

die Wahl der Sektionsausschüsse, allein nach sachlichen, wissenschaftlichen Gesichtspunkten erfolgen.

Sicher wird man von einer solchen Tagung nie erwarten dürfen, daß sie gleichsam „sub specie aeternitatis“ Zeugnis ablege vom Niveau und Leistungsstand der deutschen Kunstgeschichtswissenschaft und von ihrer Position im internationalen Kontext. Aber alle Beteiligten sollten dafür Sorge tragen, daß all das wieder ausgemerzt wird, was der Urstruktur eines wissenschaftlichen Kongresses widerspricht. Sonst bleibt zu befürchten, daß unsere ausländischen Gäste bald dem Eindruck erliegen müssen, ihre deutschen Kollegen seien wegen sensueller Potenzschwierigkeiten darauf angewiesen, ideologische Machtkämpfe auszutragen, statt sich intensiv mit Kunst zu beschäftigen.

Günter Passavant

Im folgenden werden die Resümees der Referate der Sektionen „Historismus“, „Salon und Refusés“, „Realismus“ und des Abendvortrags von Dieter Wuttke „Aby Warburg“ veröffentlicht; die Resümees der Referate der Sektionen „Gegenwärtige Positionen und zukünftige Aufgaben der Friedrich-Forschung“, „Das Museum und sein Publikum“, „Denkmalpflege“, „Lübeck, Stadtdenkmal und Planungsrealität“ und des Abendvortrags von Martin Gosebruch „Fortschritt unserer Begriffsbildung? Von Hegel ausgehende kritische Untersuchung“ wird das Aprilheft 1975 enthalten. Auf die an anderer Stelle publizierten oder zur Publikation vorgesehenen Referate ist verwiesen. Das Protokoll der Mitgliederversammlung des Verbandes deutscher Kunsthistoriker e. V. am 11. Oktober 1974 in Hamburg wurde bereits im Dezemberheft des Jg. 1974, S. 405 ff. abgedruckt.

VORTRÄGE AM 7. OKTBOER 1974

Sektion: „Historismus“

Heinz Ladendorf (Köln):

Stilwiederaufnahme und Historismus vor dem 19. Jahrhundert

(Aus Termingründen sah sich der Referent leider nicht in der Lage, ein Resümee zu verfassen; eine Publikation des Beitrages in veränderter Form ist vorgesehen.)

Jörn Rüsen (Berlin):

Historismus und Ästhetik

„Historismus“ wird nicht als kunstgeschichtlicher Sachverhalt, sondern als Betrachtungsweise von geschichtlichen Sachverhalten behandelt, die die historischen Geisteswissenschaften nachhaltig geprägt hat. Die dort vorherrschende Geschichtskonzeption und Methodologie wird auf ihre ästhetischen Komponenten hin analysiert. Es ergibt sich, daß Historismus als Ästhetisierung der Geschichte und ihrer Erkenntnis in Bezugsrahmen und Methode historischer Forschung verstanden werden kann: Die Kunst ist im Geschichtsdenken des Historismus Selbstdarstellung des geistigen Prinzips aller geschichtlichen Wirklichkeit.

Aufgrund eines tiefgreifenden Wandels in seinem geschichtlich-gesellschaftlichen Kontext gerät der Historismus in eine Krise, die als ein wichtiger Teil der gegenwärtigen Grundlagenkrise der Geisteswissenschaften bestimmt werden kann. Diese Krise ist das Ergebnis eines zunehmenden Realitätsverlustes des Historismus. Sie läßt sich beispielhaft an der Bestimmung des Verhältnisses der Kunst zu ihrem sozialen Kontext erkennen, die in der Spätphase des Historismus, etwa bei Jacob Burckhardt, getroffen wird. Die Kunst wird als Substanz der Geschichte zum Fluchtpunkt historistischen Denkens, das die gegenwärtig wirkliche Geschichte kulturkritisch überspringt.

Aus der Krise des Historismus folgt eine tiefgreifende geschichtstheoretische und methodologische Umorientierung der historischen Wissenschaften. Die historistische Ästhetisierung der Geschichte muß — mit Hilfe sozialwissenschaftlicher Methoden und Theorien — in eine Vergeschichtlichung der Ästhetik überwunden werden. Dadurch wird die kunsthistorische Forschung entschiedener als bisher auf die nicht-intentionalen, materiellen Bedingungsfaktoren von Kunst verwiesen und deren Geschichte nicht mehr als kunst-immanenter, sondern ebenso sehr als ihr voraus- und zugrundeliegender Wandlungsprozeß ausgemacht. Zugleich aber muß der Versuch kritisiert werden, die Kunst nur noch als Funktion außerästhetischer Faktoren gesellschaftlichen Lebens gelten zu lassen. Die Entästhetisierung der Geschichte in Bezugsrahmen und Methode kunsthistorischer Forschung muß selber ästhetisch-theoretisch reflektiert werden, damit der Kunstcharakter der Kunst erkennbar bleibt und die Kunstgeschichte an ihm wesentliche Bestimmungen des geschichtlichen Charakters des gesellschaftlichen Lebens ausmachen kann, die sonst unbegriffen bleiben.

Norbert Knopp (München):

*Die Synthese historischer Stile in der Architekturtheorie des frühen
19. Jahrhunderts*

Überraschend früh setzten im Historismus Bestrebungen ein, verschiedene Baustile zu neuer Einheit zu verschmelzen. Besonders in den Schriften Schinkels, der sich zeitlebens mit diesem Gedanken beschäftigte, sind dessen Grundzüge deutlich ausgesprochen. In Konsequenz der universalgeschichtlichen Systeme seiner Zeit sieht er die Stile der Antike und des Mittelalters als extreme, aber gleichrangige Pole der Baukunst, die ihre Vollendung in der Zukunft durch „die Verschmelzung beider entgegengesetzter Prinzipien zu einer Synthese der Kunst“ finden wird. Ganz im Sinne des Pflichtbegriffes Fichtes, mit dessen Werken er sich nachweislich beschäftigt hatte, sieht Schinkel die Aufgabe des Architekten darin, Bilder dieser zukünftigen Vollkommenheit der Menschheit vor Augen zu stellen und dadurch erzieherisch auf sie einzuwirken, sie also auf den idealen Zustand der Gesamtkultur hinstreben zu lassen, von dem nur die Kunst einen Begriff anschaulich machen kann. Diese Theorie Schinkels, die darin eigentümlich modern wirkt, daß sie den Entwurf eines Zukunftsideals zum Richtmaß für das eigene Schaffen erhebt, wurde immer wieder diskutiert und wirkte besonders auf den bayerischen König Maximilian II, dessen Preisbewerbung von 1850 durch eine Synthese den adäquaten Baustil des 19. Jahrhunderts zu finden suchte. Das enttäuschende Ergebnis des Wettbewerbs beendete jedoch nicht die Debatte dieser Möglichkeit, einen neuen Baustil entwickeln zu können.

Harold Hammer-Schenk (Tübingen):

*Ästhetische und politische Funktionen historisierender Baustile im
Synagogenbau des ausgehenden 19. Jahrhunderts*

(Das Referat wird im nächsten Heft der „Kritischen Berichte“ 1975 erscheinen.)

Andreas Haus (Berlin):

Historismus und Stil in der Kunstindustrie des 19. Jahrhunderts

Das Referat vertrat und begründete die These, daß der bewußte Rückgriff auf Kunstformen der Vergangenheit im 19. Jh. Ausdruck zweier sich ergänzender Grundvorstellungen bürgerlichen Selbstverständnisses ist: zum einen der historischen, daß die Geschichte der Menschheit vornehmlich

die Geschichte einer fortschreitenden Beherrschung, Ausbeutung und Verwertung der Natur durch den menschlichen Geist darstelle, und Kunststile formgewordener Ausdruck der Beherrschung des Stoffes durch den Geist sind; zum anderen, der sozio-ökonomischen, daß die Fortschritte der bürgerlichen Ära durch die ausgebildete Teilung der menschlichen Arbeit in geistige und körperliche begründet sind, wobei der geschichtliche Fortschritt jeweils nicht als Verdienst der körperlichen Arbeit, sondern als Verdienst des Teils behauptet wird, den das Bürgertum vertritt: der geistigen Arbeit. Insofern gilt nur geistige Arbeit als geschichtlich und wird in ihrer historischen Akkumulation zur Existenzgrundlage der herrschenden Mächte. Dies beschrieb Friedrich List 1841 mit den Worten: „Der jetzige Zustand der Nationen ist eine Folge der Anhäufung aller Entdeckungen, Erfindungen, Verbesserungen, Vervollkommnungen und Anstrengungen aller Generationen, die vor uns gelebt haben. Sie bilden das geistige Kapital der lebenden Menschheit, und jede einzelne Nation ist nur produktiv in dem Verhältnis, in welchem sie diese Errungenschaften . . . in sich aufnimmt . . . und zu mehren gewußt hat“. Die kulturhistorische Begründung des bürgerlichen Führungsanspruchs spiegelt sich exakt in der — im Gegensatz zu Sozialromantikern wie John Ruskin — von den Unternehmern klar geforderten Trennung der geistig-künstlerischen von der handwerklichen Arbeit in der industriellen Produktgestaltung und in der Ablehnung jedes unmittelbaren Naturalismus zugunsten der Anwendung erlernbarer Stilformen. In letzter Konsequenz gipfelt dieser Anspruch in der Maxime, die der Ökonom Karl Thomas Richter 1865/66 im Österreichischen Museum für Kunst und Gewerbe vortrug: Kunst und Wissenschaft werden im gewerblichen Produkt zum festbestimmten Wertfaktor. Der Preis des Produktes enthalte sowohl die Gesteungskosten und den Unternehmerverdienst, zugleich aber auch den Preis rein geistiger Werte, den Ersatz des verwendeten geistigen Kapitals, den Lohn des Studiums und der Bildung, also endlich den Preis, welcher nicht den, sondern das Verdienst darstellt. Auf dieser Stufe pervertiert ehemals emanzipatorisches bürgerliches Geschichtsdenken zur Verteidigung ökonomischer Machtmittel, indem der Verwertungsprozeß des Kapitals in der Warenproduktion mit einem geistigen Wertfaktor legitimiert wird, als dessen sichtbarer Ausdruck die historisierenden Formcharaktere erscheinen, in die die Waren eingekleidet sind.

