

omen — Leopold von Rankes „Wie es eigentlich gewesen“ in hoffnungsfrohe Erinnerung, damit den Politikern schon jetzt die zur Umkehr befähigende (?) Schamesröte ins Gesicht getrieben werde.

Fast unerheblich zu erwähnen, daß auch die Präsentation der Ausstellung so konzipiert war, daß sich der Besucher seines kritisch-distanzierten Standpunktes bewußt werden sollte. Wenn die weniger bekannten baulichen Veränderungen der Lenbachschen Villa und deren Funktionswandel vom Museum eines Pompier-Vertreter zur städtischen Galerie der Moderne noch keine Voraussetzung zur Reflexion historischer Entwicklungen und Brüche beim Betrachter hervorriefen, dann sollte dies durch den Kunstgriff der Veranstalter initiiert worden sein, die bei der Rekonstruktion der Decken den modernen Baustoff Styropor sichtbar werden ließen (Abb. S. 168). Auch die Seilabsperrung von der in ursprünglicher Schummrigkeit gefaßten Bühnenwirkung des Ateliertrakts ließ den Betrachter sich nur mit den Augen in die Lenbachsche Welt versetzen, hielt ihn aber räumlich abgesondert in seiner eigenen Wirklichkeit.

Katalog und Ausstellung, die nicht auf die Nachbildung eines Lenbachkabinetts im Glaspalast verzichtete, belegen auch deshalb so eindrucksvoll die erfolgreiche gründerzeitliche Karriere des Münchner Malers, weil seinem Œuvre keine Werkbeispiele von Vertretern der beginnenden Moderne gegenübergestellt wurden. Diese bewußt unterlassene Problemstellung (S. 23) wäre in der Tat wenig sinnvoll gewesen, um konservative Kunst der späten 19. Jhs. unvoreingenommen verstehen zu können. Eine andere Schlußfolgerung A. Zweites, daß „die Berücksichtigung von Parallelerscheinungen innerhalb und außerhalb Münchens (...) zweifellos geholfen (hätte), seine Gestalt prägnanter in Erscheinung treten zu lassen, das (...) Bild Lenbachs noch schärfer zu konturieren, die historischen Bedingtheiten seiner Vorstellungswelt klarer zu fassen“ (S. 23), ist zuzustimmen und hätte, so kann man ergänzen, die künstlerische Situation Münchens und gar die des Zweiten Reiches noch umfassender beschrieben. Dennoch, die Qualität des Ausstellungsprojekts, die mit dem Katalog überdauert, kommt der Paretischen Arbeit über die Berliner Sezession gleich.

Heinz-Toni Wappenschmidt

Rezensionen

WERNER BUSCH, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*. Berlin, Gebr. Mann Verlag 1985, 343 S., 105 Abb., DM 128,—.

„Das Prinzip des Wider-Worts, des fleißigen Einwands ist nur für kleine Geister belebend. Etwas freiere Köpfe unterhalten sich ornamental“ (Botho Strauss, *Niemand anderes*, München/Wien ²1987, S. 43). W. Busch hingegen weiß, wovon und wie er davon spricht, wenn es um die Arabeske, Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung geht. Mit der Ungenauigkeit ornamentaler Schönfärberei hat er ebensowenig im Sinn wie mit der Interpretation als fachfremde Spekulation oder mit einer weiteren Anhäufung bedeutungsverstellenden Materialballasts zur Kunst des 19. Jhs.

