenster — Beispiele zur Diagnose gesellschaftlicher Wirklichkeit; Wieland Schmied: Berliner Realismus.
- 7) *Combattimento per un' imagine / Fotografi e Pittori*. Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna. März—April 1973. Katalog-Texte: Daniela Palazzoli und Luigi Carluccio.
  - 8) *Mit Kamera, Pinsel und Spritzpistole — Realistische Kunst in unserer Zeit*. Ruhrfestspiele, Städtische Kunsthalle Recklinghausen Mai—Juni 1973. Katalog-Texte: Thomas Grochowiak: Zur Ausstellung. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Naturalismus. Realismus, Fotorealismus / Versuch einer Begriffsklärung. dto: Malerei — optische Hilfsmittel — Fotografie. Wolfgang Becker: ohne Titel (über Realismus).
  - 9) *Kunst nach Wirklichkeit — Ein neuer Realismus in Amerika und in Europa*. Kunstverein Hannover 9. 12. 1973 — 27. 1. 1974. Konzeption der Ausstellung Daniel Abadie, Centre National d'Art Contemporain, Paris. Katalog-Texte: Vorwort: Helmut R. Leppien; Wolfgang Becker: Von Versuchen, Zweifel an der Wahrheit der Wirklichkeit zu methodisieren.

Diese Ausstellungen und ihre Katalog-Dokumentationen erweisen das seit einigen Jahren steigende Interesse am Phänomen Realismus. Sie bekunden aber auch eine zunehmende Verwirrung in der Handhabung und im Verständnis der Begriffe Naturalismus, Realismus, Foto-Realismus usw. Noch deutlicher wird dies bei der Lektüre von neueren Publikationen, die der kunsthistorischen Begriffsbildung entweder durch Unschärfe der Gedanken oder durch zu große Entfernungen von den Objekten der bildenden Kunst wenig dienen können. Zur erstgenannten Gattung gehört die amerik. Universitätsstudie von Linda Nochlin „Realism“. Harmondsworth 1971 (Penguin-Books), zur zweiten die Beiträge von H. H. Holz (z. T. oben zitiert). Nochlin bemüht sich in einer ganz konservativen kunsthistorischen Epochen-Methode um die Darstellung des Realismus als eines Stiles des 19. Jahrhunderts mit fest umrissenen zeitlichen Grenzen, ein Unterfangen, das leicht ad absurdum geführt werden kann. H. H. Holz operiert dagegen brillant spekulativ, aber ohne genügendes Objektkenntnis und ohne spezifisches Verständnis für die gestalterische Seite der bildenden Kunst und ihre weitgefächerte Differenziertheit. Andererseits erfüllt die objektive Veröffentlichung von Peter Sager „Neue Formen des Realismus / Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit“ (DuMont Dokumente), Köln 1973, nicht die Erwartung des Lesers, den Begriff Realismus definiert zu bekommen und zwischen den angrenzenden Phänomenen, etwa dem Naturalismus, vom sogenannten Foto-Realismus ganz zu schweigen, klar zu unterscheiden. Alles was mit „Wirklichkeit“ in bildlichen Darstellungen zu tun hat, wäre demnach schließlich unter „Realismus“ zu subsum-

mieren. Es ist unmöglich, mit einer solchen Terminologie wissenschaftlich weiterzukommen. An die Wurzeln der kunstgeschichtlichen Begriffsbildung „Realismus“ geht Lorenz Dittmann in seiner Studie „Courbet und die Theorie des Realismus“ (in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd. 1, herausgegeben von H. Koopmann und J. A. Schmoll g. E., Studie zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 12/1 — Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 1971). Doch unterscheidet auch er nicht zwischen Naturalismus und Realismus. — Zu nennen wären noch Werner Kroener: Politische Kunst und Kreativität — Aspekte zur Problematik des politischen Realismus (in: Das Kunstwerk, Januar 1972), Konrad Farner „Realismus in der bildenden Kunst“ (Wiederabdruck eines älteren Vortrags in: Kunst als Engagement, Darmstadt 1973) sowie zahlreiche Beiträge in der Zeitschrift „Tendenzen“ (München), die überwiegend den theoretischen Standpunkt zum „Sozialistischen Realismus“ des offiziellen Marxismus-Leninismus vertreten. Beachtung verdient schließlich der Versuch von Dietrich Schubert, von Dix ausgehend eine Übersicht über die verschiedenen Erscheinungsformen des Realismus in der Malerei des 20. Jahrhunderts zu gewinnen und deren Benennungen in der Literatur kritisch unter die Lupe zu nehmen („Die Elternbildnisse von Otto Dix aus den Jahren 1921 und 1924 — Beispiel einer Realismus-Wandlung“, in: Städel Jahrbuch, Neue Folge Bd. 4, München 1973).

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit wären damit einige wesentliche (hauptsächlich deutschsprachige) Veröffentlichungen der letzten Zeit zum Realismus-Problem genannt. Aus ihnen geht insgesamt hervor, daß wir es mit einem terminologisch bereits wildzerfurchten und ideologisch überwucherten Begriffsfeld zu tun haben, dessen Glättung, Ordnung und Neubestellung ein dringendes Anliegen der Kunstwissenschaft darstellen sollte. Die Wirkung der fortschreitenden Begriffsverunklärung läßt sich fast an jedem noch so kritischen Kunstbericht in den Feuilletons unserer Zeitungen ablesen, obwohl schon vor fünfzehn Jahren Georg Schmidt zur Besinnung mahnte, als er seinen grundlegenden Beitrag für die „Festschrift Martin Heidegger zum 70. Geburtstag“ 1959 schrieb: „Naturalismus und Realismus — Versuch einer kunsthistorischen Begriffsbestimmung“. Dieser Aufsatz wurde wenig beachtet. Eine Ausnahme stellt die Realismus-Naturalismus-Passage von Klaus Lankheit in seinem Buch „Revolution und Restauration“ dar (Kunst der Welt, Zweite Serie: Die Kulturen des Abendlandes, herausgegeben von J. A. Schmoll g. E., Holle Verlag Baden-Baden, 1965, S. 22 ff.). Kann man Georg Schmidt auch nicht in allen Punkten folgen, so bietet sein Gedankengang und sein Ansatz zu einer rigorosen Unterscheidung zwischen Naturalismus und Realismus doch die fruchtbarste Ausgangsbasis für eine zu fordernde Flurbereinigung. Sie sollte in gemeinsamer Diskussion vorbereitet und zu internationalem Konsenz geführt werden, um endlich zu klar definierten Begriffen zu kommen, ohne die es Wissenschaft nicht geben kann. Es brauchten keine ideologischen Hindernisse zu bestehen, um sich in diesem Punkt in West und Ost auf eine allgemeinverständliche Terminologie zu einigen. Unter diesem Aspekt sind auch die folgenden Ausführungen entworfen worden.