Thomas Wellmann (Berlin):

Der Einfluß kunstwissenschaftlicher Bewertungen auf die Wiederherstellung der Fassaden des Reichstagsgebäudes in Berlin

(Bei Redaktionsschluß lag ein Resümee des Referates nicht vor)

Thomas Jahn / Dieter Vorsteher (Berlin):

*Zur Bedeutung des Historisierens in der Möbelproduktion der letzten
30 Jahre*

Zusammen mit dem vorläufigen Programm verschickte der Vorstand im Frühjahr einen Text „Zur Konzeption des Kunsthistorikertages“. Darin hieß es, „die Summe der aktuellen Normen, Tendenzen und Fragestellungen, die den kunsthistorischen Erkenntnisablauf und die kunsthistorische Arbeitspraxis färben oder motivieren können“, solle erörtert werden, und zwar vor allem, um Gründe und Wirkung der „seit etwa 1955“ erstaunlich breiten Aufarbeitung und Neubewertung der Kunst des 19. Jahrhunderts — mit dem Ziel wissenschaftlicher Selbstkritik — zu klären.

Unsere Überlegungen gehen nun davon aus, daß seit den späten 50er Jahren historische Werke nicht nur von der Kunstwissenschaft neu bewertet wurden, sondern auch in der materiellen Produktion (genauer in der Stilmöbelindustrie) organisiert „Historismus“ hergestellt worden ist. Dementsprechend haben wir die Entwicklung der Möbelproduktion der letzten dreißig Jahre und gleichzeitige kunstwissenschaftliche Äußerungen zur Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts untersucht.

Beide Bereiche weisen Übereinstimmungen in einer spezifisch ideologischen Verwertung von geschichtlichen Werken und Formen und deren Aktualisierung auf. Ihre Methode ist es, Überliefertes zu ästhetisieren und relativieren, mit der Folge, daß der Geschichtsablauf entprozessualisiert und „zum Guten und Schönen früherer Epochen“ entschärft wird. Hierin sehen wir ein Merkmal undialektischer Geschichtsbetrachtung, wie sie seit 1848 für alle bürgerlichen Geschichtswissenschaften verpflichtend wird. Auffällig ist, daß sich diese Tendenz gerade zu einem Zeitpunkt feststellen läßt, als die ökonomische Restauration des kapitalistischen Wirtschaftssystems der Bundesrepublik erfolgt war.

Damit ist zweierlei gesagt:

1. Die historistische Geschichtsauffassung ist eng an das Bestehen der bürgerlichen Gesellschaft gebunden, und
2. die bürgerliche Auseinandersetzung mit dem Historismus als einem geschichtlichen Phänomen ist zwangsläufig eine historistische, sie wird im Rahmen der Kunstgeschichte zu einem stilistischen, rein künstlerischen Problem reduziert. Das bedeutet aber, daß das Spezifische einer Epoche durch fragwürdige Qualitäten verdeckt wird.

Hans-Ernst Mittag (Berlin):

Historisierende Reklame

In bildungspolitischen Auseinandersetzungen stellt sich die konservative

Seite stets als Verteidigerin von Geschichtsbewußtsein hin. Ein Verlust an Geschichtsbewußtsein entsteht jedoch aus der durch konservative Ideologie abgesicherten kapitalistischen Produktionsweise selbst. Dies zeigt das Referat an einem der Bereiche, in denen historisches Anschauungsmaterial massenwirksam verbreitet wird: die Wirtschaftswerbung knüpft häufig in Form und Text an historische Gegenstände, insbesondere Kunstwerke, an. Deren Bezug zum Geschichtsprozeß wird in diesem Zweckzusammenhang geleugnet; sie sollen den Kaufentschluß fördern, indem sie a) angebliche Eigenschaften des Anbieters oder der Ware, b) hohen Geld- oder Prestigewert der Ware oder c) deren Eignung als Mittel nostalgischen Fluchtverhaltens assoziieren lassen. Entsprechende Interpretationsmuster nehmen im Bereich der Kunstwissenschaft zu, besonders wo diese um Förderung und Beachtung ihrer Leistungen wirbt.

(Die vollständige Fassung des Referates wird in den „Kritischen Berichten“ 1975 erscheinen.)

Jürgen Paul (Braunschweig):

Architektonische Historismen in der Architektur des 20. Jahrhunderts

Jeder künstlerische Rückgriff spiegelt ein immer anderes zeit- und interessebedingtes Verhältnis zur Geschichte mit einer immer neu definierten inhaltlichen und formalen Interpretation des künstlerischen Objektes. So entspricht dem gesellschaftlichen und geistigen Pluralismus des 19. Jahrhunderts ein Pluralismus im Geschichtsbild des künstlerischen Historismus (vgl. die ganz verschiedenen, teils gegensätzlichen ideologischen Programme hinter dem scheinbar homogenen Phänomen der Neo-Gotik). Die moderne Architektur bedeutet keineswegs eine totale Überwindung des Historismus, sie spiegelt nur ein partiell verändertes Geschichtsverhältnis. Historistische Strömungen begleiten als programmatische künstlerische Alternativen in Opposition gegen die Entemotionalisierung, Entnationalisierung und den Verlust traditionserhaltender Formaussage ihrer technischen Ästhetik die moderne Architektur weiterhin, wenn auch unter verschiedenen und sich wandelnden ideologischen Vorzeichen. So sind das neo-klassische City-Beautiful-Movement und die dekorative Hochhausarchitektur in den USA — im Vergleich zur „funktionalen Modernität“ der Chicago School immer als entwicklungsgeschichtlicher Rückschritt bewertet — der Ausdruck des Bedürfnisses, kulturellen Anschluß an die europäische Tradition zu gewinnen und finden ihre unmittelbare Fortsetzung im akademischen Klassizismus Washingtoner Staatsbauten der 30er und 40er Jahre.

Ganz anders ist der viel abstraktere Monumentalklassizismus der Nazizeit, der hier als Mittel künstlerisch legitimierten Ausdruckes von Machtanspruch

ideologisch vereinigt wurde mit der eigentlich dazu ganz heterogenen bodenständigen Architektur, die die politische Berufung auf eine mittelständisch-handwerklich-agrarische Tradition repräsentierte. Wieder anders der wahllose, dekorative Formeneklektizismus der Stalin-Architektur, der im Bestreben einer ästhetisch gültigen Antithese zum Kapitalismus und als Mittel baukünstlerischer Einigung des Sowjet-Staates allerdings nicht an spezifisch russische Traditionen, sondern an die großbürgerlich-aristokratische Architektur St. Petersburgs anknüpfte.

Auch der Wiederaufbau historischer Bauten und Stadtkerne nach dem Zweiten Weltkrieg ist, genau wie jede denkmalpflegerische Wiederherstellung, „Historismus“ des 20. Jahrhunderts, allerdings wieder mit recht verschiedenen, teils gegensätzlichen Anliegen verbunden (Bundesrepublik, Frankreich, DDR, Polen), auch wenn bei allen politischen und ideologischen Unterschieden der gemeinsame zivilisatorische Zusammenhang des Industrialismus und seiner ästhetischen Konsequenzen nicht unterschätzt werden darf. Dem lebensphilosophisch untermauerten Konzept der Wiederherstellung allgemeiner historischer Strukturen und Zusammenhänge als gebautem Idealbild einer kondensierten Geschichtlichkeit und historischen Kontinuität mit dem Mittel einer abstrakt historisierenden Kompromißarchitektur in Westdeutschland steht z. B. das detailgetreu kodierte museale Nationaldenkmal des polnischen Wiederaufbaus gegenüber. Ist in Polen (genau wie bei den Rekonstruktionen der russischen Zarenschlösser) die historische Kopie inzwischen zum bloßen kulturellen Alibi geworden, so hat sich auch in der Bundesrepublik (und darüber hinaus im Westen) das Verhältnis zum historischen Objekt seit der ersten Wiederaufbauphase entscheidend gewandelt. Nachdem die romantische Utopie der Verschmelzung und Identität von Geschichte und Gegenwart durch die ökonomischen Kräfte der zweiten industriellen Revolution hinweggefegt war, benutzt in Reaktion auf diese neuerdings die bewußte und unbewußte Funktionalismuskritik (Altstadterhaltung, emotionale Hinwendung zum 19. Jahrhundert) die historischen Formen als Ausdruck und zur Gestaltung einer „humanen“ Reservatswelt. Vor allem im kulturellen und Freizeitbereich (Ferienarchitektur, auch die Ausgestaltung von Fußgängerzonen) und in der Privatsphäre (Antiquitätenwelle) sowie z. T. in der staatlichen Repräsentation wird hierin die gültige Antithese zu (und Fluchtmöglichkeit aus) der technischen Arbeits- und Wirtschaftswelt empfunden. Dieser Historismus ohne historischen Inhalt bewegt sich im Bereich einer rein dekorativen Funktion. In ihr wird der formale Gegensatz zwischen einer immer größeren Bereitschaft, sogar völlig verschwundene historische Bauten als wörtliche Kopie zu rekonstruieren (wobei es gleichgültig ist, ob die Kopie in denkmalpflegerischen Zusammenhängen wissenschaftlich-dokumentarisch gerechtfertigt wird oder nicht) einerseits und der beliebig verwendbaren histori-

schen Anspielungs-Architektur, die sich von der einstigen Kompromiß-Architektur des Wiederaufbaues zu immer größerer Abstraktion und schließlich Verfremdung baugeschichtlicher Formen entwickelt hat, andererseits nicht mehr als geschichtsphilosophische Antinomie sondern als Einheit empfunden. Und ebenso charakteristisch für das Ende der geschichtsphilosophischen Motivation der Verbindung von Alt und Neu ist die häufig zu findende Herausisolierung tatsächlicher oder rekonstruierter historischer Formen und ihre abrupte Konfrontation mit modernen Strukturen. Außerhalb historischer Zusammenhänge findet sich dieser freie Allusionshistorismus verschmolzen mit Bautypen und -formen des strengen technischen Funktionalismus zu einem neuen Genre künstlerischer Luxusarchitektur besonders in den USA (Ph. Johnson, Yamasaki).

