

## GERMAN REALIST DRAWINGS OF THE 1920s / DEUTSCHE REALISTISCHE ZEICHNUNGEN DER ZWANZIGER JAHRE.

Solomon R. Guggenheim Museum, New York City, New York (15. Mai—6. Juli 1986), Harvard University Art Museums, Cambridge/Massachusetts (26. Juli—28. September 1986), Staatsgalerie Stuttgart (25. Oktober—28. Dezember 1986).

Aus der Zusammenarbeit von amerikanischen und deutschen Museen sind in den letzten Jahren mehrere interessante Ausstellungsprojekte entstanden, wie etwa die Übersicht zur expressionistischen Skulptur im County Museum, Los Angeles. Der Reiz solcher Kooperationen liegt darin, deutsche Kunst der klassischen Moderne aus dem Blickwinkel des Auslandes wahrzunehmen, während durch die Mitarbeit deutscher Autoren am Katalog die Kennerschaft des Spezialisten zum Gelingen des Unternehmens beiträgt. Häufig ergeben sich daraus neue Erkenntnisse für das Sachgebiet.

Das Busch-Reisinger-Museum, der deutschen Kunst traditionell aufgeschlossen, hat jetzt zusammen mit der Staatsgalerie Stuttgart eine Ausstellung erarbeitet, deren Thema hierzulande nicht eigentlich aktuell genannt werden kann. Spätestens seit Ende des vergangenen Jahrzehnts wurde bei uns das anhaltende Interesse für die Realismen der zwanziger Jahre verdrängt oder doch überlagert durch das Auftreten neoexpressionistischer „wilder“ Malerei. Unterdessen wuchs im Ausland die Faszination gerade durch dieses Phänomen: von der Pariser *Realismes*-Ausstellung, den Ausstellungen der Londoner Hayward Gallery und der Museen von Minneapolis und Chicago führt eine direkte Linie zur Veranstaltung des Reisinger-Museums, die auch im Zusammenhang mit dem nachhaltigen, mittlerweile zum Kulturpolitikum hochstilisierten Erfolg deutscher Gegenwartskunst in Amerika gesehen werden muß.

Von ihren Vorgängerinnen indes, dahin zielt ihr Ehrgeiz, möchte sie sich durch einen eigenen Ansatz absetzen. Sei es, daß die Organisatoren, Carol O. Selle und Peter Nesbit, im Zuge der Vorbereitungen selbst zu der Einsicht gelangten oder aber das Ergebnis der Essays der von ihnen beauftragten Autoren den Schluß nahelegten: an die Stelle des angeblich noch herrschenden Bildes vom gesellschaftskritischen, politisierten Realismus der zwanziger Jahre soll der bislang vernachlässigte persönliche Beitrag des Künstlers, das Verhältnis zwischen privater Sphäre und öffentlichen Belangen herausgestellt werden. Einwände, ob es sich nicht um unzulässige Vereinfachungen handelt und man die politische einfach durch die persönliche Perspektive ersetzt hat, mögen hier zunächst zurückgestellt werden.

Gefragt wird nach der sozialpsychologischen Komponente. Diese zu erkennen bieten, folgt man der Meinung der Ausstellungsinitiatoren, der „subjektive Faktor“ der Zeichnung ebenso wie das Zusammenspiel zwischen persönlichem Talent des Künstlers, quasi seiner Personalstruktur, und den Konventionen des Regionalstils die besten Voraussetzungen. Beide Aspekte werden in der Ausstellung — der Katalog folgt ihrem Aufbau — dadurch veranschaulicht, daß die Präsentation einzelner Werkkomplexe überragender Künstlerpersönlichkeiten (Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz, Karl Hubbuch, Rudolf Schlichter) in die Nachbarschaft jener Künstler gerückt wird, deren Eigenart die Zuordnung zu einer Region gerechtfertigt erscheinen läßt, bezogen auf die vier Städte Berlin, Karlsruhe, Köln und München. Tatsächlich könnten topographische Gesichts-



punkte auf die Dauer einer differenzierenden Bewertung unterschiedlicher Gruppierungen innerhalb der realistischen Malerei der zwanziger Jahre entgegenkommen. Hatten doch bereits Ausstellungen der Zeit um 1930 — und in ihrem Verfolg die siebziger Jahre — diesen Aspekt in den Vordergrund gerückt. Inzwischen haben sich jedoch die Schwerpunkte verschoben. Mit dem neu erwachten Interesse für das „Psychogramm“ (U. Bohnen, S. 59) ist der Weg frei geworden für eine Revision des Themas.