(Sie sind um der Deutlichkeit willen bewußt mit grober Feder skizziert und geben den Inhalt eines Vortrages anläßlich der Verleihung der David-Octavio-Hill-Medaille der Gesellschaft Deutscher Lichtbildner [GDL, gegr. 1919] an den Verfasser im Juni 1973 im Alten Museum in Hannover wieder. Im Dankwort wurde darauf hingewiesen, daß die zu früh verstorbenen deutschen Kunsthistoriker Alfred Lichtwark, Franz Roh und Otto Stelzer es auch für wichtig erachteten, sich endlich ernsthaft mit den Phänomenen der Fotografie und deren Wechselverhältnis mit Malerei und Grafik auseinanderzusetzen und insofern noch eher der Medaille der GDL würdig gewesen wären.)

Was ist Fotorealismus? Die alte und wieder neue Realismus-Diskussion ist um eine neueste Variante bereichert, um die des sogenannten Fotorealismus. Wir wissen nicht genau, wo und wann diese Formulierung für eine Strömung in der Malerei zuerst in Anspruch genommen wurde, — sie ist jedenfalls spätestens seit 1971/72 im Umlauf und zur Zeit en vogue. Fotografen und Freunde der Fotografie werden dies nicht nur mit Genugtuung, sondern auch mit leichter Verwirrung zur Kenntnis genommen haben, denn der Begriff „Fotorealismus“ ist für den Kenner der Geschichte der Fotografie eine Erscheinung der *Fotografie* und nicht der *Malerei*. Was man heute damit bezeichnet, ist eigentlich „Malerei nach Fotografie“, um den Titel jener Ausstellung zu zitieren, die ich 1970 im Münchner Stadtmuseum organisieren durfte. Man will nun aber mit „Fotorealismus“ jene europäische und vor allem auch jüngere amerikanische Malerei charakterisieren, die nach fotografischen Vorlagen, nach Reproduktionen von Fotografien in Zeitschriften, aus Filmen und Fernsehsendungen, aus der Konsumwerbung und der politischen Propaganda oder nach von den Malern selbst aufgenommenen Schwarzweißfotos oder Farbdia-positiven ausgeführt wird. Das Wort für diese Art von Malerei anzuwenden ist deshalb irreführend, weil es bereits in anderer Weise besetzt ist. Unter Fotorealismus wurden nämlich bisher hauptsächlich zwei Erscheinungen verstanden: 1. — begrifflich unexakt — das quasi realistische Wesen aller Fotografie (ihrer Bilder, ihres Verfahrens), etwa im Gegensatz zu aller Malerei, die keine mechanischen Abbilder der Objekte liefern kann, sondern deren Erscheinungsbild immer „umsetzen“ muß; aber gemeint ist hier gar nicht Realismus, sondern Naturalismus, nicht Fotorealismus, sondern Fotonaturalismus. Auf diesen Punkt wird gleich noch einzugehen sein. Die Verwechslung geht weit und findet sich sogar in einem Werk über die Fotografie, das doch den Anspruch erhebt, über das Wesen der Kameratechnik und ihrer Bilder gleichsam philosophisch zu reflektieren, nämlich bereits im Untertitel von Karl Paweks Buch „Totale Photographie — Optik des neuen Realismus“ (Olten u. Freiburg 1960).

Fotorealismus bedeutet 2. — und eigentlich logischerweise *nur* — eine bestimmte Richtung innerhalb der fotografischen Produktion der ca. 130 Jahre des Bestehens dieser Bildtechnik. Daher sollte vermieden werden, den Begriff Fotorealismus auf Malerei anzuwenden, um nicht noch größere Unklarheit zu stiften als sie schon im Bereich der verschiedenen Realismus-Auffassungen besteht. Natürlich sind alle Be-

griffe „Verabredungsworte“ (W. Pinder), unter denen bestimmte Phänomene signalisiert werden. Und wir erleben täglich — oft nur in Bruchteilen von Sekunden — Sinnumkehrungsprozesse bei der Anwendung von mehrdeutigen Begriffen, z. B. (um bei der Fotografie zu bleiben) mit dem Wort Negativbild, das über seine kamertechnische Bestimmung hinaus auch eine psychologisch-moralische Bedeutung besitzt. Im Bereich der optischen Bildmittel Fotografie und Malerei (einschließlich der Grafik) mit ihren engverflochtenen Wechselbeziehungen müßte aber ein Begriff, der zweierlei gar dreideutig ist, im Interesse der internationalen wissenschaftlichen Verständigung sorgfältig geprüft werden. Dies soll hier versucht werden. „Fotorealismus“ ist also zunächst einmal eine Vokabel zur Kennzeichnung eines Phänomens der Fotografie — wie Fotomontage, Fotocollage, Fotosachlichkeit, Fotoverismus, Fotosurrealismus — und sollte also auch ein Begriff innerhalb der Fotografie bleiben.