Dieter Wuttke (Göttingen):

Aby Warburg

Wollte man den Gehalt des Vortrages in einer Überschrift präziser erfassen, dann müßte man formulieren „Zur Aktualität der Methode Aby Warburgs, erläutert an einer Interpretation von Dürers Selbstbildnis des Jahres 1500.“ Ich ging aus von dem eigentümlichen Phänomen, daß Warburgs Name zwar in aller Kunsthistoriker und vieler anderer Geisteswissenschaftler Munde ist, daß aber ein Studium schriftlicher Äußerungen selbst da, wo sie sich betont zu Warburgs Methode bekennen, eher mangelnde Vertrautheit mit Warburgs methodischem Grundanliegen verrät. Da Würdigungen von Leben und Werk Warburgs aus berufener Feder gedruckt vorliegen — es sei nur an die umfangreiche Biographie E. H. Gombrichs aus dem Jahre 1970 erinnert —, schien es mir angebracht zu sein, die Aktualität der Warburgschen Methode nicht erneut in einer historischen Rückschau auf sein Werk zu erläutern. Ich hielt es für besser, eigens zu diesem Zweck einen neuen eigenen Forschungsbeitrag vorzulegen. Als Gegenstand wählte ich Dürers berühmtes Münchener Selbstbildnis vom Jahre 1500. Ähnlich wie Warburg seinerzeit vom „Beiwerk“ der bewegt schreitenden Frauengestalt, der Nympha, her einen neuen Zugang zu Botticelli und zur Bedeutung der Antikenrezeption im Quattrocento erschloß, versuchte ich, vom „Beiwerk“ der Inschrift her Dürers Selbstbildnis umfassender, als bisher geschehen, zu deuten. Das sachliche Ergebnis sehe ich darin: 1. Die Inschrift hat eine überragende Bedeutung für das Verständnis von Gehalt und Gestalt des Bildes. 2. Das Bild kann in Funktionszusammenhänge gestellt werden: Schauobjekt in der Werkstatt, gemaltes Lehrbuch der Malerei, Bekenntnis zur neuen humanistischen Richtung. 3. Es bereichert die Kunst als Kunst um eine neue Majestätsformel zur Inbildsetzung des göttlich

begnadenen Künstlers. 4. Die Bedeutung, die Conrad Celtis für Dürer um 1500 hatte, geht weit über bisherige Annahmen hinaus. 5. Dürer erweist sich in dem Bild als Humanist, kongenial im Willen zur Selbstdarstellung, in Führungsanspruch, theoretischer und sittlich-religiöser Reife seinem Freund Celtis verbunden. 6. Das Bild ist daher ein Dokument von epochaler Bedeutung. Es macht das Jahr 1500 für die Kunst- und Literaturgeschichte zum Epochenjahr und verlangt, von den Historikern der politischen Geschichte für eine richtige Einschätzung der Situation um 1500 beachtet zu werden. Die Verbindung meines methodischen Vorgehens mit dem Warburgs sehe ich in folgendem: 1. Die Deutung wird von Details her unternommen, die sich unversehens als Schlüssel höchst fruchtbaren Verständnisses erweisen. 2. Der Deutungsgegenstand wird mit gezielt ausgewählten Dokumenten der verschiedensten Art aus den verschiedensten Bereichen der Geistesgeschichte konfrontiert; es wird mit großer Konzentration angestrebt, durch wissenschaftliche Rekonstruktion ihm seinen ursprünglichen „Sitz im Leben“ wieder zuzuweisen. 3. Kunstwerkgeschichte, die ausschließlich Kunstwerke untereinander in Beziehung setzt, wird damit zur „Wissenschaft vom bildlichen Ausdruck“ hin geöffnet. Das gewählte Verfahren wird schließlich an Notizen verifiziert, die Warburg für sein Hamburger Universitätsseminar vom WS 1925/26 niedergeschrieben hatte. Die Notizen, die auch das berühmte Diktum „Der liebe Gott steckt im Detail“ enthalten, werden bei dieser Gelegenheit erstmals einer Öffentlichkeit vorgeführt und im Zusammenhang interpretiert. Ich charakterisierte Warburg abschließend als einen Forscher, der E. R. Curtius methodisch bereits überrundete, noch bevor Curtius eine Zeile seiner berühmten Toposforschungen geschrieben hatte, auf den der Blick durch den so ungeheuer vielseitigen und fruchtbaren Erwin Panofsky und die Mißverständnisse, die sich an ihn knüpfen, nicht unerheblich verstellt scheint, der für alle diejenigen stehen kann, die allen hermeneutischen Schwierigkeiten zum Trotz es nicht aufgeben, die Geschichtswissenschaften mit großer Verantwortung und Dienstbereitschaft und mit dem redlichen Bemühen um Objektivität zu betreiben.

VORTRÄGE AM 8. OKTOBER 1974

Sektion: „Salon und Refusés“

Jost Hermand (Madison/Wisconsin, USA):

Gedanken zur Neubewertung der sogenannten „Salonmalerei“

Seit etwa 1965 hat das neue Interesse am „Realismus“ auch zu einer Wiederentdeckung der „Salonmalerei“ des späten 19. Jahrhunderts geführt. Das

beweisen nicht nur die großen Salonmalerei-Ausstellungen dieses Zeitraums, sondern auch die wissenschaftlichen Monographien zum 19. Jahrhundert, in denen diese Art von Malerei einen immer breiteren Raum einzunehmen beginnt. In der ideologischen Beurteilung der sogenannten „Salonmalerei“, einem mit diesem Schlagwort nur sehr grob umrissenen Bereich, lassen sich dabei drei verschiedene Haltungen beobachten: eine affirmative, eine kritische und eine dialektisch-materialistische. Die *affirmative* geht meist von objektivistisch-pluralistischen Gesichtspunkten aus und führt Kriterien wie „Unterrepräsentanz“ oder „allgemeine Geschichtswürdigkeit“ ins Feld. Dazu kommen zum Teil snobistische Perspektiven in der Form des „High Camp“ oder des modischen Interesses am „Trivialen“ hinzu. Ideologisch landet diese Sicht meist beim Konzert der „ewigen Wiederkehr des Neuen“, in der sich eine „bürgerliche“ Status-quo-Mentalität bemerkbar macht, die sich gegen eine weitere Demokratisierung der bestehenden Gesellschaft sperrt. Die *kritischen* Stimmen sehen in dieser „Salonmalerei“ bereits ein Vorfeld jener Spießler-Ideologie (Glaser), die sich mittels staatlicher Autorität bis ins Dritte Reich gehalten habe. Sie gehen meist von politischen, soziologischen oder medienbezogenen Perspektiven aus, um auf die unglaubliche Verfilzung von Kunst und Geschäft, ewigen Werten und niedrigsten Interessen hinzuweisen. Nach ihrer Ansicht sollte man neben der Kunst der Arbeiter, die heute allgemein neu ausgegraben wird, auch die Kunst der Kommerzienräte kennen, um sich ein Bild der wahren Kunstsituation des späten 19. Jahrhunderts zu machen, nachdem man jahrzehntelang nur die dünne Perlenschnur der „Moderne“ beforscht habe, von der inzwischen nur noch ein zielloser Innovationismus übriggeblieben sei. Für *dialektisch-materialistische* Gesichtspunkte ließen sich nur wenige Belege finden, da eine solche Sicht eine sinnvolle Kulturpolitik voraussetzt, die im Rahmen einer betont „pluralistischen“ Gesellschaft kaum zu leisten ist.

Ulrich Finke (Manchester):

*Waagen, Burger-Thoré, Ruskin und die Art Treasures Exhibition
in Manchester 1857*

Die Art Treasures Exhibition in Manchester 1857 war von besonderer kunsthistorischer Bedeutung, weil sie einen „fruchtbaren Augenblick“ in der formativen Phase der Wissenschaftswerdung der Kunstgeschichte darstellte. Zu den ausländischen Berichterstattern zählten Ch. Blanc, Th. Burger-Thoré, A. Darcel, P. Mantz, Th. Silvestre und G. F. Waagen, dessen *Treasures of Art in Great Britain* (1854 und 1857) der Ausstellung den *raison d'être* gaben — und dessen zahlreiche Veröffentlichungen im Art Journal, etwa zum Neubau der National Gallery in London, oder dessen in The Times

ausgetragene Kontroverse mit John Ruskin über Holman Hunts „Licht der Welt“ und „Erwachendes Gewissen“ ihn zu einer einflußreichen Persönlichkeit in England machten. Bei der Manchester-Ausstellung, für die Prinz Albert das Patronat übernommen und für welche er die kunstdidaktischen Kriterien empfohlen hatte, handelte es sich um die erste systematisch dargebotene Ausstellung von Kunstwerken aus britischem Privatbesitz, die dem Betrachter eine objektive Bestandsaufnahme auch gleichzeitiger englischer Kunsttätigkeit bot, die eine Trennung in *Salon* und *Refusés* nicht kannte.