Nicht, daß das Occamsche Rasiermesser zum radikalen Schnitt des Unliebsamen und Überflüssigen etablierter Methoden angesetzt wurde, doch dem Autor schien eine Revision des Ansatzes notwendig, um seine Sicht der Kunst des 19. Jhs. zu verifizieren. Nur hätte er sein methodisches Verfahren mit Rücksicht auf den unbedarften Leser nicht schon in seiner Vorbemerkung (S. 7 ff.) praktizieren sollen, die den sympathischen „Luxus des Sprunges und der Unvollständigkeit“ (S. 11) paraphrasiert, mit dem Busch den „irritierenden Phänomenen an der Kunst des 19. Jahrhunderts“ (S. 11) auf die Spur kommen will. Die bewußt kalkulierte Inkohärenz der Methoden — „Historische Längswechsel mit Querschnitten, gattungsgeschichtliche Erörterungen mit Einzelanalysen“ (S. 11) — transkribiert sich als flexible Annäherung an eine in komplexe Gestalt gekleidete Kunststepoche, deren Signaturen aufzufinden, für Busch das angestrebte Ziel ist. Die methodische Offenheit, die während des Arbeitsprozesses sich überraschend erschließende neue Zielsetzungen mitberücksichtigte (S. 11), verleitete ihn jedoch nicht zur interpretatorischen Willkür.

Bei seiner parataktischen Problemlösung behält der Autor vorrangig die künstlerische Dimension des Kunstwerks im wertenden Auge, der das analysierende und funktionsbeschreibende Begriffsarsenal so unterworfen bleibt, daß die Grenzen gegenüber ideologischen Standpunkten klar gezogen sind und die ästhetischen Voraussetzungen durch eine pragmatische Verwendung nicht ins „Gedankliche“ (S. 12) abdriften. Die Gefahr eines unangemessenen Interpretationsanspruchs an das Kunstwerk scheint damit gebannt, und so wird dann die zentrale Frage nach den Brüchen von Form und Inhalt — resultierend aus dem kunsthistorisch bisher ungelösten Phänomen von Tradition und künstlerischer Praxis im 19. Jh. — behandelt: „Aufgabe des Kunsthistorikers sollte es sein, über die forschende Anschauung in der Struktur der Werke, in der Erscheinung der gestalteten Form diese Brüche ausfindig zu machen, ihre Art und Funktion zu beschreiben“ (S. 12).

Auf außerkünstlerische Aspekte verzichtet Buschs Analyse freilich nicht, weil das Kunstwerk als in seiner Zeit verankert verstanden wird. Wenn er allerdings davon spricht, daß das Werk den „Zeitcharakter in seinem Entstehungsprozeß transzendiert“ und so im fertigen Zustand aufbewahrt (S. 12), meint er die künstlerisch verarbeitete Zeiterfahrung, nicht die historische Wirklichkeit an sich. Dementsprechend werden die Begriffe Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung — orientiert an deren Bedeutung im letzten Jh. (S. 7 ff.) — als „künstlerische Auseinandersetzung mit den Erfahrungen der Gegenwart des 19. Jahrhunderts“ aufgefaßt, wobei „erstere auf den Prozeß, die zweite auf das Resultat künstlerischer Tätigkeit (abhebt)“ (S. 10). Die Position ist eindeutig, ihre Handhabung der Situation angepaßt. Mit der Betrachtung des prozessualen Werdens von Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung, die ein Kunstwerk retrospektiv noch freigeben kann, versucht der Autor jene „verarbeitete Zeiterfahrung“ als gattungsspezifische oder individuelle Strukturmerkmale zu fassen, die als bisher übersehene „irritierende Phänomene“ oder „kleine Ungereimtheiten“ den transzendenten Zeitcharakter im Kunstwerk erst recht aufweisen können und mit denen sich dann ein „Werk gänzlich neu darstellen kann“ (S. 12).

Um keinen falschen Eindruck zu erwecken, Buschs Bonner Habilitationsschrift sollte nicht zum methodischen Lehrstück geraten; in drei Kapiteln demonstriert der Autor beispielhafte, theoriebildende kunsthistorische Seh-Arbeit, die nichts mit dem schlechte-

stenfalls nur dünnelhaften Anspruchsdenken gemein hat, das in fachverteidigender Attitüde wieder herausgekehrt zu werden scheint: „Wo hat der, wo hat die denn das Sehen gelernt?“ (H. Dilly, Einleitung zu H. Belting u. a., *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin ²1986, S. 11).