Ehe nun die Frage beantwortet wird, was Fotorealismus wirklich ist, sei der vermeintliche Fotorealismus in der Malerei der Gegenwart kurz analysiert. Es handelt sich bei ihm, wie bereits angedeutet, um Malerei nach Fotografie. Dieses Phänomen ist so alt wie die Fotografie selbst. Seit Delacroix' Zeichnungen nach Daguerreotypen 1841, seit David Octavio Hills vielhunderköpfigem Versammlungsgemälde von der „Disruption“, dem Trennungsakt der Schottischen Freikirche von der Englischen Hochkirche in Edinburgh, gemalt nach Gruppen- und Einzelaufnahmen in Talbots fotografischem Verfahren, arrangiert von Hill, kamertechnisch ausgeführt von Robert Adamson ab 1842, seit Delacroix' Zeichenstudien nach Aktfotografien des Kalotypieverfahrens um 1854 und seit seinem (seit der Münchner Ausstellung 1970 geradezu berühmt gewordenen) Gemälde der „Kleinen Odaliske“ der Sammlung Nearchos/London, das unter Verwendung einer solchen von Delacroix selbst inszenierten fotografischen Aktstudie 1954/57 ausgeführt wurde, — seit diesen (und weiteren) Zeugnissen aus der Frühzeit der Fotografie also gibt es Malerei nach Fotografie, ohne daß in allen diesen Fällen je von „Fotorealismus“ gesprochen wurde und gesprochen werden sollte. Inzwischen wissen wir von einer Fülle weiterer Beispiele solcher Malerei nach Fotografie in den verschiedensten Graden der Abhängigkeitsintensität aus dem gesamten bisherigen Existenzzeitraum der Fotografie und der sie begleitenden Malerei, und es finden sich so bekannte Namen darunter wie Courbet und Manet, Corot und Degas, Cézanne und Gauguin, Lenbach und Stuck, Liebermann und Slevogt, Henri Rousseau und Delaunay, Munch und E. L. Kirchner, Marcel Duchamp und die Futuristen, Picasso und die Surrealisten, die Maler der „neuen Sachlichkeit“, des Magischen und des Sozialistischen Realismus, Francis Bacon, Rauschenberg und die Maler der Pop Art. Die neuerdings fälschlich „Fotorealisten“ genannten Maler bilden vorerst ein Schlußlicht, ohne damit sagen zu wollen, daß die Wechselwirkungen zwischen Fotografie und Malerei damit beendet seien. Im Gegenteil, es muß mit einer Dauerwirkung gerechnet werden, wenn auch unter ständig sich ändernden Aspekten. Aber, wie gesagt, alle Malerei, die unter dem Einfluß, nach dem Vorbild von oder in Anregung durch Fotografien entstanden ist, wurde bisher keineswegs als „Fotorealismus“ gekennzeichnet. Die erst heute in

Mode gekommene irrige Anwendung des Begriffs basiert auf einem gedanklichen Kurzschluß. Es wäre logischer, grundsätzlich von *Fotografismus* zu sprechen, wenn man Malerei meint, die in irgendeiner Weise von Fotografie abhängig ist. (So nannte der Verf. einen Essay im „Deutschen Lichtbild / Jahrbuch 1970“ — deutsche und englische Ausgabe, Stuttgart: „Fotografismen in der Malerei der Gegenwart“.) Unter diesen Fotografismen gibt es die verschiedenartigsten Tendenzen. Man konnte sie 1973 in einem charakteristischen Überblick in der Ausstellung der Ruhrfestspiele in Recklinghausen studieren, die den Titel trug „Mit Kamera, Pinsel und Spritzpistole — realistische Kunst in unserer Zeit“. Aber nur eine ganz bestimmte Tendenz unter den Fotografismen der Gegenwartsmalerei ist wirklich realistischen Charakters. Eine breite Strömung, und insbesondere diejenige europäische und amerikanische, die man jetzt vorzugsweise mit dem falschen Etikett „Fotorealismus“ versieht, ist nicht realistischer, sondern naturalistischer Art, zum Teil sogar als US-Neobiedermeier zu charakterisieren, wie es der Verf. im Katalog der Recklinghauser Ausstellung vorschlug.

An dieser Stelle muß der im allgemeinen Sprachgebrauch völlig verwischte Unterschied zwischen Naturalismus und Realismus deutlich gemacht werden. Beide Begriffe sind untauglich zur Charakterisierung eines sogenannten Epochenstils. Was man in dieser Hinsicht versucht hat, auch in der Literaturwissenschaft, ist unbefriedigend. Besser ist es, wie schon Georg Schmidt vorschlug, mit Naturalismus keinen Stil, sondern einfach eine Darstellungsart zu bezeichnen, und zwar eben jene, die sich bemüht, die Natur möglichst getreu wiederzugeben. In der europäischen nachantiken Kunst gibt es derartige Naturalismen seit dem 13., verstärkt seit dem 15./16. Jahrhundert und in großer Breite während des 19. Jahrhunderts. Die Fotografie ist das mechanisierte bildoptische Verfahren, das interessanterweise einstellungsmäßig unmittelbar aus dem anschwellenden Naturalismus des frühen 19. Jahrhunderts erwächst.

Realismus ist hingegen eine Haltung, eine Gesinnung, eine Tendenz, mit Hilfe der Kunst die soziale Wirklichkeit kritisch zu schildern und dadurch bewußt zu machen. Realismus ist eine Sache der Wahl und Aufbereitung von Inhalten, Naturalismus eine Sache der Darstellungsart. Realismus ist seinem Wesen nach primär kritisch, weshalb es eigentlich ein Pleonasmus ist, von „Kritischem Realismus“ zu sprechen. Die für den Realismus entscheidende kritische Einstellung zur jeweiligen Gegenwart (gelegentlich auch zu Erscheinungen der Geschichte) findet man natürlich auch schon in weiterzurückliegenden Jahrhunderten, nur kannte man damals noch nicht den Begriff Realismus in dieser besonderen Bedeutung. Ohne hier auf die antike Philosophie, auf Platon und Aristoteles und ihr Verhältnis zur sogenannten Realität einzugehen und ohne Berücksichtigung der spätmittelalterlichen theologischen Auseinandersetzungen im Universalienstreit mit den Formeln der „universale ante rem“, der „universale in re“ und der „universale post rem“, d. h. dem Streit darüber, ob die Allgemeinbegriffe eine eigene Realexistenz vor den Dingen selbst, in ihnen oder in Abhängigkeit von ihnen, also „nach ihnen“ besitzen, — aber auch

ohne Erörterung der philosophisch-ästhetischen Diskussion um den Idealismus, als dessen Kontrahent der Realismus auftritt (etwa bei Schiller, Schlegel, Schelling usw.), sei das Beobachtungsfeld um der Klarheit willen absichtsvoll eingeengt auf die kunsttheoretische Problematik, wie sie um die Mitte des 19. Jahrhunderts erstmals in ganzer Schärfe bewußt wurde.