Die Auswahl enthält 123 Zeichnungen, darunter neben hinlänglich bekannten einige beachtliche Blätter von Otto Dix und Rudolf Schlichter aus amerikanischem Besitz. Dem Jahrgang nach dominiert die „neusachliche“ Generation jener Künstler, die zu Beginn der 1890er Jahre geboren wurden. Lediglich Beckmann, Hofer und Grossmann, die sich stilistisch deutlich absetzen, gehören einer älteren Altersgruppe an. Hier wird auch der Begriff „realistisch“ im Ausstellungstitel unscharf, der, gegenüber unzulässig einschränkenden Klassifikationen wie „Sachlichkeit“ einem Dix oder Schlichter zweifellos angemessener, sich von harmlosen Naturalismen in der Ausstellung (Schrimpf, Kanoldt) nicht absetzt. Wenn aber der Geburtsjahrgang keine Rolle spielt, hätte man auch Käthe Kollwitz berücksichtigen müssen, die wichtig wurde für den Zeichenstil der Lea Grundig mit seinen melancholischen Schwärzen.

Einmal mehr erweist sich der hohe Rang der Zeichenkunst von Otto Dix, aber auch das Spektrum der zeichnerischen Möglichkeiten eines Hubbuch oder Schlichter wird deutlich, während Grosz, zumal mit dem Akzent auf bunt erzählerische Blätter des späten Jahrzehnts, auffallend einseitig gezeigt wird. Offenbar entspricht dies der Logik der Ausstellungsorganisatoren. Folgen wir Carol O. Selle, repräsentiert die realistische Zeichnung zwischen den Weltkriegen „the last harvest of the traditional academic training“ (S. 4). Bestätigung für ihre uneingeschränkte Bewunderung, die Virtuosität in der Handhabung des Handwerklichen („draftsmanship“) betreffend, hätte sie sich bei Gustav Hartlaub holen können. Sein (wiederabgedrucktes) Katalogvorwort zur Mannheimer Ausstellung *Neue Sachlichkeit* von 1925 schließt mit der Feststellung, daß die Künstler sich „mitten in der Katastrophe auf das besinnen, was das Nächste, das Gewisseste und Haltbarste ist: die Wahrheit und das Handwerk“. Frau Selle meint nun daraus das Credo für einen letztlich „unpolitischen“ Realismus ableiten zu dürfen, indem sie behauptet, die meisten Interpreten hätten später aus Hartlaubs Text die Identität von „Sachlichkeit“ und „links“ herausgelesen, was nicht zutrifft. Vielmehr unterscheidet dieser, unterdessen zur Einsicht gekommen, sein Unternehmen sei überholt, da Sachlichkeit zur Zeitmode avancierte, noch zwischen „rechtem“ und „linkem“ Flügel, um den ideologischen Hintergrund der Künstler zu beleuchten. Darüber aber, daß innerhalb der Rezeption der Neuen Sachlichkeit gerade der „rechte“ Flügel auffällig in der letzten Zeit bestärkt wurde, kann kein Zweifel sein: bereits 1980 sprach Werner Spies, Kritiker der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, die Pariser *Realismes*-Ausstellung im Blickfeld, von einer „Gegenreformation“. Insofern werden offene Türen eingerannt — die „Entpolitisierung“ von Dix und Grosz ist längst eingeleitet. Umfangreiche Einzelausstellungen von Georg Schrimpf, Franz Lenk und Alexander Kanoldt (in Vorbereitung), samt ihrer biedermeierlichen Vorläufer (Ludwig Richter), haben seitdem Spies' Vermutungen bestätigt.