Für die Hängung der Bilder Alter Meister war Georg Scharf verantwortlich, der, um die gleichzeitige Existenz entgegengesetzter Schulen zu veranschaulichen, den italienischen Gemälden die südliche und den nordischen Schulen die nördliche Wand der Südgalerie gab. Dieses zweifellos romantische Prinzip der *Correspondance* oder Analogie hatte auf Burger-Thorés Begriffsbildung entscheidenden Einfluß, was an mehreren Beispielen aufzuzeigen ist. Burger-Thoré hatte mit Ruskin die Bewunderung für Turners Malerei gemeinsam. Während der Franzose in Turner den Vorläufer der impressionistischen Lichtmalerei sah, analysierte Ruskin dessen metaphorischen Bildinhalt (cf. „Sklavenschiff“) mittels Analogie, Assoziation und Metapher. In diesem Zusammenhang ist auf die wichtige englische Kontribution innerhalb der Kunstkritik hinzuweisen (Ruskin, Pater, Wilde), für die Walter Pater in seinem Vorwort zu *The Renaissance* (1873) das Kriterium aufstellte: „The first step toward seeing one's object as it really is, is to know one's own impression as it really is“. Von hier aus läßt sich die Relevanz von Begriffsbildungen verdeutlichen, die im Kontext der Manchester-Ausstellung entstanden waren.

Anläßlich der Ausstellung hatte John Ruskin seine zwei Reden zur „Politischen Ökonomie der Kunst“ (Juli 1857) gehalten — von ihm unter dem ironischen Titel „Eine Freude für immer — und deren Preis auf dem Markt“ veröffentlicht —, deren Einfluß auf Marx' Einleitung „Zur Kritik der politischen Ökonomie“ (August 1857) nicht auszuschließen ist. Nach kurzer Skizzierung der wichtigsten Gedankengänge in Ruskins „Politischer Ökonomie der Kunst“, gerade mit Hinblick auf dessen Verbindung von Kunst- und Sozialtheorie, erwähnte der Referent Roger Frys Aufsatz „Art and Socialism“ (1912), in dem jener unter Hinweis auf die Manchester-Ausstellung und auf Ruskins Reden die sich ihm aufdrängende Frage nach dem Verhältnis von Produktion und Verbrauch von Kunst („creation and consumption of art“) stellte.

Volkmar Essers (Berlin):

Mythologie und Alltag in der Plastik des 19. Jahrhunderts —

Theodor Kalides „Bacchantin auf dem Panther“

Die Kritik und das produktive Moment, die darin liegen können, ein

poetisches Thema durch die Darstellungsweise mit dem Alltag zu konfrontieren, wurden von den Kritikern der Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste des Jahres 1848 in Berlin entweder übersehen oder absichtlich nicht behandelt. Eines der ungewöhnlichsten Werke der Plastik des 19. Jahrhunderts, Theodor Kalides „Bacchantin auf dem Panther“, fand deshalb keine offizielle Beachtung.

Der Auftraggeber hatte eine ähnliche Skulptur wie Danneckers „Ariadne auf dem Panther“ (1803—1814) erwerben wollen, in der der Humanisierungsgedanke als „Bezähmung der Wildheit durch die Schönheit“ verkörpert ist. Aber Kalide gestaltete nicht die Überwindung des Triebhaften, sondern seine Freisetzung im Rausch, der Mensch und Tier einander annähert. Die Zeitgenossen empfanden die Darstellung als real, abgelöst von der mythologischen Einkleidung und vermengten ihre formalen Einwände mit moralischen. Immer wieder wurden die gewagte Stellung und die sinnlich lebendige Oberfläche des Frauenkörpers hervorgehoben. Der moralische Protest gegen die „Bacchantin“ deutet darauf hin, daß sie gegen die gesellschaftlich vorherrschende Sicht der Situation der Frau verstieß. Kalide hat die Frau im Spiel der Bacchantin mit dem männlichen Tier als ein seine Sinnlichkeit frei auslebendes Wesen dargestellt. Die liberalen Tendenzen im Vormärz hatten die Entstehung der „Bacchantin“ ermöglicht, aber die restaurativen nach dem Scheitern der bürgerlichen Revolution unterbanden eine wohlwollende Rezeption.

Ebenfalls 1848 hatte im Pariser Salon Auguste Clésinger eine liegende Bacchantin ausgestellt, auf die die deutsche Schriftstellerin Fanny Lewald mit Entrüstung reagierte, während die französischen Kritiker sich aufgeschlossener zeigten und von durchdringender Realität sprachen. Bei Kalide und Clésinger war die mythologische Einkleidung sekundär geworden und durch die Nähe zur Realität, die für die Zeitgenossen in der Darstellungsweise gelegen hatte, der Schritt vorbereitet worden, sich von traditionellen thematischen Bindungen zu befreien. Aber diese Möglichkeit wurde nicht weitergeführt, sondern die historisierenden Stilelemente in ihren Arbeiten von Begas und Carpeaux aufgegriffen.

Erik Forssman (Freiburg):

Anders Zorn: Zur Diskrepanz zwischen Publikumsgunst und kunstgeschichtlichem Urteil

Der schwedische Künstler Anders Zorn (1860—1920) war einer der erfolgreichsten Meister der „belle époque“. Als Aquarellist in England, dann von 1888—1896 als Ölmaler in Paris, seit der Weltausstellung 1893 in Chicago als Porträtist auch in Amerika bekannt geworden, errang der Schwede

einen Ruhm, wie er unter den skandinavischen Künstlern nur noch dem etwa gleichaltrigen Munch beschieden war. Seine Malerei entwickelte sich neben dem Impressionismus, ähnlich derjenigen Corinths oder Liebermanns, mit welchem letzteren er persönlich befreundet war. Nach der Jahrhundertwende lebte er wieder in seinem Geburtsort Mora, wo er nun Trachtenbilder und Akte malte, die nicht mehr auf der Höhe seiner Anfänge stehen. Er wurde auch Sammler großen Stils und stiftete das posthum erbaute Zornmuseum in Mora. In Schweden ist seine Popularität noch heute ungemindert, was sich durch die Besucherfrequenz seines Museums und der Ausstellungen, aber auch durch die Reproduktionen seiner Werke, die Jahr für Jahr in populären Zeitschriften, auf Bildkalendern und als Wandschmuck wiederkehren, quantitativ belegen läßt. Bei seinem hundertjährigen Jubiläum 1960 wurde Zorn mit hochfrequentierten Ausstellungen und Sonderbriefmarken geehrt, aber die Kunstgeschichte ignorierte ihn fast ganz, wie sie auch sonst für sein Werk nichts mehr übrig hat. Für die Merkmale, die Zorns Ruhm beim Publikum begründen: seine sagenhafte Biographie, die den Aufstieg vom armen Bauernjungen zum Millionär beinhaltet, für die evozierende Wirklichkeitsnähe seiner Bilder, die kontrollierbare Echtheit seiner Personen- und Heimatschilderungen, das virtuose Können, dem nichts unmöglich ist, hat die Kunstgeschichte offenbar keine Kategorien entwickelt. Angesichts der Tatsache, daß Künstler wie Zorn oder in Deutschland Böcklin, Leibl oder Thoma ihr Publikum unwiderstehlich anziehen, wird das Fehlen von einschlägigen Charakterisierungsbegriffen bemerkbar. Was fälschlich als „Aufarbeitung verschollener Größen des 19. Jahrhunderts“ der Kunstgeschichte angelastet wird, ist ganz im Gegenteil der Beharrlichkeit der Publikumsgunst zu danken, wie letzte Ausstellungen zeigen. Die Kunstgeschichte wird dadurch in die Lage versetzt, sich a posteriori mit dieser Herausforderung durch das Ausstellungspublikum auseinanderzusetzen, und das Phänomen der Popularität in der Geschichte der Kunst noch einmal neu zu bedenken.

Wolfgang Brückner (Würzburg):

Industrielle Salonkunstfolgen. Hans Zatzka 1859—1945

A) Materialbasis. Ein Wiener Akademieschüler der Makartzeit lebt während der Entstehung der Secession von öffentlichen Aufträgen der Gemeinde Wien und verewigt sich damit zwischen 1898 und 1910 als amtlicher Kirchenmaler des Bürgermeisters Lueger. Daneben produziert H. Zatzka vornehmlich für anspruchsvollere Reproduktionsverlage von Salonkunst und für Postkartenverlage „Darstellungen idealer Frauengestalten“, auch „Quellnymphenggenre“ genannt. Um 1908 entdeckt ihn die Wandschmuck-

industrie (Zürich, Dresden, Berlin) zunächst für religiöse Vorlagen (Madonnen, hl. Familie, Schutzengel), dann aber besonders für das breitformatige profane Schlafzimmerbild, deren Haupttypen er in der Branche kreiert: Reigen-, Kahn-, Traumbilder. In einem Musterprozeß zwischen Künstler und Bilderfabrik entscheidet schließlich 1928 das Reichsgericht zu Leipzig anhand seines „Elfenreigens“ von 1914, was im Sinne des Urheberrechts ein eigenständiges Kunstwerk sei.

B) Thesen. 1. „Wandschmuckforschung“ wird bislang nur von Volkskundlern betrieben, sowohl historisch wie empirisch. Das „Volk“ in seiner Breite besitzt von spätestens 1870 an keine „Volkskunst“, wie sie seit der Jahrhundertwende als ästhetisches Phänomen entdeckt wird. — 2. „Kunstpopularisierung“ interessiert bislang gleichfalls nur sozialgeschichtlich arbeitende Volkskundler. Ihnen geht es um Fragen der ästhetischen Bildung, des vorgeprägten Konsumverhaltens innerhalb sogenannter Volkskultur, der intellektuellen Verdrängungen bei der Beurteilung von „Volksleben“. — 3. Für die Kunstwissenschaft wäre daraus zu lernen: weder Reduktion von Geschichte auf Stil noch Reduktion von Geschichte auf vorgegebene Ideen, sondern Offenheit für das Gesamt der „Kunstszene“.

C) Literatur: W. Brückner, Die Bilderfabrik. Ausstellungskatalog Frankfurt/Main 1973 (dazu Kunstchronik 27, 1974, 145—151). — Ders., Elfenreigen/Hochzeitstraum. Die Oldruckfabrikation 1880—1940. Köln 1974.