Zunächst (S. 13 ff.) setzt sich der Autor mit dem Bruch der tradierten Bildsprache als *krisis* des Verweisungscharakters eines Kunstwerks am Beispiel der Arabeske auseinander. Es wird der Wandel festumrissener Ikonographie in die romantische Allegorie unterstellt, die die Arabeske von einer Ornamentform zu einer Reflexionsform beförderte. Unter einer derartigen Arabeske ist eine Gattung zu verstehen, die über die dienende Funktion hinaus ästhetische, literarische und historische Vorlagen durch einen Bildtypus kommentiert, der von einem punktuellen Ursprung in eine symmetrische Bildanordnung aufsteigt, oder der in szenische Kompartimente gegliedert wurde. Das Strukturmerkmal dieser „reflektierenden“ Arabeske ist in ihrem Entwicklungsgang, ihren Wandlungsformen zu sehen, die durch spezifische Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung der Künstler hervorgebracht wurde. Den sich vollziehenden Wechsel (Mitte 18.—Mitte 19. Jh.) der Verweiskraft eines Kunstwerks, der zur Arabeske als Reflexionsform führte, diskutiert Busch an den Veränderungen der ikonographischen, ästhetisch-kritischen und allegorischen Bedingungen sowie an den einflußnehmenden, fortschreitenden naturwissenschaftlichen Erkenntnissen (S. 13—49).

Die Interpretation von Einzelbeispielen gibt die jeweiligen Phasen der Reflexionsform zu erkennen (S. 49—132), deren durchgängig allegorische Funktion in unterschiedlicher Weise nach der Synthese von Bild und Bedeutung sucht, „ausgehend von der Erfahrung, daß beide nicht mehr naturgemäß eins sind; die Einheit ist nur noch zu erstreben oder zu behaupten“ (S. 132). Der Diskussion um die romantische Allegorie-Symbolauffassung entsprechend, entwickelte die bildende Kunst mit der Arabeske zuerst jene „Form(en) oder Äußerungsart(en)“ (S. 44), die der romantisch assoziativen Begriffsfindung analog waren, mit der auf das Höhere, Unendliche hingewiesen werden konnte. Ph. O. Runge und E. N. Neureuthers naturmystische und naturgeschichtliche Arabesken operieren mit Verweissystemen, die im Spannungsfeld des Diskursiven und Symbolischen spekulativ bleiben.

Zeichensprache als spezifisch ausgebildete, abstrahierende und symbolische Erzählform, die nicht auf allgemein kosmische Zusammenhänge verweist, sondern auf einen begrenzten tagespolitischen Kosmos, dem geschichtlicher Sinn verliehen wird, findet sich in der historisch-kritischen Arabeske. Dies trifft für Neureuthers szenische Arabeske zu, die um „drei französische patriotische Lieder“ (S. 66) rankend, die Vorgänge der Julirevolution von 1830 in Paris schilderte. Doch die Variabilität einer Reflexionsform läßt nicht nur eine Veranschaulichung der Komplexität einer historischen Situation zu, sie vermochte auch „die Relativität jeweiliger Positionen kritisch zu reflektieren“ (S. 75), wie an A. Menzels Titelblatt zu Raczyńskis *Geschichte der neueren deutschen Kunst* (1841) dargetan wird (S. 75 ff.). Mit der umgekehrten Leserichtung des symmetrisch-dialektischen Darstellungsmusters von Runge und Neureuthers Arabesken parodierte Menzel die frühromantische Naturmystik in der Erkenntnis, daß die Kunst nicht mehr durch die Natur in die Geschichte eingebunden werden konnte. Doch der

neue, in der Geschichte gesuchte „Quellboden der Arabeske“ (S. 89) blieb nicht allein von einem ironischen Verhältnis zur Geschichte bestimmt, wie bei Menzel.