Im Zusammenhang mit der „handwerklichen“ These der Ausstellungsinitiatoren aufschlußreich ist der Rekurs auf die „reine“ Zeichnung. Mischformen, wie sie insbesondere für die Nachkriegszeit wichtig sind, Zeichnung und Collage etwa und Fotomontage, werden ausgespart. Das verkürzt die Spannweite des Mediums, unterschlägt den Wettstreit, die Spannungen zwischen den Medien, etwa in Hinsicht auf den gerade *en vogue* gekommenen Film, verstärkt aber zugleich den Eindruck autonomer Zeichenkunst: vorherrschend ist die bildmäßig geschlossene Darstellung. Dieses Entscheidung geht auf Kosten zeitgemäßer Fragestellungen — und widerspricht letztlich den „subjektiven“ Prämissen der Veranstalter. An dem Punkt, an dem die Ausstellung hätte Profil gewinnen können, im Blick auf die erotische Innenwelt des Subjekts, seinen körpersprachlichen Gestus, die Dialektik zwischen Körper und Habit im Sinne zivilisatorischer Prägung — einige Zeichnungen von Dix deuten es an —, begibt sie sich ihrer Möglichkeiten durch die Konzentration auf akademisch gediegene Ausführung mit dem Hang zu sachlicher Wiedergabe und blasse Ausgewogenheit in der Sujetwahl (besonders benachteiligt davon erscheint die Abteilung mit dem Verlegenheitstitel „Dresden and others“). Zeichnung ist hier noch, manchen derzeitigen Entgrenzungserscheinungen zum Trotz, wirklich „Linienkunst“ — und in der Einengung auf diverse Sprachformen des Mediums liegt einer der Vorzüge der Präsentation. Aber auch dort, wo die Linie, so beim Gemälde, unter einem glättenden Farbauftrag kaschiert wird, ist sie als konstitutives Bauelement spürbar. Mehr noch: präziser als die schwerfälligere Malerei, näher am Puls der Zeit reagiert sie schneller auf Veränderungen großstädtischer Zeiterfahrung, markiert sie exakter die Gebärdensprache der Porträtierten. Das belegen beispielsweise die Kartons für Gemälde von Dix — wohl nicht ganz zufällig ist von den vier ausgestellten Vorzeichnungen nur eine als solche im Katalog bezeichnet: der Karton des Großstadtdriptychons. Für Dix war die Zeichnung „ursprünglichster Ausdruck künstlerischer Persönlichkeit“ (S. 39), Grosz galt sie als „Ariadnefaden, der uns durch das Labyrinth von Millionen natürlicher Objekte führt...“. Auf die spezifisch deutschen Voraussetzungen dieser Linien-Tradition, zumal in der zeitkritisch-satirischen Zeichnung, gehen die Katalogbeiträge zu einzelnen Regionen (Berlin, Köln, Karlsruhe, München) ein. Sie rücken einiges zurecht, was die ideologischen Scharmützel in den einführenden Artikeln ebenso wie ältere Zuordnungen polarisierten. So tritt etwa anstelle der herkömmlichen Trennung von „linkem“ und „rechtem“ Flügel der Neuen Sachlichkeit die milieubezogene Auseinandersetzung des Künstlers mit vorgefundenen gesellschaftlichen Strukturen. Auf der Hand liegen, der Aufhebung der -ismen-Kultur eingedenk, die Entsprechungen zur Gegenwart. Traditionsbindung, so das Fazit der Autoren, wird in unterschiedlichen Reibungszuständen erfahren. Kann Konservativität in Köln eine produktive Rolle spielen, indem kollektive Prinzipien in der mittelalterlichen Malerei von der Gruppe Progressiver Künstler aufgenommen und für ihre Arbeit aktualisiert werden, vermag die enorme Absorptionskraft etablierter Kräfte an der Karlsruher Akademie auf revolutionäre Talente der Nachkriegszeit (Hubbuch, Scholz, Schnarrenberger) eine Art regionalen Gruppenstils zu initiieren, der über zwei Generationen lang wirksam bleibt. In Berlin schließlich, das sich selbst als Schmelztigel verstand, scheint die Zeichnung unmittelbarer die Herausforderungen turbulenter Großstadterlebnisse zu reflektieren. Dabei erweist sich der enthüllende Zugriff kaum tauglich, der Dinge hab-