Johannes Langner (Freiburg):

Salonkunst der Avantgarde um 1910. Zum Problem der historischen Begründung des Qualitätsurteils in der Klassischen Moderne

Die „Ville de Paris“, mit der Delaunay den Salon des Indépendants von 1912 beschickte, wurde von der zeitgenössischen Kritik als Versuch verstanden, die traditionelle, „bedeutende“ Thematik mit einer avantgardistischen Form zu vereinbaren. Das Ergebnis wurde gegensätzlich beurteilt: als Gründungswerk einer neuen Ära der Malerei (Apollinaire) oder als oberflächliche Aktualisierung überlebter Konventionen (Gustave Kahn).

Untersucht man das Bild im Licht dieser Kritik, so stellt sich heraus, daß die Überlieferung, der es sich verpflichtet, in erster Linie die der Salonmalerei des 19. Jahrhunderts ist. In deren Kategorien denkt Delaunay mit der Entscheidung für die monumentalen Maße, das friesartig gestreckte Querformat, das allegorische Thema und die Vorstellung der menschlichen Figur in sinnbildlicher Funktion. Avantgardistisch andererseits ist die kubistische Form, die das seinerzeit fortgeschrittenste Stadium der Entwicklung von Picasso und Braque, den „analytischen“ Kubismus, zur Voraussetzung hat.

Was Delaunays Vorhaben zum Scheitern verurteilt, ist nicht der Anschluß an die Tradition der Salonkunst als solcher, sondern die kubistische Form, die er in den Dienst ihrer Erneuerung stellen zu können glaubt. Er legt sich keine Rechenschaft ab über die thematischen Implikationen der im Kubismus vollzogenen radikalen Rückwendung des Bewußtseins vom Gegenstand auf die Verfahren seiner Wiedergabe. Das bis in die offizielle Malerei des 19. Jahrhunderts fortlebende klassische und das kubistische Thema, die verkörpernde, und das heißt zugleich: definitorische Funktion der Figur und die Reflexion der Wahrnehmung als Körper und Raum verschränkendes Kontinuum schließen einander grundsätzlich aus. Picasso hat in der Arbeit an den „Demoiselles d'Avignon“, die sich als seine Auseinandersetzung mit den Konventionen des Salonstücks auffassen lassen, eben diese Frage maßgebend entschieden.

Delaunay kann danach nur noch eine Lösung durch Konzessionen erzwingen, die auf Kosten der Verbindlichkeit nicht nur der Form, sondern auch des Themas geht. Von einer Beliebigkeit der Form im Verhältnis zum Thema, die Hegel zu einem Merkmal der neueren Kunst erklärt, kann in der Auseinandersetzung der Avantgarde mit der Salonkunst, für die Delaunays Bild als ein besonders aufschlußreiches Beispiel unter vielen steht, nicht die Rede sein; es wird im Gegenteil deutlich, daß dieses Verhältnis hier ein entscheidendes, in historischer Perspektive zu erhellendes Kriterium der Qualität, das heißt: der Verbindlichkeit ist — oder wieder ist.

Sektion: „Realismus“

Winfried Nerdinger (München):

Zum Realismusbegriff: Von seiner Entstehung 1848 in Frankreich bis zur Situation in der Sowjetunion 1917—1922

Mit einer neuen Auffassung von der Natur und dem damit verbundenen Wandel des Nachahmungsprinzips in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts beginnt besonders bei Diderot die Diskussion um das „réel“, die 1826 zur Begriffsprägung „réalisme“ führt. Zuerst pejorativ von G. Planche u. a. verwendet, wird der Begriff ab den 40er Jahren als Schulbezeichnung für einige Provinz- und Landschaftsmaler (A. Leleux u. a.) gebraucht, aber nur als Variante und völlig synonym zu dem seit dem 17. Jahrhundert geläufigen Naturalismus-Begriff, mit dem ein mechanisches Abmalen (Naturausstopfen) bezeichnet wurde. Nach Vorarbeit der sog. romantischen Realisten (Bonhommé, Jeanron u. a.) kommt es mit der Revolution von 1848 zum großen Umschwung im Realismus-Verständnis, und die bisherigen Definitionen als Wahrheit und Zeitgemäßheit gewinnen eine neue Bedeutung. Besonders Courbets Schaffen geht konform mit den Idealen

der Revolution (egalitäres Kompositionsprinzip u. a.) und ist somit keineswegs positivistisch auf Wiedergabe der Oberflächen, sondern auf eine Erkenntnis von Wesenszusammenhängen ausgerichtet. Mit dem Scheitern der Revolution wird der Begriff zum Kampfwort gegen die Revolutionäre und 48er-Realisten, und deshalb versuchen E. Duranty und M. Buchon den Begriff zu definieren als „wahrheitsgemäße Darstellung des sozialen Milieus“. Mit zunehmender Restauration aber wird der Realismus ab 1856/57 aus einer offenen Darstellungsweise zurückgezogen und verschlüsselt wie bereits im Vormärz (politische Metaphorik); der Naturalismus-Begriff löst ihn ab.

Besonders bei den Kubisten, die sich in der Nachfolge Courbets, Manets oder Cézannes auf der Suche nach einer neuen Wirklichkeitserfassung sehen, wird der Begriff dann wieder aufgegriffen. Innerhalb der sog. ungegenständlichen Kunst spricht zuerst Kandinsky vom „großen Realen“, das für ihn den inneren Klang der Dinge eröffnen soll. Gegen diese Auffassung stehen in Rußland einerseits Malewitsch (Ouspenski-Kreis) mit seinem transrationalen Realismus oder Suprematismus, der für ihn einen neuen malerischen, auf eine neue Wirklichkeitserfassung gerichteten Realismus beinhaltet, sowie andererseits Tatlin mit seinen reinen Materialkonstruktionen. Beider Schaffen — und das ihrer Freunde wie Lissitzky und Rodschenko — wird durch die russische Revolution ausgerichtet auf die Gestaltung und Erfassung dieser neuen Wirklichkeit durch neue Gegenstände = Veščismus. Beide Gruppen, die sich um die Utilität ihrer Gegenstände streiten, verstehen und bezeichnen sich jedoch als Realisten im Gegensatz zu dem Idealisten Kandinsky. Vom erkenntnistheoretischen Ansatz her kann somit auch innerhalb der ungegenständlichen Kunst zwischen einer realistischen und einer idealistischen Auffassung unterschieden werden. Von Kandinskys innerem Klang und Mondrians universaler Harmonie bis zum abstrakten Expressionismus u. a. sollen entweder autonome Wirklichkeiten erfunden oder die Gegenstände als reine Empfindungskomplexe (Empiriokritizismus) dargestellt werden. Dem steht gegenüber das Bestreben der Konstruktivisten u. a. nach rationalem, realistischem Finden und Gestalten von Wirklichkeit.

(Das Referat erscheint im nächsten Band des Städel-Jahrbuchs.)

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth (München):

Naturalismus und Realismus: Versuch zur Formulierung verbindlicher Begriffe

„Naturalismus“ und „Realismus“ werden in der allgemeinen kunstgeschichtlichen Literatur als austauschbare Begriffe verwendet. Dabei galt „Naturalismus“ seit dem 17. Jahrhundert als Kennzeichnung von Natur-

nachahmung, Naturwiedergabe, Naturtreue, gelegentlich auch mit pejorativem Akzent. „Realismus“ erhält seit 1830/1848/1855 die Bedeutung der kritischen Darstellung gesellschaftlicher Wirklichkeit. Als Courbet „Realismus“ für seine oppositionelle Malerei in Anspruch nahm, wurde der Begriff in die Kunstgeschichte eingeführt. Unter den politischen Verhältnissen des Second Empire geriet die französische Realismuskonzeption ins Zwielicht. Emile Zola trennte sich daher vom unscharf interpretierten oder mißdeuteten „Realismus“ und forcierte an seiner Statt als „Ersatz“ (oder gar Steigerung) die Vokabel „Naturalismus“, die auch das wissenschaftliche Studium der Naturerscheinungen (Vererbung, Sozialmilieu etc.) im Dienste der Literatur (und Kunst) einschloß. Ihm folgten die deutschen „Naturalisten“ um Gerhart Hauptmann („Die Weber“ 1891) und die Literaturwissenschaft, während die Kunstwissenschaft unentschieden zwischen dem älteren „Realismusbegriff“ und dem (ihn zeitweilig ablösenden) jüngeren Naturalismusverständnis in der Charakterisierung der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts und ihrer Strömungen zwischen 1830 und 1890 schwankte. Der „Sozialistische Realismus“ und alle sogenannten Realismen, auch die der wirklichkeitsbezogenen Abstraktionen (etwa im Futurismus, Kubismus und im Konstruktivismus) und die verschiedenen Spielarten des Fotografismus (irrtümlich „Fotorealismus“ getauft) in der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts berufen sich entweder auf Courbet oder die „Realität“ (was immer das sein mag), ohne zu differenzieren und zu präzisieren. Aus dem Dilemma kann nur eine pragmatische Operation der Entzerrung der beiden verschränkt verwirrten Begriffsauslegungen führen. Die Chance dazu besteht bei der Kunstwissenschaft in höherem Maß als bei der Literaturwissenschaft, da sich diese viel tiefer in das historisch gewachsene Dickicht ihrer Terminologie verstrickt hat. Georg Schmidt folgend (Heidegger-Festschrift 1958), allerdings ohne seine weiterführenden Schlüsse zu akzeptieren, sollte „Naturalismus“ wieder einfach jegliche um Naturwiedergabe (einschließlich Naturstudium) bemühte Kunst genannt werden (quasi wertneutral), „Realismus“ hingegen nur die kritische Darstellung der jeweiligen gesellschaftlichen Wirklichkeit. Eine solche klare und, wie ich meine, notwendig klärende Trennung der beiden Begriffe ist historisch begründet, d. h. sie resultiert aus den Erfahrungen der Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts und verzichtet bewußt auf alle älteren traditionellen Begriffsvorstellungen der Philosophie (also auch auf das klassische Kontrastpaar Idealismus-Realismus) und der Theologie (Nominalismus/Realismus-Streit), die mit der Entwicklung der Kunst und der Kunstgeschichtswissenschaft in neuerer Zeit nicht mehr in Deckung gebracht werden können.