Die Geburtsstunde des neuzeitlichen Realismusbegriffs in der Kunstgeschichte schlug mit der Protestausstellung, die der französische Maler Gustave Courbet 1855 als vom Salon und der Pariser Weltausstellung Zurückgewiesener in einer Baracke in der Rue Montaigne zu Paris veranstaltete und als er über dem Eingang ein Schild anbrachte mit den Worten „Gustave Courbet — Le Réalisme“. Auch der Katalog dieser „Exhibition et vente de 38 tableaux et 4 dessins de l'oeuvre de M. G. Courbet“ trug den Untertitel „Le Réalisme“. Die Realismuskonzeption flammte auf und Verteidiger und Theoretiker der ersten Stunde fanden ihr Sprachrohr in der ein Jahr später gegründeten Zeitschrift „Réalisme“, No. 1, Juli 1856, deren No. 2 vom Dezember dieses Jahres den grundsätzlichen Beitrag von Thulié enthält „Relations des Arts. Réalisme“. Gleichzeitig begann auch in der Literaturtheorie der Begriff seinen Einzug zu halten und fand in dem Schriftsteller und Courbetfreund Champfleury einen kämpferischen Vertreter. Schließlich wurde der Begriff des künstlerischen Realismus durch den Sozialphilosophen Pierre-Joseph Proudhon aufgegriffen. Der zehn Jahre ältere Landsmann Courbets, der den Maler im Revolutionsjahr 1848 als Gesinnungsgenossen kennen und schätzen lernte, hinterließ eine Schrift, die den ersten umfassenden Versuch einer Ästhetik unter sozialen, sozialistischen und revolutionären Aspekten darstellte und die kurz nach seinem Tode 1865 unter dem Titel „Du principe de l'art et de sa destination sociale“ erschien. In diese Abhandlung sind viele Gedanken Courbets eingeflossen, zumal Proudhon kein unmittelbares Verhältnis zur Malerei hatte. Als Realismus wird die Kunst bezeichnet, die die Dinge darstellt, „wie sie sind“ und die ihre Aufgabe in der Gegenwart sucht und hilft, soziale Probleme durch entsprechende Darstellungen bewußt zu machen. Nach Proudhon hat die Kunst — wie jede schöpferische Tätigkeit — der Verwirklichung der Menschenrechte zu dienen. In dieser Konsequenz findet sich der Anspruch nicht einmal bei Marx und auch nicht bei Engels, der eine eher verwaschene Realismusdefinition gab, wenn er schrieb „Realismus bedeutet, außer der Treue des Details, die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen“. Das Salz der kritischen Befragung der sozialen Wirklichkeit ist aber entscheidendes Ingrediens des Realismus. In diesem Sinne darf dem Wort des Schweizer marxistischen Kunsttheoretikers Konrad Farner zugestimmt werden, der schrieb „Realismus ist engagierte Wahrheitssuche, . . . Realismus ist gesellschaftliche Funktion“ (K. Farner: Kunst als Engagement. Zehn ausgewählte Essays. Darmstadt 1973. Das Zitat ist aus zwei Formulierungen Farners zusammengezogen). Taucht auch bei Proudhon schon die Vokabel vom „sozialistischen Realismus“ auf, so ist diese in ihrer Einengung durch die kunstpolitische Theorie in den Staaten des Ostblocks in unserem Jahrhundert immer weniger brauchbar geworden, besonders wenn sich der „sozialistische Realis-

mus“ in der Praxis als eine Staatskunst zur Verherrlichung der bestehenden Gesellschaftsordnung erweist, als affirmativ agiert und agitiert und Kritik fast nur noch an Erscheinungen des nichtsozialistischen Auslands zuläßt. Das ist dann eigentlich die Perversion des Begriffs, wie er von Courbet und Proudhon verstanden wurde. (Es ist hier gleichgültig, ob Courbet dieser Theorie in seinem Werk wirklich entsprach!) Allerdings scheint sich selbst in der sowjetrussischen Realismuskonzeption, die einen außerordentlich breiten Raum in der dortigen Literatur der letzten 50 Jahre einnimmt, eine Begriffserweiterung abzuzeichnen. Vielleicht ist es eines Tages doch möglich, eine gemeinsame Formel zu finden. Der Kern der Sache ist jedenfalls deutlich genug: Realistische Kunst ist kritische, vornehmlich gesellschaftskritische Kunst, die ihre Thematik aus den Zuständen und Problemen der jeweiligen Gegenwart bezieht. So gesehen, ist auch schon in der Malerei vor Courbet der Zündstoff des Realismus zu erkennen, sogar in genialeren Gestaltungen als bei ihm, z. B. bei Goya und Géricault, um nicht noch weiter zurückzublicken.

Daß es zur Begriffsverwischung zwischen Realismus und Naturalismus kommen konnte, liegt an der Unschärfe der Diskussion im 19. Jahrhundert selbst — besonders im Bereich der Literaturwissenschaft und dort bis heute — und an der besonderen Situation zwischen 1830 und 1890. Denn in dieser Zeit war realistische Malerei ohne naturalistische Darstellungsweise nicht denkbar.