haft zu werden. Hinter der nüchternen Fixierung großstädtischer Phänomene verbirgt sich oft eine verunsicherte „apotropäische“ Haltung (Hanne Bergius, S. 34 ff.). Übrigens: ist sie nicht der schon von Hartlaub beobachteten Einstellung, in „Zynismus resignierend“, verwandt?

So angedeutet diese Art synthetischen Interpretierens sein kann — Zeichnung wird hier nicht so sehr als eigene Form künstlerischer Mitteilung gesehen, sondern von ihrer Fähigkeit, gesellschaftliche Strukturen zu erfassen —, in einzelnen Fällen hätte man gern mehr über die Eigenart des Mediums selbst erfahren. Formale Stilbezeichnungen, so die noch verwandt werden, sollten deshalb nicht allzu konkret verstanden werden. Vom „Liniennetz zur Kontur“ beschreibt Hanne Bergius, auf die an Wölfflins Gegensatzpaaren orientierte Begrifflichkeit Franz Rohs rekurrierend, eine Entwicklungstendenz. Doch bewahrt sich die Linie in Hubbuchs Zeichnungen der zwanziger Jahre, indem sie Figuren hinterschneidet oder Gegenstände durchkreuzt, manches von der analytisch sklettierenden Funktion beim frühen Grosz. Ihre Reduktion auf distanzschaffende Trennschärfe im Sinne des abschließenden Umrisses, ihre Einschränkung auf plastische Körper bildende Maßnahmen wird damit aber relativiert. Erhellend hätte auch eine Unterscheidung nach verschiedenen Typen von Zeichnungen sein können. Bei Dix lassen sich detailliert ausgearbeitete Vorzeichnungen von der Porträtstudie und dem bildmäßigen Aquarell unterscheiden. Wie flexibel die technischen Mittel und die formale Anlage der Zeichnung sowohl auf die momentane psychische Verfassung als auch auf die angestrebte Wirkung abgestimmt sein können, zeigt der Vergleich von Schads Bildnis-Zeichnungen von penibler Detailtreue mit der spröden Morbidität seiner Illustrationen zum „lasterhaften Berlin“ in reiner Umrißzeichnung.

Es gibt kein einheitliches Stilkonzept. Was die Künstler verbindet, ist vielmehr ein verwandtes Verhalten zur Wirklichkeit. Die zahllosen Stilmischungen und Anleihen lassen sich aus unterschiedlichen Traditionsbildungen ableiten. Die Verschmelzung etwa konstruktivistischer Elemente mit naturalistischen Teilformen bei Hubbuch, Grosz, Räderscheidt, Brockmann kann ein Mittel sein, mit Hilfe der Schärfe formaler Kontraste Aussagen über das Verhältnis von Figur und Umwelt zu formulieren. Diese Absage an sentimentale Einfühlung zugunsten von Baugesetzlichkeiten hat die Zeichner davor bewahrt, von Tendenzen der „Heimatkunst“ des späteren Jahrzehnts sowie der Nazi-Kunst vereinnahmt zu werden.

Ist von Traditionsbindungen und Entwicklungslinien die Rede, müßte das Verhältnis zu einzelnen Vorbildern einzeln definiert werden. Zwar wurden die Realisten der 20er Jahre — zeittypischer Abwehr entsprechend — als die „Nachexpressionisten“ bezeichnet, doch schon Hartlaub bezweifelte, daß der Expressionismus „tot“ sei. Kann nicht Dix' existentielle Maxime „alles selber zu sein und zu erleben“ als typisch expressionistisch bezeichnet werden? In den kolorierten Zeichnungen („Aquarellen“) von Dix, Schlichter und Grosz wird expressionistische Buntfarbigkeit provokativ ins Süßliche, ästhetisch „Gewagte“, auch schillernd Kitschige umgebogen. Vergleichbares ließe sich bei Umdeutungen der expressionistischen Linie, einschließlich fließender Übergänge, etwa bei Meidners Porträtstudien aus der Vorkriegszeit, feststellen. Genauer zu bestimmen wäre die Nähe zur Karikatur — auch im Hinblick auf deren indirekte Bildsprache der Verweise — und anderer Mittel der Formverzerrung, woraus sich u. a. die Faszina-