Aus der methodisch absichtsvoll enggefaßten Definition geht im übrigen hervor, daß „echter“ Realismus primär nur aus einer oppositionellen Haltung entstehen kann — wie bei Goya, Géricault, Courbet, Daumier, z. T.

Menzel, Millet, Rjepin, Meunier, Dalou, Steinlen, Kollwitz, Hoetger, Zille, Picasso, Beckmann, Grosz, Dix usw. usw. (und selbstverständlich immer partiell in Hinsicht auf das jeweilige Gesamtoeuvre der Künstler!). Und es resultiert aus der Definition, daß „Realismus“ immer kritisch und immer sozialintendiert ist (und daß infolge dessen „Kritischer Realismus“ und „Sozialer Realismus“ tautologische Komposita sind), und daß daher Realismus weder affirmativ noch apologetisch denkbar ist, d. h. daß er als Offizielle Kunst einen Widerspruch in sich und gar als Staatssozialistischer Realismus eine *contradictio in adjecto* darstellt.

Auch als Stilepochenbegriffe sind „Naturalismus“ und „Realismus“ nach der strengen Definition unbrauchbar.

Erst auf einer solcherart reingefegten Basis läßt sich wieder eine auch internationalen Konsens anstrebende kunsthistorische Verständigung in diesem Bereich aufbauen.

(Das Referat erscheint im nächsten Band des Städel-Jahrbuchs.)

Gerhard Charles Rump (Bonn):

Naturalistische und realistische Tendenzen im englischen neoklassizistischen Portrait

„Naturalismus“ und „Realismus“ werden so verstanden, daß N. eine Darstellungsart ist, die sich um naturgetreue Abbildung bemüht, R. dagegen die Parteinahme des Künstlers für die Wirklichkeit bedeutet. Auch auf Grund der erfolgten Diskussion der Begriffe in Hamburg kann die Begriffsbestimmung in der erfolgten Weise nicht mehr voll aufrechterhalten werden, d. h. es hat sich die Notwendigkeit einer erweiternden Veränderung der Begriffe gezeigt. „Realismus“ ist ein Kind des 19. Jh., dennoch hat es vorbereitende Tendenzen gegeben, u. a. in der engl. neoklassizistischen Malerei. Die Auseinandersetzungen der Zeit zwischen Idealen des „Heroismus“ und der „Natürlichkeit“ spiegeln sich in der Malerei. Zwischen Reynolds (Heroismus) und Gainsborough (Natürlichkeit) nimmt Romney eine vermittelnde Position ein. An seinen Portraits läßt sich zeigen, daß er „realistische“ Tendenzen verfolgt, u. a. handfest gemacht an der Abkehr vom Idealschönen und der Konzentration auf die Persönlichkeit des Dargestellten. Besonders deutlich wird Romneys „Realismus“ in dem späten Howard-Zyklus, der den Philanthropen beim Besuch von Gefängnissen zeigt. Hier griff Romney in das politische Tagesgeschehen ein und ergriff Partei für die Elenden.

Es handelt sich jedoch nicht um Realismus im Sinne des 19. Jahrhunderts, da dieser eine Stufe höherer Komplexität darstellt, dessen Eigenschaften nicht aus früheren Entwicklungsstufen vorhersagbar sind. Die Tendenz zum

Realismus bei Romney gehört aber zu den notwendigen Vorbereitungsstufen, die am Zustandekommen des Realismus beteiligt waren.

Dieter Kimpel (München):

Realismus vor Courbet

Das angekündigte Thema wurde nur am Rande berührt. Im Mittelpunkt standen Definitionsprobleme. Realismus wurde nicht als Epochenbegriff, sondern als eine dem Idealismus entgegengesetzte prinzipielle Einstellung gegenüber der Wirklichkeit verstanden. Ein so gefaßter Begriff kann nicht an Formkriterien festgemacht werden, da die sog. „realistischen“ Darstellungsmittel nur bestimmten Medien zur Verfügung stehen und in beliebigem, u. U. auch idealistischen Kontext erscheinen können. Er kann aber auch nicht von einer spezifischen historischen Erscheinungsform abgeleitet werden. Eine z. B. an Courbet orientierte Definition würde den Widerspruch zwischen künstlerischem Bewußtsein und der von diesem als schlecht empfundenen gesellschaftlichen Wirklichkeit als Bedingung für Realismus verabsolutieren und diesen prinzipiell nur als Negation verstehen können. Eine Kunst, die sich — wie der sog. bürgerliche Realismus oder die sowjetische Avantgarde der 20er Jahre — nicht unkritisch, aber doch positiv zu den vorherrschenden gesellschaftlichen Tendenzen stellt, wäre vom Realismusbegriff ausgeschlossen. Um Verengungen dieser Art zu vermeiden, definiert das Referat eine Kunst als realistisch, der es um die Erkenntnis der Wirklichkeit geht, wobei sie diese Erkenntnis darstellt oder von ihr ausgehend versucht, auf die Wirklichkeit im Sinne einer rationalen Wirklichkeitsbewältigung einzuwirken — mit welchen Mitteln auch immer. Da Erkenntnis innerhalb historischer Erkenntnisbarrieren und da Wirklichkeitsbewältigungen nur im Rahmen der jeweiligen historischen Möglichkeiten stattfinden können, ist der Realismus eines Produktes nur auf historischem Wege unter Berücksichtigung seiner Eingebundenheit in eine konkrete sozio-ökonomische Formation ermittelbar. Diese Bestimmung schließt neben einer darstellenden auch eine primär operative, u. U. sogar ungenügende Kunst wie den russischen Konstruktivismus ein. In Anlehnung an die Überlegungen von Th. Metscher beschäftigt sich der zweite Teil des Referats mit den Haupterscheinungsformen einer so verstandenen realistischen Kunst. Danach lassen sich eine affirmative, eine kritische, eine antizipative und eine didaktisch-propagandistisch-agitatorische Spielart von Realismus unterscheiden, für die jeweils Beispiele aus der Kunst vor Courbet herangezogen wurden (bürgerliches Porträt von Ingres, David's Brutus, Horatier und Marat). Abschließend wurde betont, daß ein Realismusbegriff, der wie der hier vorgeschlagene den Wahrheitsbegriff impliziert,

für eine materialistisch orientierte Kunstwissenschaft von zentraler Bedeutung ist und zum entscheidenden Beurteilungskriterium aktueller Kunstproduktion wird.

Klaus Herding (Berlin):

Egalität und Autorität als künstlerische Probleme Courbets

Am 9. 2. 1873 schrieb Courbet an seinen Freund, den Kunstkritiker Castagnary: „L'enterrement ne vaut rien“ (Paris, B. N., unpubliziert). Das Bild, mit dem Courbet seinen ersten Durchbruch erzielt hatte, erschien ihm nun als untauglich — es hatte seinen Zweck erfüllt. Aufgrund dieser und weiterer Quellen ist als These zu formulieren: Realismus kann nicht überzeitlich definiert werden; jedweder realistische Wahrheitsbegriff wird durch die Probleme einer historischen Epoche geprägt; selbst in Courbets Oeuvre sind je nach der gesamtgesellschaftlichen Problemlage Phasen mit gegensätzlichen Inhalten und einander widersprechenden sinnlichen Qualitäten zu unterscheiden. Ferner: Es gibt keine realistische Form, sondern nur ein realistisches Interesse an der Wirklichkeit. Unter den Bedingungen des zunehmenden Widerspruchs zwischen Kapital und Arbeit zielte Courbets programmatischer Realismus in den 1850er Jahren zunächst auf eine provokative Darstellung der landbürgerlich-bäuerlichen Mittelschichten, der in Paris benötigten und zugleich gefürchteten Arbeitsimmigranten. Der Gegensatz zwischen Stadt und Land wird in großfigurigen Bildern (Begräbnis bei Ornans, Steinklopfer, Badende, Ringer usw.) thematisiert; die ungewohnt derbe, versatzstückartige Verwendung brisanter Motive bot Gelegenheit, den (durchaus noch idealistischen) Anspruch, mittels Kunst auf die gesellschaftlichen Verhältnisse unmittelbar verändernd einzuwirken, anstößig genug zu formulieren. Die egalitären Ideale der 1848er Revolution ebneten einer künstlerischen Aufwertung unterprivilegierter Schichten den Weg. Indessen wurde dieser Anstoß von der bürgerlichen Kritik nur oberflächlich begriffen; noch weniger dürfte Courbet (entgegen Clark) die Arbeiter erreicht haben.

Nach einer künstlerischen Krise, die der Vortragende (parallel zu ökonomischen, politischen und literarischen Umbrüchen) zwischen 1857 und 1861 bei Courbet nachwies, werden primär kleinfigurige und (entgegen Nochlin jetzt erst) egalitäre Bildstrukturen entwickelt. Die sozialen Gegensätze werden kaum mehr unverhüllt thematisiert. Resignation und Zensur erzwingen eine metaphorisch verhüllte Auseinandersetzung; die künstlerische Revolution wird, so Bürger-Thoré mit republikanischem Anspruch, zunehmend in der Landschaftsmalerei gesehen. Die primäre, ursprüngliche Natur als eigentliche, über das 2. Kaiserreich hinaus verbleibende Autorität wird

zugleich als Freiraum für Angehörige aller Schichten thematisiert; über sie können (wie zuerst im Atelierbild erhofft) soziale Antagonismen gelöst, gesellschaftliche Gruppen miteinander versöhnt werden. Vor allem die anarchistisch-individualistische Komponente des programmatischen Realismus des 19. Jhs. äußert sich in den scheinbar harmlosen Landschaftsbildern (Eiche bei Flagey, Rehschlupf) klarer als in den Personenbildern. Noch bei Cézanne ist diese politische Implikation von Landschaftsmalerei nachweisbar (Dittmann). Dieses auch in der technischen Behandlung von Malgrund und Oberfläche zu fassende gesellschaftsbezogene Naturverständnis ist ohne Zusatzinformationen heute nicht mehr abzulesen, läßt sich über die damalige Rezeption aber eindeutig rekonstruieren (vor allem anhand der „Journeaux pour rire“). Die Verschlüsselung dieser Malerei bildete unter Napoleon III. die Grundlage für Wirkung wie Beschränktheit politischen Engagements in der bildenden Kunst.