Dabei erweist sich der Naturalismus des 19. Jahrhunderts als sehr variabel. Um 1820–50 ist er wesentlich statischer Art, d. h. die Natur wird als gleichsam unbewegte dargestellt, stillebenhaft wie im Werk der Berliner Maler der Biedermeiersachlichkeit Gärtner, Hummel, Krüger und noch Steffek, in Südwestdeutschland bei Issel, in Wien bei Waldmüller. Diese stillebenhafte „schlichte Landschaftsmalerei“ (Karl Lohmeyer) steht in Parallele zur frühen Fotografie, die auch nur „statische Bilder“ ausführen konnte und wollte. Man darf aber nicht übersehen, daß gleichzeitig schon präimpressionistische Züge in der Malerei auftreten, die eine Bewegtheit von Landschaft, Tier und Mensch zum Ausdruck bringen: Delacroix, Blechen, Menzel, Constable, Turner. Der Impressionismus ab etwa 1865/75 bringt dann systematisch eine dynamisch-motorische-unstatische Komponente in die naturalistische Malerei, die nun — wie zum Teil schon bei Rubens, Watteau, Gainsborough und den vorgenannten „Präimpressionisten“ — die Natur als bewegte mit ihren flüchtigen atmosphärischen Effekten von wechselnden Lichtern, Schatten, Farben und Bewegungen etwa von Getreidefeldern, Bäumen, Wolken, Menschen und Tieren zeigt. Es handelt sich aber immer, ob statisch oder unstatistisch, primär um die Verarbeitung optischer Eindrücke („Netzhauteindrücke“) von den Erscheinungen der Natur, wobei ein weltanschaulicher Hintergrund sekundär, oft unbewußt bleibt. Der Realismus hingegen findet seine Aufgabe gerade primär, d. h. bewußt, im Weltanschaulichen, nämlich in einer kritischen Stellungnahme zur sozialen Weltwirklichkeit.

Diese Ausführungen müssen im hier gesteckten Rahmen genügen, um die Positionen zu klären: Realismus ist nicht mit Naturalismus zu verwechseln, beide Begriffe sind nicht austauschbar, sind nicht Synonyme. Beide Begriffe bezeichnen keine



Epochenstile. Naturalismus ist eine Art der Darstellung in Bezug auf eine mehr oder weniger programmatische Naturtreue, Realismus ist eine mehr oder weniger programmatisch-kritische Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit, also inhaltsbetont. Die *formale* Bewältigung realistischer Aussagen ist jeweils abhängig von den künstlerischen Mitteln, die der Zeit und der Künstlerpersönlichkeit zur Verfügung stehen. Courbet benutzte daher weitgehend naturalistische Möglichkeiten der Malerei seiner Generation, die er auch weitertrieb (à la Prima-Malerei); Goya vor ihm entwickelte seine realistischen Bildaussagen mit der Palette und mit den graphischen Möglichkeiten, die ihm die Tradition des Spätbarock überliefert hatte und die er in seiner Weise weiterentwickelte (z. B. die Aquatintaradierung). Picasso wiederum schuf realistische Aussagen wie in seinem Guernicabild von 1937 mit den von ihm entwickelten Synthesen aus Kubismus, Neoklassizismus und expressiver Abstraktion, d. h. nichtnaturalistischen Charakters.

Nach der Klärung des Realismusbegriffs kann der Terminus „Fotorealismus“ näher analysiert werden. Er bezeichnet jene Richtung in der Geschichte der Fotografie, die dem Realismus in der Malerei entspricht, also eine Tendenz, mit fotografischen Mitteln die soziale Wirklichkeit zu schildern, um sie in ihrer kritischen Substanz bewußt zu machen. Eine solche Tendenz hebt sich aus der Masse der naturalistischen Fotografie als etwas Besonderes heraus. Eigentümlicherweise ist auf dieses Phänomen noch nicht in Gisèle Freund's Dissertation von 1936, die 1968 in der deutschen Taschenbuchausgabe in München unter dem Titel „Photographie und bürgerliche Gesellschaft — eine kunstsoziologische Studie“ erschien, hingewiesen worden. Materialien zum Thema des Realismus in der Fotografie sind dagegen schon seit längerer Zeit, wenn auch ohne eigene Würdigung, veröffentlicht worden. In der marxistischen Zeitschrift „Tendenzen“ (München) werden sie seit neuestem verdienstvollerweise wieder vorgelegt, allerdings mit reichlich orthodoxen Kommentaren. — Schon D. O. Hill und R. Adamson versuchten sich mit ihren freilich gestellten und daher wohlkomponierten Aufnahmen von Fischern und Marktgruppen in Newhaven während der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts an der Darstellung des Alltagslebens mit Hilfe der Kamera, — freilich ohne echten kritischen Aspekt, d. h. mehr im Sinne dessen, was man heute unter Folklore versteht. In Paris tritt eine zaghafte realistische Tendenz erstmals in den Fotografien des Maler-Fotografen Charles Nègre (1820—1881) auf, der als Maler der idealistischen Richtung anhing und sich zunehmend naturalistisch entwickelte. Seine zu den Inkunabeln der Frühfotografie rechnenden Aufnahmen von Pariser Straßenszenen aus den Jahren 1851—53 sind hier zu erwähnen, vor allem die Bilder vom Gemüsemarkt am Seinequai und die Bettlergruppen wie der „Drehorgelspieler mit Gassenjungen“ und „Bettelnder Drehorgelspieler empfängt ein Almosen“ (1852 entstanden; *Abb. 5a*). Sind sie auch noch durch die seit der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts beliebten Genremotive mitbestimmt, zeichnet sich doch ein erster realistischer Zug in ihnen ab. Die Marktszene ist vor allem weitgehend ungestellt und zeigt Kleinbürger beim Einkauf im Verhandeln mit Bauern und Marktfrauen, eine echte Milieureportage, vielleicht die erste

überhaupt, mit dem Zusammentreffen zweier Bevölkerungsgruppen in der Großstadt, — wie es auch die vor- und frührealistischen Romane von Balzac, Flaubert und Champfleury und später der Hauptvertreter des literarischen Realismus in Frankreich, Emile Zola, schildern. Die Drehorgelszenen geben Einblick in das soziale Großstadtelend. Sie sind einerseits vergleichbar den erwähnten Genremotiven mit bürgerlich-sentimentalem Beigeschmack der sogenannten Armeleutemalerei, andererseits manch graphischem Blatt realistischen Charakters von Géricault und Daumier motivisch an die Seite zu stellen. Übrigens wurden diese beiden Kamerabilder von Nègre selbst auch in Malerei umgesetzt, womit wohl die frühesten Beispiele eines „realistischen Fotografismus“ in der Malerei entstanden.