Die Arabeske machte im Abschwung ihres originären Verlaufs zum scheinbar wieder reinen Ornament eine affirmativ-verschleiernde Phase durch. Die Eigenständigkeit als künstlerische Form — gewährleistet durch eine ironische Potenz — verlor sich durch die unvollkommene Überzeugungskraft ihrer Zeichenhaftigkeit. Und dies war — so Busch — der Konflikt ihrer Schöpfer, deren künstlerische Reaktion auf die gewandelten Bedingungen ihrer Umwelt in einen „resignativen Traum“ (S. 132) mündete. Konservative Künstler wie Neureuther und Schwind, die sich vergeblich mühten, Moderne und Antike, Geschichtlichkeit und ideale Zeitlosigkeit zu einen, hielten zeitlebens an der Arabeske fest, weil es ihnen die Möglichkeit bot, „die idealistische Basis ihrer Kunst nicht aufgeben zu müssen“ (S. 132). Diese Flucht in die private Resignation und der Verlust der Ironie lieferten die Arabeske der totalen Verfügbarkeit aus — nicht nur die Gegensätze von Industrie und Natur (S. 125ff.) wurden scheinbar versöhnt, auch die Natur und die Macht des Geldes mit dem Bildmotiv der Aktie (S. 128 f.).

Mit dem zweiten Kapitel (S. 133 ff.) variiert Busch sein methodisches Vorgehen. Nach der Untersuchung des Entwicklungsgangs einer Gattung beschränkt sich der Autor nun auf Wilhelm von Kaulbachs „Das Narrenhaus“ (1835), um an ihm einen „Querschnitt von Fragen“ (S. 134) zur Positionsbestimmung von Kunst und gesellschaftlichen Prozessen zu erörtern. Animiert von einem irritierenden „Gruppenfoto-Charakter“ (S. 12) blickt Busch hinter die konstatierte Krise des szenischen Portraits als einem Zustand leichter Erstarrung der Stilisierung, indem er das Verhältnis von Kunst, illustrativem Kommentar und den Anfängen der Psychiatrie in Deutschland problematisiert. Gezeigt wird letztlich der Kampf um die realistische Form, der sich in der extremen Spannung von realistischer Darstellung und idealistischem Anspruch vollzog. Busch folgert, daß zwar „Erkenntnisse der Wissenschaft zumindest in der Theorie eine neue Dimension des Realismus (schufen) und daß Erfahrungen der Gegenwart den Blick auf den Einzelnen und seine Existenz konzentrierten (S. 233). Doch die Bindungen an die idealistische Tradition und die akzeptierten Forderungen nach philosophischer Legitimierung schlossen eine konsequente realistische Kunstform aus. Bezogen auf das Auseinanderklaffen von traditionellem Vorbild und der Suche nach neuen künstlerischen Formen hatte sich damit die Tendenz zu konkreten künstlerischen Ergebnissen verschärft.

Das Schlußkapitel (S. 235 ff.) legt dar, daß die Thematisierung der Gegenwartserfahrungen unter einem endlich errungenen Ausschluß der idealistischen Basis mit der Skizze und dem Karton autonome Gattungen entstehen ließ. Dieses Resultat — so Busch — hatte sich aus der Reaktion der Künstler „auf die Neubestimmung von privater und öffentlicher Sphäre“ ergeben (S. 235). Zur Objektivierung und Kategorisierung seiner Beobachtungen bedient sich der Autor des Habermasschen Gegensatzpaares „Privat-Öffentlich“, ohne eine Wende zu einer Kunstgeschichtsschreibung als Sozialgeschichte herbeizuführen. Die Ausgewogenheit von Analyse und Illustration, von Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung bleibt in einer auf künstlerische Ergebnisse ausgerichteten, diskursiven symbolischen Interpretationsform bestehen.