Jan Bialostocki (Warschau):

Alt und Neu in der Kunstgeschichte

(Publikation erfolgt im nächsten Band des Jahrbuchs der Hamburger Kunstsammlungen.)

VORTRÄGE AM 9. OKTOBER 1974

Sektion: „Realismus“

Gabriele Sprigath (München):

„Charlotte Corday“ von Paul Baudry im Pariser Salon von 1861

„Charlotte Corday“, dargestellt nach der Ermordung des Marat, ist ein Außenseiter im Werk von Paul Baudry, dem bedeutendsten Dekorationsmaler des 2. Kaiserreichs. Baudry wollte die Corday in einem Historienbild als nationale Heldin antipodisch zu Davids Marat verherrlichen. Das Bild entsteht in einer Phase der Liberalisierung des 2. Kaiserreichs. Wegen seiner konterrevolutionären Programmatik wurde es vom Staat nicht angekauft, aber mit einem Preis ausgezeichnet.

Die Analyse des Bildes, seiner Themenauffassung wie der formalen Gestaltungsmittel, in der Kunstkritik führt zu dem Ergebnis, daß Baudry mit pseudorealistischen Mitteln eine Trivialszene durch die Transponierung in die „höchste Gattung“ der Malerei, die Historienmalerei, nobilitiert hat: das Verbrechen wird zur Heldentat umfunktioniert. Damit weist sich die „Char-

lotte Corday“ als eines der frühen Beispiele imperialistischer Massenkultur in der offiziellen Malerei aus.

Richard Hiepe (München):

Kriterien des Realismus in der frühen Sozialfotografie

Eine Durchsicht der frühen Sozialfotografie ergibt ähnliche ästhetisch-ideelle Gruppierungen wie in der bildenden Kunst: heroisierende Proletarier- (und später Bauern-)Darstellungen, die auf der Linie Daumier-Courbet den „Riesen“ Proletariat herausarbeiten, sachlich-dokumentarische Genrestudien, die den Arbeiter als Bestandteil der sich verändernden Stadtlandschaft fassen und „pittoreske“ Ansichten des Volkes — also die Fraktionen des sozialrevolutionären Realismus, des politisch „neutralen“ Bourgeoisozialismus (Marx) und der konservativ-ständischen Trotzhaltung gegenüber der neuen Bedeutung der Massen.

(Das Referat erscheint in der 100. Ausgabe der Zeitschrift „tendenzen“ im Februar 1975 [tendenzen, München, Kaiserstraße 54]).

Herbert Molderings (München):

*Einfluß von Film und Photographie auf das Realismusverständnis
avantgardistischer Maler in Paris um 1910*

Der französische Realismus reagierte auf die fast gleichzeitig entstandene und rasch voranschreitende Photographie zunächst durch die Betonung der farbigen Bildelemente, der subjektiven Empfindung der künstlerischen Persönlichkeit und des Flüchtig-Momentanen des Seherlebnisses. Dergestalt verwandelte sich der Realismus Courbets unter dem Druck des neuen Mediums Photographie in den Impressionismus. Grundlegende technische Umwälzungen auf dem Gebiet der Photographie zwischen 1895 und 1907 wie Gummidruck, Weiterentwicklung der Momentphotographie zur Kinematographie sowie die kommerzielle Einführung einer auch für den Amateur handhabbaren Farbphotographie (Autochromplatten der Gebr. Lumière, 1907) hatten bald auch diese nur der Malerei eigenen Domänen erobert. Daraus folgend vollzog sich im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in der avantgardistischen Malerei Frankreichs eine generelle Neubesinnung auf die malereispezifischen Möglichkeiten. Diese hatte zum Ergebnis, daß sich der „Realismus“ von jeder Nachahmungsfunktion löste und in der „Wahrheit“ der nur sich selbst darstellenden spezifischen bildnerischen Mittel des Mediums Malerei erfüllte. Beispielhaft für diesen neuartigen „Realismus des Mediums“, der die gesamte Pariser Avantgarde jener Zeit

beherrschte, stehen Fernand Légers Vorträge vor der Académie Wassilieff von 1913 und 1914 (F. Léger, Mensch Maschine Malerei, Bern o. J., S. 19 ff. und S. 29 ff.). Da nach Légers Auffassung Farbphotographie und Kinematographie die einfache Nachahmung der Wirklichkeit durch die Malerei überflüssig gemacht haben, definiert er „Realismus in der Malerei“ als die „simultane Zusammenordnung der drei bildgestaltenden Grundelemente Linie, Form und Farbe“ (a. a. O., S. 19). Gleichzeitig bewirkt die Erfindung des neuen Mediums Film jedoch ebenso den einmaligen Versuch, die Wiedergabe von Bewegung als zeitlichem Ablauf, das spezifisch Filmische also, durch die statischen Mittel der Tafelmalerei zu erzielen. Diese widersprüchlichen Tendenzen verkörpert wie kaum ein anderer Pariser Maler jener Jahre Frank Kupka.

Denise Fédits Hinweis auf eine Ähnlichkeit zwischen der Anlage eines bestimmten vorkinematographischen Geräts, des Praxinoskops Emile Reynauds und der Tuschezeichnung „Les Cavaliers“ (Kat.: „L'oeuvre de Kupka“, Musée nat. d'art mod., Paris 1966, S. 54) wird bestätigt durch ein im Depot des Musée des arts et métiers in Paris befindliches Praxinoskop mit einem Reiter-Bildstreifen, welcher sich als konkreter Ausgangspunkt der Zeichnung „Les Cavaliers“ erweist (vgl. H. Molderings, Bewegung im Bild — Photographie Film Malerei. In: Ausst. Kat. Photokina-Bilderschaue, Köln 1974, Abb. S. 35). Entscheidend für Kupkas Beschäftigung mit den Problemen der Bewegungsdarstellung in der Malerei war die Entdeckung der ästhetischen Qualitäten der wissenschaftlichen „Chronophotographien“ des Physiologen Etienne Jules Marey (1830—1904). Zur gleichen Zeit wie Kupka beschäftigten sich auch Marcel Duchamp und Jacques Villon mit diesen Photographien. Eine ganze Serie von Gemälden Duchamps und Villons aus den Jahren 1911/12 ist durch Abbildungen in Mareys bedeutendster Publikation, dem Buch „Le mouvement“ von 1894, inspiriert. Die in den fünf Pastellen „Femme cueillant des fleurs“ (Kat. Paris 1966, Nr. 40—44) angewandte Methode der Bewegungsdarstellung, die Reihung und Überlagerung sukzessiver Phasen, ist eine direkte Übernahme aus Chronophotographien wie etwa derjenigen eines „Englischen Boxers“ (vgl. H. Molderings, op. cit., Abb. S. 38). Bemerkenswerterweise veröffentlichte die Zeitschrift „L'illustration“ zu eben der Zeit, als Kupka neue mechanische Erfindungen für sie zeichnete, einen Artikel „La Physiologie des Champions Athlétiques étudiée par la Chronophotographie“ mit sieben Zeichnungen nach Chronophotographien (L'illustration, Nr. 3082, 22. März 1902, S. 191/192). In dem Gemälde „Plans par Couleurs“ von 1912 (Musée d'art mod., Paris) beginnt Kupka die durch die Phasenphotographie entwickelten Mittel der Bewegungsanalyse im Raum mit einer anti-illusionistischen, den Raum allein aus den bildnerischen Mitteln der Fläche aufbauenden Malerei zu versöhnen. Diese Entwicklung gipfelt in dem Gemälde „Plans verticaux I“ von 1912 (Musée d'art mod.,

Paris), welches geradezu eine „abstrakt-geometrische Chronophotographie“ darstellt, eine Folge von Momentaufnahmen eines im Raum schwebenden Rechtecks. Eine weitere Grundlinie des Kupka-Oeuvres beginnt im Jahre 1911/12 bei seiner Auseinandersetzung mit der zweiten Form der Bewegungsphotographie Mareys. Zur Sichtbarmachung einer für das unbewaffnete Auge nicht sichtbaren Bewegungskontinuität befestigte Marey an Vögeln und an Versuchspersonen glänzende Metallknöpfe, so daß alle ihre Bewegungen — ausgeführt vor einem schwarzen Hintergrund — auf der photographischen Platte leuchtende Bewegungsbahnen zeichneten (E. J. Marey, *Le mouvement*, Paris 1894, Fig. 12 u. 13). Die wissenschaftliche Zeitschrift „*La Nature*“ veröffentlichte am 11. März 1911 unter dem Titel „*L'Harmonie du Mouvement et la Chronophotographie*“ einen Artikel über das Erlernen von harmonischen Bewegungen nach der auf diesen Experimenten basierenden „*méthode des trajectoires*“, die Georges Demeny, ein enger Mitarbeiter Mareys, entwickelt hatte. Zur Verdeutlichung dieser Methode enthielt der Artikel eine entsprechende Abbildung, auf der die Armbewegungen eines Mädchens durch lineare Bewegungskurven wiedergegeben sind. Aus diesen beiden Anwendungsformen der Chronophotographie, Mareys „Leuchtspur“ und Demenys „Methode der Bewegungsbahnen“ entwickelte Kupka in seinen Bewegungsstudien nach dem Gemälde „*La petite fille au ballon*“ (Ludmila Vachtová, František Kupka, Prag 1968, Abb. S. 69) neue Gestaltungselemente, um Bewegung nicht nur zerlegt in mehrere aufeinanderfolgende Momente, sondern als einen ununterbrochenen, kontinuierlichen Ablauf zu vergegenwärtigen. Von diesen Bewegungsstudien verläuft eine kontinuierliche Linie zu den beiden ersten von Kupka ausgestellten abstrakten Gemälden „*Amorpha, Fugue à deux couleurs*“ (Prag, Národní Galerie) und „*Amorpha, Chromatique chaude*“ (USA, Priv. Slg.). Was äußerlich abstrakt-ornamental erscheint, ist die Synthese eines realen Bewegungsablaufes. Der chronophotographische Ausgangspunkt läßt den konkreten Gegenstand dieser „abstrakten“ Gemälde erkennen: die abstrahierten Bewegungskurven eines mit einem rotblauen Ball spielenden Mädchens wurden weiterentwickelt zu einem freien spielerischen Rhythmus von Linien, Formen und Farben auf der Fläche. Das Abstrakte entsteht in diesen Gemälden also als Entwicklungsstufe eines realen gegenständlichen Motivs, als Ergebnis des Versuchs, Realität umfassender als bisher, d. h. unter Einbeziehung zeitlicher Bewegungsabläufe darzustellen.