Zur gleichen Zeit, da Nègre in Paris seine ersten zaghaften Schritte als Fotorealist begann, fing man in London an, eine Fotodokumentation über Arbeit und Armut der Großstadt zusammenzustellen. Sie wurde in Holzstichtchnik übertragen, da man noch keine Möglichkeit kannte, Fotografien buchtechnisch zu vervielfältigen. Diese Bilder nach Fotografien erschienen 1851—1864 in den drei Bänden des Werks „London Labour and the London Poor“, ein frühes Zeugnis des Fotografismus in der Buchillustration, und zwar einer realistischen Grafik nach fotorealistischer Dokumentation.

Ihm folgte der Bilderzyklus „Street-Life of London“ von 1877 durch Adolph Smith und John Thomson, — ein echtes Werk des Fotorealismus. Bedeutende Fotorealisten im strengen Sinne des Wortbegriffs sind sodann Jacob A. Riis (dessen Werk erstmals in Deutschland durch Prof. Otto Steinert im Essener Folkwangmuseum 1972 ausgestellt wurde), dessen Publikation von 1890 „How the other half lives“ schon im Titel das realistische Engagement deutlich zum Ausdruck bringt, und Lewis W. Hine (ebenfalls USA, tätig um 1910), die beide als erste brisante sozialkritische Themen in aller Schonungslosigkeit der Kamera erschlossen und damit der Öffentlichkeit bewußt machten. Das Elend unter den Einwanderern, Obdachlosen, Arbeitslosen und Untersuchungshäftlingen Amerikas, des Großstadtproletariats ganz allgemein, erfaßt den Betrachter dieser Fotografien noch heute (*Abb. 5b*). Außenseiter von großer gestalterischer Bildkraft sind sodann Atget in Paris und Heinrich Zille (als Fotograf!) in Berlin, die beide im Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg ihre Motive aus den Schattenseiten des Großstadtdaseins wählten (vgl. Zilles Slum-Foto, *Abb. 6a*). In den Kameradokumenten dieser Thomson, Riis, Hine, Atget und Zille — um nur einige wichtigste Vertreter zu nennen — erlebt der Fotorealismus parallel zum grafischen Realismus eines Théo Steinlen in Paris, einer Käthe Kollwitz in Berlin eine erste große Blütezeit. Zu einer Gesamtdarstellung des Fotorealismus gehörten auch die Aufnahmen von den Kriegsschauplätzen auf der Krim 1855 von Roger Fenton (wie etwa „Tal der Todesschatten“, *Abb. 6b*), des amerikanischen Sezessionskrieges 1861—1865 von Brady und Gardner, vom Kommunardenaufstand 1871 in Paris usf. Die Reihe ließe sich fortsetzen mit den Fotorealisten Arnold Genthe und August Sander, dessen Aufnahmen aus der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen unter dem Buchtitel „Deutschenspiegel“ zusammengefaßt wurden und sein sozialkritisches Engagement in übrigens auch gestalterisch überzeugenden Kamerabildern darlegen.

Mit dem Begriff des Fotorealismus fassen wir also ganz eindeutig jene schon partiell um die Mitte des 19. Jahrhunderts auftretende Tendenz in der Fotografie, die dem Realismus in der Malerei genau entspricht. Sie läßt sich bis heute verfolgen und belegen und ist uns geläufig im politischen Fotojournalismus, z. B. in den Fotoreportagen aus Kriegs- und Elendsgebieten und in der Darstellung sozialer Probleme, die heute einen außerordentlichen Raum auch in der internationalen Illustrierten-Presse einnehmen. Die Durchschlagskraft des Fotorealismus ist oft größer als die der gleichzeitigen realistischen Malerei, weil das der Fotografie eigentümlich Dokumentarische die Glaubwürdigkeit und damit die Brisanz, das Authentische der Szenerie und damit eine unmittelbare ungefilterte Wirkung hervorruft. Dagegen sind Umsetzungen des gleichen Motivs in Grafik oder Malerei oft nur von indirekter Ausstrahlung, und zwar gerade durch den Anspruch des Ästhetischen. In diesem Zusammenhang muß die Verwendung des fotorealistischen *Zitats* in der fotografistischen Malerei als besonders aufschlußreich empfunden werden, etwa bei Rauschenberg, Warhol oder Hamilton — so dessen Siebdruck vom tödlich getroffenen hingestürzten Studenten bei den Unruhen in der Kent State University Mai 1970, nach der Film-Lifesendung vom TV-Schirm „abfotografiert“ und dann in die Farbgrafik des Siebdrucks umgesetzt. Oder bei Joe Tilson die „zitierten“ Aufnahmen vom erlegten Che Guevara und bei Wolf Vostell die „Exekution an der Straßenecke“, ein Siebdruck mit Einblendung des bekannten Fotos vom verzerrten Gesicht eines Vietnamesen, dem der Polizeichef von Saigon die Pistole an die Schläfe setzt (*Abb. 7a u. b*). Gemessen an diesen Bildern engagierter Maler und Grafiker sind die Gemälde der neumodisch-unrichtig als „Fotorealisten“ etikettierten vor allem amerikanischen Künstler primär neonaturalistischer Fotografismus, keineswegs „neuer Realismus“. Die Bilder der lackglänzenden Karosserien (vgl. „62 Chevy“ von Bechtle, *Abb. 8a*), der Bungalows und Schaufenster mit ihren Spiegeleffekten (vgl. „Interior“ von Goings, *Abb. 8b*), der Stadtansichten, die wie vergrößerte Farbpostkarten oder Reklameseiten in kühler Schönfarbigkeit erscheinen, haben mit Realismus im definierten Sinne nichts zu tun. Teilweise erinnern diese Gemälde, die mit unendlichem Fleiß gemalt und gespritzt sind, an die sich auf rein optische Phänomene zurückziehenden sachlichen Bilder der Biedermeiermaler, die einen reinlichen Optimismus, eine quasi „saubere Leinwand“ vermitteln, technisch bravourös gemalt, aber keineswegs von kritischer Leidenschaft berührt oder gar geprägt wie die Bilder echter Realisten. Die falsche Bezeichnung resultiert eben auch aus der „Naturalismus“ mit „Realismus“ verwechselnden und beliebig austauschenden Begriffsschlamperei, nach der die Fotografie eo ipso realistisch sei, wie bereits erwähnt. Ihrer Konstruktion nach ist die Fotografie nämlich *naturalistisch programmiert*, d. h. die aus der Camera obscura zwischen 1790 und 1826/39 entwickelte Fotokamera ist mit ihrer Optik und technischen Einrichtung einschließlich der fotochemischen Platten- bzw. Filmeinlagen und deren Expositions-, Fixier- und Kopierprozessen so angelegt, daß möglichst scharfe Projektionsbilder der Natur gewonnen werden können. Es liegt im Charakter der Erfindung und ihrer Zeit, daß die Fotografie „naturalistisch“ im Sinne von Positivismus und Naturwissen-