tion durch das Häßliche ableitet. Kaum geklärt ist die Rolle der Zeichnung beim Prozeß der Zeichenbildung: die Doppelfunktion der Linie zwischen gliederndem Strukturmerkmal und Zeichen bestimmender Funktion bei Grosz, also ihrer Rolle im Prozeß der Zeichenbildung, ist bislang unterschlagen worden. Gerade daraus bezieht sie jedoch häufig ihre spezifische Dynamik — unabhängig von einem im voraus definierten Wirklichkeitsbegriff.

Wenn vom Tempo des Zeichnens (S. 34) gesprochen wird, darf der Hinweis auf Funktionszusammenhänge nicht fehlen. Grosz, Mammen, Schlichter, Scholz, Grossmann, Hubbuch — um nur diese zu nennen — haben über einen längeren Zeitraum als Pressezeichner für satirische Blätter gearbeitet: die massenhaft vervielfältigte Zeichnung zielte auf ein breites Publikum (Grosz' Ebert-Zeichnung, Kat. Nr. 46, erschien als Titelblatt in *Die Pleite* Nr. 7, 1923!). Neben den senkrechten historischen Schnittlinien vermißt man mitunter die waagerechten. Zusammenfassende Artikel über die Ikonographie — etwa vergleichend über Porträtstile — hätten eine willkommene Ergänzung geboten. Soweit einige Anmerkungen. Angesichts der dürftigen Katalogangaben, der zahlreichen Druckfehler in den deutschen Originalbeiträgen, verutschten Absätze, des asketisch-unattraktiven Schwarz/Weiß der Abbildungen wird es schwer verständlich, weshalb die Staatsgalerie sich nicht zu einer eigenen Version des Katalogs entschließen konnte.

Obschon die Ausstellung einiges der Aktualität der derzeitigen Regionalismusk Diskussion verdankt, hat man sich einen Ausblick auf die Gegenwart versagt. Wie in den zwanziger Jahren erscheint der Begriff in seinen positiven und negativen Ausprägungen. Darin zeigt sich eine auffallende Parallelität zur Situation um 1930. Unter dem Titel „Beschauliche Sachlichkeit. Die Welt aus der Nähe. Deutsche Provinz 1 und 2“ wollte Hartlaub 1933 eine Revision seiner Ausstellung von 1925 einleiten, welche die positiven „bodenständigen“ Kräfte der deutschen Kunst gegenüber der sentimental, von den Nazis favorisierten „Heimatkunst“ aufzeigen sollte. Durch Hartlaubs Amtenhebung wurde das Unternehmen vereitelt. Heute lassen sich erneut, im Zeichen der Suche nach kultureller Identität, ähnlich zwiespältige Erfahrungen machen. Anhand einer Paraphrase auf Hoerles Veranschaulichung der sprichwörtlichen Sentenz „Einen Besen fressen“ von 1927 (Kat. Nr. 54) durch einen Maler der „neuen Kölner Schule“ (Walter Dahn) läßt sich die unmittelbare Virulenz des Themas verdeutlichen.

Joachim Heusinger von Waldegg

## Rezensionen

WERNER SZAMBIEN: *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550—1800*. Paris, Picard, 1986. 232 S., 71 Abb. auf Tfn.

Begriffsgeschichte hat in zwei Nachbarfächern der Kunstgeschichte durch die Vorbereitung und Herausgabe von Lexika einen kräftigen Anstoß erhalten. Die Rede ist vom *Historischen Wörterbuch der Philosophie* (1971 ff.) und vom Werk *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* (1972 ff.) sowie von verschiedenen Beiträgen zur Theorie der Begriffsgeschichte des