(Die vorgetragenen Erörterungen sind Teil eines längeren Beitrags, der 1975 im Wallraf-Richartz-Jahrbuch erscheinen wird.)

Michael Nerlich (Berlin):

Aragon: *John Heartfield et la beauté révolutionnaire* (1935)

Noch immer gehört der Text Aragons zu den Photomontagen Heartfields aus dem Jahr 1935 zum Substantiellsten, was über Heartfield gesagt worden ist. Dabei ist dieser Text von einer vielfältigen Bedeutung: für die Heartfield-(Rezeptions-)Forschung zum einem, für die französische marxistische und die internationale marxistische Kunstdiskussion zum anderen. Daß ein Marxist und Kommunist zu einem Zeitpunkt, da dies durchaus nicht allseits Beifall finden konnte, den Akzent auf die „Schönheit“ legte, provoziert Reaktionen bis heute: aus der Bejahung der Schönheit durch Aragon haben seine Kritiker gestern und heute je nach Opportunität Aragons Abkehr vom Kommunismus und seine Rückkehr zur bürgerlichen Kunstauffassung oder aber die „revisionistische“ Politik der KPF im besonderen, der Kommunistischen Parteien im allgemeinen, hier verkörpert von Aragon, ablesen wollen. Sie übersahen dabei gern und mit Absicht den Gegenstand und die Kriterien, an dem und mit denen Aragon sein Lob der Schönheit gewinnen konnte, die antifaschistischen Plakate Heartfields, ihre Entstehung aus der Revolte gegen die unterdrückende und dem Übergang an die Seite der revolutionären Klasse, ihr Realismus, der aus der marxistisch-leninistischen Analyse der gesellschaftlichen Verhältnisse resultiert und damit ihre Begründung in einer neuen, marxistisch-leninistischen Inhalt-Form-Dialektik. Es handelt sich um kein normatives Schönheitsideal, sondern um die Bejahung des operativen Einsatzes aller künstlerischen Mittel im Dienst und für den Sieg der revolutionären Arbeiterklasse nach den Prinzipien des Marxismus-Leninismus, hier im konkreten Fall um die Schönheit von Photomontagen, die nach bürgerlichem Geschmack als häßlich empfunden wurden. Aus dieser Sicht gelangt Aragon auch zu der richtigen Erkenntnis, daß nicht der antifaschistische Impuls der meisten Exponate, die er z. T. im Detail bespricht, das Wesen dieser Montagen ausmacht, sondern daß der Kampf gegen den Faschismus geschichtlich notwendiger Bestandteil eines viel allgemeineren Kampfes, des Kampfes der revolutionären Arbeiterklasse um ihre Befreiung ist, und damit auch die proletarische Kunst mit antifaschistischem Kampfauftrag diesen allgemeinen Kampf im speziellen zum Ausdruck bringt.

Daß er die revolutionäre Schönheit in der Heartfieldschen Photomontage erblickt, läßt Einblick gewinnen in die eigene Kunst-Material-Technik-Auffassung Aragons, der übrigens damals z. B. für die Zeitschrift *Commune* Brecht übersetzte. Seine nie widerrufenen Bejahung der Montage-Technik (und hier muß genau erklärt werden, was im einzelnen unter Montage zu verstehen ist) hat nicht nur sein eigenes Werk in jeder Hinsicht bestimmt (von der Montage von Versen aus Verselementen, Zitaten usw. anderer

Dichter bis hin zur Roman-Montage): seine Bejahung der Schönheit im sozialistischen Realismus bzw. seine sozialistische Bejahung der Schönheit im Realismus hat u. a. auch die gesamte kunstgeschichtliche Betrachtung in Frankreich beeinflusst; mit einer großen Zahl detaillierter Studien von der mittelalterlichen Malerei bis heute hat er die Situation im Sinn seiner marxistisch-leninistischen Auffassungen von Realismus und Schönheit entscheidend verändert.

Hubertus Gassner / E. Gillen (Berlin):

Probleme der Massenkunst während der Industrialisierungs- und Kollektivierungsphase der Sowjetunion 1927—1932 (operative und repräsentative Kunst)

(Ein Resümee des Referates ist in Heft 3/4 des 2. Jg. 1974 der „Kritischen Berichte“ erschienen.)

Günter Metken (Paris):

Das Wort und die Dinge — „Realismus“ seit 1945

Abbildlicher Realismus kritischer Tendenz scheint an bestimmte gesellschaftspolitische Voraussetzungen gebunden zu sein, wie das Beispiel der mexikanischen Wandmalerei von Diego Rivera, Orozco und Siqueiros (20er Jahre) und ihr Weiterwirken in den Vereinigten Staaten (30er Jahre) zeigen konnte.

Nach 1945 sind diese Umstände nicht mehr gegeben. Die 1951 von kommunistischen Intellektuellen in Frankreich — Aragon, Garaudy, Lefèbvre u. a. — ausgelöste Diskussion über einen neuen Realismus (Leitfigur: Picasso) versandet im Kalten Krieg, der zur Erstarrung der ideologischen Fronten führt: Sozialistischer Realismus im Osten, Tachismus als „Duktus der Freiheit“ im Westen.

Die New Yorker Nachkriegskunst arbeitet *mit*, nicht gegen Amerika. Sie bleibt affirmativ bis zur Pop, Minimal und Land Art. Der derzeitige „Photorealismus“ beschränkt sich auf Wahrnehmungsprobleme; seine Medienkritik, soweit sie überhaupt artikuliert wird, leitet sich von Andy Warhol her.

In den europäischen Richtungen, welche den Begriff Realismus beanspruchen — englische Pop Art, französischer Nouveau Réalisme etc. — widerstehen die kritischen Ansätze nicht lange der Ästhetisierung. Die Mitte der sechziger Jahre einsetzende figurative Malerei politischer Tendenz wird durch die „westliche Kulturrevolution“ um 1968 überholt; auch die Medien mit ihren schlagenden Bildern und ihrem Verschleiß entschär-

fen sie (Problem des zeitlichen Zurückhängens). So scheinen allegorisch vieldeutige Assemblagen à la Kienholz, Beuys, evtl. Vostell nun jene Funktionen auszuüben, die früher der kritische Realismus okkupierte. Auch eine aggressive Körperkunst (Wiener Gruppe: Nitsch, Brus, Schwarzkogel) läßt der Gesellschaft in bestimmter Weise keine Ruhe.

(Das Referat wird 1975 unverändert im *kunstwerk* abgedruckt.)

Fortsetzung im Aprilheft

ENGLISCHE ROMANTISCHE KUNST UND EUROPA

Bericht von einer Konferenz englischer Kunsthistoriker im Dezember 1974 in London

Die Bedeutsamkeit der gegenwärtigen Turner-Ausstellung in Burlington House, London, gab den Anstoß zu einer von Wissenschaftlern wie von Museumsfachleuten besuchten Konferenz zum Thema „Englische romantische Kunst und Europa“, die vom 12.—14. Dezember 1974 im Londoner Courtauld Institute — anstelle einer für England bis jetzt noch fehlenden, regelmäßigen Kunsthistorikertagung — abgehalten wurde.

Kein anderer englischer Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hätte einen geeigneteren Bezugspunkt zu Europa herstellen können als Turner, der auf zahlreichen Reisen, fast jährlich, das europäische Festland besuchte und hier die Motive zu einem großen Teil seines landschaftlichen Oeuvres fand. Um jedoch Turner nicht in den Mittelpunkt der Tagung zu stellen, hatte Michael Kitson, der diese Veranstaltung mit großer Umsicht konzipierte, diesen Komplex aus dem Rahmen der eigentlichen Konferenz herausgelöst und zum Gegenstand eines Podiumsgesprächs englischer Turner-Spezialisten wie Martin Butlin, John Gage, Andrew Wilton u. a. in den Räumen der Royal Academy gemacht.

Ziel der Tagung war es, mehr als bisher den Anteil Europas an der englischen Kunst hervorzuheben. Die in den Sektionen Deutschland, Frankreich und Italien verlesenen Manuskripte galten in erster Linie den sich vor allem im 19. Jahrhundert vollziehenden künstlerischen Kontakten zwischen England und Europa, die durch die Napoleonischen Kriege zeitweilig unterbrochen, nach 1815 dafür um so aktiver wieder aufgenommen wurden. Michael Kitson unterstrich in seiner Einführungsrede die Notwendigkeit einer integrierenden Gesamtsicht von englischer und europäischer Kunst mit dem Hinweis, daß trotz aufkommender nationalistischer Tendenzen die Künstler in der Zeit nach 1800 in zunehmendem Maße daran interessiert gewesen seien zu erfahren, was jenseits ihrer Grenzen vorging. Als Beispiel für diese These mögen die Beziehungen zwischen Deutschland und England angeführt werden, die sich seit Charles Lock Eastlake's Aufenthalt