schaften und entsprechend den Bildvorstellungen der naturalistischen Malerei der Biedermeierepoche gewünscht und geplant, experimentell verfeinert und technisch vervollkommenet wurde. Dieses Programm des fotografischen Bildverfahrens ist immer weiter, immer raffinierter und perfekter — bis zur modernsten automatischen Farbfilmkamera — entwickelt worden. Aber die naturalistische Grundtendenz ist geblieben, sie entspricht dem Dokumentationsbedürfnis des technischen Zeitalters. Da jedoch die Kamera nicht unabhängig funktioniert, sondern ein Instrument ist, auf dem Menschen wie auf einem Klavier „spielen“, Menschen, die verschieden sind und die auch zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich sehen, nicht im physiologischen, sondern im bildhaften Sinne, so sind auch die Ergebnisse der Benutzung des Fotoapparates höchst differenziert. Ein Virtuose kann einem Klavier vollendetste künstlerische Musik entlocken, ein Stümper wird auf ihm nur herumhacken, — genauso hängt vom Benutzer der Kamera ab, ob sie echte Bildgestaltungen hergibt, oder triste Knipsbilder. Der Apparat eröffnet die vielfältigsten Möglichkeiten persönlichen Ausdrucks (wie schon Franz Roh im „Kamera-Auge“ 1926 konstatierte), man kann mit ihm romantisch-lyrisch, naturalistisch-sachlich oder auch engagiert-realistisch operieren, je nach Temperament und Zielsetzung, bildnerischer Begabung und technischer Beherrschung. Fotorealismus ist also *eine* dieser Möglichkeiten, mit der Kamera Wirklichkeit bildhaft einzufangen, und zwar unter dem Aspekt der kritischen Bestandsaufnahme und des Aufklärens sozialer Ungereimtheiten, Unzulänglichkeiten und Mißstände und im Kampf gegen Vorurteile, Konventionalismus, Opportunismus und Trägheit.

Da bei der Malerei, die heute wieder ganz offen fotografische Vorlagen benutzt oder zitartig direkt verwendet, die Fotografie nicht das Ganze ist, wenn auch eines ihrer wichtigsten Mittel zur Visualisierung, teilweise einschließlich der Gestaltung, sollte dieser Tatbestand auch in einem entsprechenden Begriff klar zum Ausdruck kommen, — aber eben nicht in dem der Fotografie allein zustehenden des Fotorealismus (oder Fotonaturalismus), sondern in der sinnvolleren Formulierung *Fotografismus*. Sie zeigt nämlich deutlich an, daß es sich um ein anderes Medium handelt, hier um Malerei und Grafik, in die fotografische Bildvorstellungen und Bildqualitäten übernommen oder eingeblendet werden. So gehört alle „Malerei nach Fotografie“ in die Sparte des Fotografismus. Und da es innerhalb dieses Bereichs sehr unterschiedliche Anwendungs- und Ausdrucksarten gibt, kann man insgesamt von einer Vielzahl von Fotografismen in der Malerei seit 1840 sprechen. Dazu gehört dann auch eine Spezies des „realistischen Fotografismus“. Sie wurde erwähnt mit einigen Werkbeispielen und Namen, etwa Warhol, Tilson, Vostell, denen man noch andere hinzufügen könnte wie vor allem Genovès, Guttuso und andere. „Realistischer Fotografismus“ und — im Unterschied dazu — „Naturalistischer Fotografismus“ in der Malerei der Gegenwart sind zwei Hauptströmungen, mit denen man die heute irrtümlich, bequem und begriffsschlampig als „Fotorealismus“ bezeichnete Malerei und Grafik terminologisch klar umfassen kann. — Wenn der amerikanische Maler Chuck Close Gesichter in überdimensionalen Formaten nach Farbaufnahmen und

nach und quasi in Farbauszügen malt, bei denen die Falten, Poren und Pickel der Haut fast zur Kraterlandschaft vergrößert erscheinen, freilich wie zu einer farbigen Landschaft aus Fruchteis und Roter Grütze (wenn man einen kleinen Ausschnitt nahe betrachtet), so hat das mit Realismus nicht das geringste zu tun, es ist einfach und schlicht ein fanatischer Naturalismus, ein Verismus in monströser Aufblähung, eine verblüffende handwerkliche Leistung, aber kein Anruf zur Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse, höchstens der kosmetischen (womit nicht geleugnet werden soll, daß derartige Bilder zunächst verblüffen und vielleicht auch nachdenklich machen können).