Beispielhaft für das Ringen um ein Arrangement mit der Gesellschaft und den Konflikt (Ausgleich?) zwischen privatem und öffentlichem Bereich wird M. v. Schwind vorgestellt (S. 237 ff.). Was sich im Arabeskenkapitel über Schwind andeutete, gibt die vertiefte biographische Struktur in ihrer gesellschaftlichen Bezogenheit vollends frei: das Festhalten an idealistischen Prinzipien bereitete Schwind unüberwindliche Schwierigkeiten bei der Anpassung an eine sich konstituierende bürgerliche Auftraggeberschicht. Am Beispiel Schwinds gelingt es Busch, kategoriale Bezüge in der Bildinterpretation sichtbar zu machen (S. 244; problematischer S. 246 „Die Morgenstunde“, 1860) und die dadurch gewonnenen Konsequenzen für das ahistorische Bewußtsein des Künstlers in der Neudefinition räumlicher Bezüge (S. 248 ff.) erweiternd als allgemeine Zustandsbestimmung des Kunstbetriebs um die Mitte des 19. Jhs. zu entwerfen. Nach der Transformierung soziologischer Kategorien in räumliche Bezüge — wörtlich als Platz; Atelier, Museum —, in denen sich künstlerische und ökonomische Hoffnungen und Grenzen der Künstler paradigmatisch zusammenziehen, betrachtet Busch — wiederum raumbezogen — die künstlerischen Folgen und montiert soziologische Kategorien und dezidierte kunsthistorische Seh- und Interpretationsarbeit zu einer sich wechselseitig bespiegelnden Struktur.

Im ausführlich behandelten Autonomisierungsprozeß der (Öl-)Skizze entlädt sich für den Autor die mit den Kategorien „Privat-Öffentlich“ gefaßte Identifikationssuche des Künstlers. Der Exkurs zur „Französischen Skizzen-Terminologie“ (S. 257 ff.), der in die verschiedenen Stufen des Werk- und Autonomisierungsprozesses einführt, erleichtert das Vor-Verständnis für die künstlerische Eigenwertigkeit der Skizze und ihre soziologische Relevanz, „Freiheit und Subjektivität in die Privatsphäre“ (S. 261) zu verlegen. Nach einem Vorspiel „Zur Entstehung der Skizze in Deutschland“ (S. 261 ff.) läßt uns Busch vornehmlich an Menzel (S. 278ff.) sehen, wie sich die optische Eroberung des privaten Umfeldes unter dem Verzicht auf eine durch das klassizistische Landschaftsbild vorgegebene ganzheitlich-idealistische Weltsicht zugunsten des fragmentarischen Blick- und Bildausschnitts durchführte. Durch eine der Rezeptionsästhetik nahestehende Voraussetzung kunsthistorischen Schauens, die von der „Aneignung des Raumes durch den Maler und der Darstellung durch den Betrachter“ (S. 278) ausgeht, steuert der Autor auf seine abschließende Antwort der kunsthistorisch so bedeutsamen Frage nach dem Verhältnis von Tradition und deren Bewältigung im 19. Jh. zu. Detailliert wird ausgeführt, daß es den Künstlern nicht gelang, die errungenen privaten Seherfahrungen mit der Skizze (Problem der Vereinigung von Nah- und Fernsicht, Dynamisierung des Raumes, Gleichberechtigung der Gegenstände) überzeugend ins offizielle Bild zu übertragen. Der Sprung aus dem Privaten der Skizze in die Objektivität wäre nur geglückt, wenn eine Überbrückung des Zwiespalts von Privat und Öffentlich zustande gekommen wäre. Doch eine „neue“, wie auch immer geartete Ganzheitlichkeit wurde kaum mehr errungen, nicht einmal durch die Bildlösungen der Impressionisten, Symbolisten u.a.

Gleiches gilt für die früh beendete Autonomisierung des Kartons (S. 306 ff.), aber im Gegensatz zur Skizze, die „sich den Verlust der Ganzheitlichkeit als endgültig“ eingestand, habe der Karton „den Fragmentcharakter seiner Erscheinung symbolisch, Ganzheit im Ideal behauptend, nicht romantisch-allegorisch zu überspielen“ (S. 323) ver-

sucht. Dies enthüllt des Autors letzter Blick auf das Phänomen des „Falschzeichnens“ (S. 320 ff.), das „durch bewußten Verzicht auf realistische, richtige Wiedergabe des Körperlichen und Perspektivischen“, die Autonomisierung der Linie „im Hinblick auf ein symbolisch verstandenes Ornament“ (S. 320) hervorbrachte. Der resignative Ausklang des allgemeinen Ganzheitsverlusts endet in der Konzentration auf die Linearabstraktion und ihre Aufgabe, „alles Sichtbare der vergangenen großen Epochen in sich (aufzunehmen)“ (S. 326). In der Linie reduziert sich die reflektierte Geschichte der Kunst zu Kunstgeschichtssymbolen. Deren Verlebendigung durch Stilisierung verwies den zeitgenössischen Betrachter auf die Vergangenheit „als die Zeit, in der Kunst und Natur noch eins waren, der Künstler naiv, nicht sentimentalisch darstellte, sich seiner Existenz als Künstler nicht eigentlich bewußt war“ (S. 327).

Mit seinem Hinweis auf die interpretatorische Vollendung des fragmentarischen, un-abgeschlossenen Werks und des Symbols durch den Betrachter deutet Busch auf den weiteren Verlauf der Kunst, die besonders in den letzten Jahrzehnten des 19. Jhs. mit der intendierten Verfügbarkeit der Allegorie und des Symbols durch individuelle Ausdeutung eine strukturelle Kennzeichnung erfuhr. Wer sich mit der Kunst des Wilhelminischen Zeitalters beschäftigt, weiß denn auch, daß W. Busch ein notwendiges Buch geschrieben hat. Daß die Probleme zwischen Kunst und Wirklichkeit nicht erst mit der Gründung des Zweiten Reiches gleichsam in einer toposgestressten „Stunde Null“ auftraten, sollte bekannt sein. Buschs Strukturen künstlerischer Prozesse, die im Spannungsfeld von Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung freigelegt wurden, verdeutlichen, mit welcher Kontinuität die Problemstellungen in das späte 19. Jh. reichen. Ob allerdings die von Busch vorausgesetzte Ausgewogenheit von Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der wertenden Analyse einem Kunstwerk angemessen ist, das sich durch einen Überhang des historischen Anteils gegenüber dem künstlerischen auszeichnet, ist fragwürdig. Zurück zum Eingangszitat und der in ihm beinhalteten Kritik an der Postmodernen (vgl. *Der Spiegel*, 23. Feb. 1987, S. 240 ff.). Mit deren Ablehnung im Vergleich zum Historismus erlebt dieser mit seiner funktionsrepräsentativen Beschwörung des Vergangenen eine Aufwertung (vgl. M. Imdahl, *Bildbegriff und Epochenbewußtsein?* In: *Poetik u. Hermeneutik* XII, S. 241). Und es scheint so, daß die Zeichenhaftigkeit des Historismus nicht gänzlich zu einer endlosen Signifikantenkette verkam, wie sie Ch. u. P. Bürger (*Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1987, S. 7) für die Diskrepanz von Zeichen und Bezeichnetem der Postmoderne feststellten. Die von Busch nur angedeutete Befürchtung, daß sich seit der Romantik Zeichen und Bezeichnetes bis zum lächerlichen, sinnlosen Auseinanderklaffen entwickelten, wird noch durch den bewußt hinzuspekulierten Sinn verhindert.

Heinz-Toni Wappenschmidt