Wenn wir dies so kraß herausstellen, so auch, um abschließend noch die oft gestellte Frage zu streifen, warum denn scheinbar so plötzlich eine naturalistische und eine realistische Kunst wieder an Boden gewonnen haben, nachdem sie totgesagt waren und das 20. Jahrhundert zufolge seiner Kunstpropheten von der Mitte des Säkulums sich doch in der Ungegenständlichkeit als der einzig dem Atomzeitalter adäquaten Kunst einzurichten schien und für die Zukunft einzurichten hatte? Es war ganz einfach der Mangel an Aussagemöglichkeiten direkter kommunikativer Art mit der an sich und in sich unendlich vielgestaltigen nonfigurativen Malerei, der die jüngeren Künstler in mehreren Schüben seit den fünfziger und sechziger Jahren wieder zum gegenständlichen Bild trieb. Dabei wurde entdeckt, daß die unmittelbarste Bildsprache die der Massenmedien einschließlich der Fotografie ist. In breiter Front nahmen nach dem Vorspiel bei Bacon und Rauschenberg die Künstler der Pop Art Fotodokumente zu Hilfe. Damit trat eine Wende in der Beurteilung der Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Fotografie ein. Während man früher aus Vorurteilen einer idealistischen normativen Ästhetik fotografische Hilfsmittel in der Malerei als unzulässigen Einbruch technischer Manipulationen in das geheiligte Reich der Kunst verwarf und sie demzufolge, wo sie doch benutzt wurden, im allgemeinen verhehlte, bekannte man sich nunmehr ganz offen dazu. Das war notwendig, da man sich ja auf die Fotografie als die allgemeinverständliche und zugleich dokumentarische Bildsprache par excellence berufen mußte. Ohne Fotografie ist diese neue Malerei, sei sie nun sachlich-naturalistisch oder engagiert-realistisch — oder zum Teil auch surrealistisch — gar nicht denkbar. Der hohe Stellenwert der Fotografie im Leben des technischen Zeitalters bekundet sich in diesem Verhältnis sehr deutlich. Dem sollte man also auch in der Formulierung unserer Verabredungsbegriffe Rechnung tragen und, es sei wiederholt, Fotorealismus nur die realistische Tendenz innerhalb der Fotografie nennen, aber Malerei nach Fotografie als Fotografismus bezeichnen. Das ist keine Wortklauberei, sondern eine wesentliche Verständigungshilfe. Der Terminus „Fotografismus“ macht klar, daß die Malerei hier der nehmende, die Fotografie der gebende Teil ist. Vielleicht tritt wieder einmal jemand auf, der sagt, nun, da die Malerei sich nur noch im Schlepptau der Fotografie bewege, sei das Ende der Kunst signalisiert, — so wie am Tage der Verkündigung des Patents der Frühfotografie Daguerres in Paris der Historienmaler Delaroche ausrief „La Peinture est morte!“. Nun, die Malerei, und speziell die französische, blühte nach 1839 in immer

neuen Trieben auf das fruchtbarste. Sie wird auch die große Welle der Fotografismen dieser Jahrzehnte überleben. Sie wird wie seit 1839 in ständig sich ändernden Wechselverhältnissen mit der Fotografie existieren, gelegentlich in schärferem Kontrast und dann wieder in größter Annäherung. Wir haben zu begreifen, daß sich das optische Weltbild (die Rezeption von Natur *und* Malerei) seit 1839 grundlegend verändert hat. Seit dem Eintritt der Fotografie in den Kreis der „Bildherstellungsverfahren“ ist ein sich ständig perfektionierender Strom von zweidimensional projizierten Abbildern der Natur in unser Blickfeld gerückt, dem wir gar nicht entrinnen können, da er uns in Einzelbildern, in Büchern und Zeitschriften, in den Drucken der Werbungs- und Souvenirindustrie und in Film und Fernsehen unaufhörlich umgibt, fordert, abstumpft und wieder anzieht. Man kann sagen, daß die Fotografie (und ihre Derivate) eine Zweite Natur um uns bilden. (Wir sehen auch vielfach die Natur nur noch so, wie sie uns in Fotografien erscheint . . .) Daß sich die seit dem Spätimpressionismus entwickelnde Abstraktion im Kontrast dazu versteht und sich von der naturalistischen Aufgabe der Bildbedürfnisse als „entlastet“ empfand und sich daher auf die formalen Probleme von Farbe und Form konzentrieren konnte, ahnte bereits Baudelaire als er über die Fotografie reflektierte, und sprach sehr deutlich Picasso aus (Brassai, Gespräche mit Picasso). Beide dachten jedoch bei ihren Bemerkungen nicht an die ungegenständliche Kunst. Diese stellt denn auch einen „zentralen Grenzfall“ dar, wenn man es einmal so paradox ausdrücken darf. Ihr Gegenpol im Gesamtbereich der Bildoptik ist zweifellos die Fotografie. Und zwischen diesen Polen liegt der weite Spannungsraum bildgestalterischer Möglichkeiten unseres Jahrhunderts. In ihm haben auch (noch und immer wieder) naturalistische Darstellungsweisen und (stets) realistische Aussagen ihre legitimen Plätze. Speziell für sie stellt die Fotografie eine ständige Herausforderung dar, zugleich aber auch eine Quelle, aus der sie schöpfen können, ein sich ständig vermehrender Vorrat an „Bildkonserven“. Alle Fotografismen in Malerei und Grafik speisen sich aus solchen Reservoiren einer „Zweiten Natur“ der Kameraproduktion. Der echte (engagierte) Realismus kann allerdings mit diesem Material viel souveräner umgehen als die (nur) naturalistisch arbeitenden Maler (z. B. des fälschlich so genannten Fotorealismus, also des naturalistischen Fotografismus). Diese sind von den fotografischen Vorlagen weitgehend abhängig. Jene, die wahren Realisten, stehen darüber, benutzen Foto-Zitate oder treiben die fotografische Anregung bis zur Verfremdung und Abstraktion (Picasso: „Blutbad in Korea“; Juan Genovés, Renato Guttuso usw.). Insgesamt bedeuten die fotografistischen Strömungen in der Malerei des 20. Jahrhunderts natürlich eine neue Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit (Realität), — sie sind deshalb aber global noch keine Realismen. Dieses Begriffsinstrument sollte reserviert und blank gehalten werden für die ihrer Zielsetzung nach tatsächlich realistische Kunst einer Wirklichkeitskritik, die im übrigen weder „sozialistisch“, noch sonst parteiideologisch gebunden sein muß, — und eben auch stilistisch „frei“ ist.

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth