

## REZENSIONEN

ERIK FORSSMAN, *Die Kunstgeschichte und die Trivialkunst*. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Jg. 1975, 2. Abt. Heidelberg, Carl Winter, 1975. 38 S., 21 Abbildungen auf Tafeln. DM 28,—.

Endlich scheinen sich auch Kunsthistoriker neuen Themen aufzutun und ihr Fachgebiet ausweiten zu wollen. Immerhin hielt der Hochschullehrer Erik Forssman, Ordinarius in Freiburg, am 27. April 1974 einen „Die Kunstgeschichte und die Trivialkunst“ betitelten Vortrag, der nun als Sitzungsbericht der Heidelberger Akademie der Wissenschaften gedruckt vorliegt.

Nach einer knappen Definition des Begriffs „Trivialkunst“, den Forssman zu Recht als unzulänglich, ja widersprüchlich empfindet, den er aber dann doch übernimmt und benutzt, läßt er einige der augenblicklich meistdiskutierten Gattungen dieser „Trivialkunst“ Revue passieren und versieht sie mit einem bewertenden Etikett. Sein erster Vergleich, nämlich Manets Bild „Im Gewächshaus“ von 1897 mit dem Oldruck der Firma May & Söhne in Frankfurt „Junge Eheleute“, ist ein höchst aufschlußreich und geschickt gewähltes Beispiel, das den fundamentalen Abstand beider Gattungen bei genau übereinstimmendem Sujet aufzeigt. Allerdings ist — von jedem Qualitätsunterschied einmal abgesehen — die Semiotik der beiden Bilder keineswegs, wie Forssman meint, die gleiche. Der Oldruck etwa signalisiert Jugend, Reichtum (Schloß im Hintergrund), Liebe mit einem Hauch von Kaprice von seiten der Dame, eine geschniegelte, unrealistische Eleganz. Der Hund läßt auf herrschaftliche Jagdvergnügungen schließen. Wir haben es also mit einem pseudogräflichen Glück Marlittscher Prägung zu tun, und die Liebhaber dieses Druckes waren durch entsprechende Heftchenlektüre mit den Konventionen dieser Welt genau vertraut. Manet hingegen wirkt bürgerlich und problematisch, das Paar, wenn es überhaupt eines ist, schließt sich nicht auf, der dichte Pflanzenhintergrund suggeriert eine Art Ausweglosigkeit, das Vieldeutige bleibt gewahrt.

Der Vergleich führt den Autor ohne Umwege zum unvermeidlichen Kitschbegriff und dessen Diskussion. Die Evidenz ist schlagend. Nur: solche Wertung ist unbestritten, führt aber nicht weiter. Andere Fragen sind es, die uns mit den Tatsachen des bisher sehr vernachlässigten Massengeschmacks vertraut machen können: wer waren die Maler der Oldruckvorlagen, welches waren ihre Auflagen von seiten der Firmen, welches ihre eigenen Ambitionen, warum waren diese Blätter so gefragt, wie wurden sie propagiert, wer kaufte sie und zu welchem Zweck, wie wirkten sie auf ihre Betrachter, warum ist Manet schwerer zu „lesen“ als der Druck, gibt es ein Aufsteigen vom Oldruckkonsumenten zum Kunstliebhaber?

Zugegeben, die Beantwortung dieser Fragen gehört eher ins Gebiet der Psychologie, Soziologie und Volkskunde — die sich seit geraumer Zeit ja

auch um Antworten bemühen — als in jenes der Kunstwissenschaften. Aber gibt es nicht einen Zusammenhang von Oldruck und Salonmalerei, die Forssman analog zur Unterhaltungsmusik als mittlere Kunst — weder Hochkunst noch reiner Kitsch — ansehen möchte? Ist hier nicht ein Gelenk, wo die Grenzen zwischen (noch) hoch und (schon) niedrig = minderwertig fließend sind und von jeder Generation neu zu ziehen wären? Sind nicht die Nachfolger und Epigonen der von den Gebildeten des 19. Jahrhunderts gefeierten Malerei von Delaroche bis Makart Zulieferer der Wandschmuckfirmen gewesen? Welche Themen werden übernommen und warum finden sich unter den Sentimentalitäten auch einige kaum veränderte Bilder der Hochkunst, wie Caspar David Friedrichs „Kreuz im Gebirge“ oder, für das gleiche Publikum reproduziert und von ihm angenommen, Rembrandts „Mann mit dem Goldhelm“? Zur Aufschlüsselung dieser Zusammenhänge sind die Kenntnisse eines Kunsthistorikers unerlässlich.

Allerdings liegen hier bereits vereinzelt vorbildliche kunsthistorische Untersuchungen vor. Gerade zu den von Forssman zitierten *Dürerhänden*, die durch den sogenannten „Verrückungseffekt“ (dem Herausreißen aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang) zu Kitsch degradiert wurden, gibt es von Hermann Bauer in „Das Münster“ (25. Jg. Heft 1, Jan./Febr. 1972, S 43 ff.) einen alle Aspekte erhellenden, höchst aufschlußreichen Aufsatz, der neben den Popularisierungsphänomenen auch alle kunsthistorischen Aspekte des Problems behandelt.

Sicher klammert Forssman mit Recht aus den Aufgabenbereichen eines Kunsthistorikers das Reiseandenken aus, das er dem Kitsch zuzählt. Der frühe Holzschnittbilderbogen hingegen, den er als primitive Kunst abschreibt, müßte schon wegen des Interesses der modernen Klassiker der Malerei daran kunsthistorische Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Hier sei nebenbei eingefügt, daß ohne Kenntnis der sogenannten Trivialkunst ein volles Verständnis vieler Richtungen der Gegenwart ganz unmöglich ist. Dies allein wäre übrigens schon Grund genug, daß sich das Fach mit den nichtkanonischen Kunstrichtungen (Kunst der Naturvölker, Volkskunst, Massenkunst, Triviales, Werbung, Photographie etc.) vertraut macht, will es nicht plötzlich den Anschluß an die Realität verlieren.

Eine Betrachtung der im Augenblick wirklich überinterpretierten Comics und der Kleingraphik der Briefmarken schließen Forssmans Überblick über die Forschungslage seiner Wissenschaft in Bezug auf die Trivialkunst, wobei er zu dem Ergebnis kommt: „Wie uns nur die Erfahrung lehrt, was in jedem einzelnen Falle Kunst sein kann, so lehrt uns dieselbe Erfahrung auch, was zufolge seiner Banalität oder Geschmacklosigkeit unmöglich für Kunst gelten kann, und damit wäre doch das ganze Phänomen Trivialkunst auf die Frage nach dem guten und schlechten Geschmack in der Kunst reduziert. Dem einzelnen Kunsthistoriker muß es unbenommen bleiben, sich auf diese Position zurückzuziehen und das sogenannte Grenz-

gebiet lieber Anthropologen, Psychologen, Soziologen, Pädagogen oder Volkskundlern zu überlassen, die alle schon Interesse dafür gezeigt haben und bessere Methoden dafür besitzen“.

Warum diese Angst der Zukunft — denn man darf wohl unterstellen, daß der Autor für einen großen Teil der Kunsthistoriker spricht — vor der nun doch einmal existenten Massenkunst? Der Hauptgrund ist gewiß die völlig irri-ge Meinung, man müßte, wendet man sich erst einmal solchen Phänomenen zu, jede Ästhetik beiseite lassen und alles gleichrangig betrachten. Das Gegenteil ist der Fall. Nicht nur die Qualität und der künstlerische Rang großer Kunstwerke ist unbestritten, sondern jede Gattung hat ihre eigenen Wertskalen, ihre „Meisterwerke“ und ihre Tiefpunkte. Forssman selber sieht das bei den Comics, wenn er auch mit *Little Nemo* als einzigem Gipfel doch allzu strenge, gattungsfremde Maßstäbe anlegt. Ein weiteres Hindernis scheint die dem Fach völlig fremde Fülle der Dokumente zu sein. Wer gewohnt ist, vor einem Bild zu meditieren, verliert bei der Durchsicht von 1000 Oldrucken jede Übersicht. Ein unangenehmes Gefühl, es mit Modischem, Unseriösem, Ideologischem zu tun zu haben, kommt hinzu.

So schiebt man die Beschäftigung mit der Massenkunst anderen, angeblich geeigneteren Disziplinen zu. Tatsächlich aber ist eine Zusammenarbeit mit ihnen unerlässlich: es gibt Bereiche, die nur der Kunsthistoriker befriedigend bearbeiten kann. Zum Beispiel die Rezeption eines Bildes. Nicht nur dessen Anregung auf spätere Künstler und allenfalls noch bedeutende Kenner und Sammler, wie das bisher verstanden wurde, sondern seine gesamte Nachwirkung. Nehmen wir Millets „Angelus“, um gleich mit dem meistreproduzierten Bild des 19. Jahrhunderts anzufangen. Warum und auf welchem Wege wurde gerade diese, eher kleine, fast unauffällige Komposition zum Welterfolg? Wer kaufte es in schwarz-weißen Nachstichen, als Chromolithographie oder Farbdruck, Postkarte, auf Tellern und Kissen oder gar die beiden Protagonisten in Bronze gegossen — und kauft es noch heute? Zu welchem Zweck? Wie sahen die Zeitgenossen und ersten Kritiker das „Angelus“, wie wurde es später empfunden, sind nicht sogar seine Parodisten bis hin zu Dali zugleich davon angezogen? Man könnte feststellen, daß dieses „fromme“ Lieblingsbild der Massen niemals eine religiöse Verbreitung zum Beispiel als Andachtsbildchen oder Kommunionandenken gefunden hat. Nur in allerletzter Zeit (1973) — und das ist wiederum bezeichnend — schmückt es den Umschlag eines bei der Wallfahrt zur „Wunderbaren Medaille“ in Paris, Rue du Bac, angebotenen Büchleins mit „Gebet eines Christen“. Mit solchen Überlegungen steht die „hohe Kunst“ plötzlich nicht mehr außer Raum und Zeit, sondern hat, wie alles andere auch, eine Wirkungsgeschichte über den inneren Kreis der Künstler und Kenner hinaus. Sie hinwiederum wirkt auf die Kunst zurück, denn es ist uns geradezu unmöglich — zumindest bei einem Bild wie dem „Angelus“ — die Leinwand noch so zu erleben, wie sie 1859 gemalt wurde.

Aber auch weniger spektakuläre Werke könnten in ihrem Nachleben interessante Aufschlüsse vermitteln. Man wäre sicher erstaunt zu erfahren, wieviele heute vergessenen Bilder, neben noch immer geschätzten Gemälden, für kürzere oder längere Zeit durch Nachdrucke sehr populär waren und bis zu welchem Grad der Vulgarisierung auch das Bürgertum noch als Kundschaft in Frage kam. Die gegenwärtig im Bremer Focke Museum (19. 12. 75 — 28. 2. 76) gezeigte Wanderausstellung von Christa Pieske, „Bürgerliches Wandbild 1840—1920“, die sich im Gegensatz zur Oldruckwelt der „Bilderfabrik“ vorwiegend mit Reproduktionsgraphik und somit dem Wandschmuck bürgerlicher Kreise befaßt, zeigt, welche Bilder in vornehmen Ton-in-Tondrucken oder als Schabkunstblätter für den gehobenen Geschmack reproduziert wurden und welche Themen — manchmal dieselben — handkoloriert oder als billige, vom Original am weitesten entfernte Chromolithographien zu kaufen waren. Diese Buntdrucke, die fast immer in die Anonymität zurückfallen und keine Malernamen mehr angeben, lassen die Reproduktionsgraphik in den Oldruck übergehen, der nach eigens für seine Zwecke geschaffenen Vorlagen angefertigt wird. Die Grenzen zwischen beiden Bereichen sind allerdings ganz und gar nicht eindeutig zu ziehen.

Das wird besonders evident bei zwei weiteren möglichen Aufgaben der Kunstgeschichte, die Massenkunst zum Inhalt haben. Jedermann weiß, daß Nazarener und Präraffaeliten trivialisiert und ausgeschlachtet wurden, bis zu einem Punkt, an dem man nur noch ihre Derivate und einen süßlichen Aufguß von ihnen vor Augen hatte, was natürlich auf die Originale und deren Ablehnung zurückwirkte (vgl. *Abb. 4a—c*). Im einzelnen sind viele Fragen offen. Wie geht eine solche Popularisierung vor sich? Man müßte beispielsweise den Kirchengeschichtswissenschaften, Kreuzwegen, Glasfenstern, Weihnachtskrippen der Nazarener, Schnorrs Bibelillustrationen und der Andachtsbildgraphik, bei der sich Joseph Führich und der Verlag A. W. Schulgen in Düsseldorf und Paris vor allem hervortaten, nachgehen, bis hin zu Otto Speckters bereits in weiten Kreisen verbreiteten Konfirmationsandenken, Neujahrsbriefen, Kinderbuch- und Bilderbogenzeichnungen. Es gäbe danach die Schülergeneration und die Epigonen, die für religiöse Verlage nazarenische Themen verwässerten, fade Oldruckvorlagen kompilierten, Sterbebildchen entwarfen und jedenfalls eine schier unglaubliche Verbreitung fanden. Kirchliche Erneuerungsbestrebungen hatten in diesem konkreten Fall regen Anteil an der Propagierung einer ganzen Kunstrichtung, die sogar noch im französischen Saint-Sulpizianismus wiedererkennbar ist.

Dies etwa — und nicht unbedingt eine weitere Untersuchung über Comic strips — könnte man sich unter „Kunstgeschichte und Trivialkunst“ vorstellen. Es geht ja nur darum, daß — wie in allen anderen Disziplinen auch — das eigene Fach durch bisher Ungesehenes oder Übersehenes seinen

Gesichtskreis erweitert, daß es durch anders gestellte Fragen neue Antworten erhält und so seine Erkenntnisse bereichert und vertieft. Auch einzelne, unbeachtete Gattungen der Populärgraphik könnten speziell einen Kunsthistoriker locken: etwa die zumindest in Süddeutschland noch heute stark gefragten Sterbebilder als Lieferanten großer Kunst für breiteste Massen. Feuerbachs „Iphigenie“ auf einem säkularisierten Totenbildchen aus dem Jahr 1945 (!) kann sich in seinem Erkenntniswert gewiß neben mancher kunsthistorischen Routinearbeit behaupten (Abb. 4d).

Sigrid Metken

#### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Arnhard Graf Klenau: *Großer Deutscher Ordenskatalog. Orden und Ehrenzeichen bis 1918*. München, Ernst Battenberg Verlag 1974. 225 S. mit Abb. im Text.
- Olaf Klose / Lilli Martius: *Skandinavische Landschaftsbilder. Deutsche Künstlerreisen von 1780 bis 1864*. Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte, Bd. 13. Neumünster, Karl Wachholtz Verlag 1975. 271 S. mit 222 Abb. auf Taf. DM 80,—.
- Tassilo Knauf: *Die Architektur der Braunschweiger Stadtpfarrkirchen in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts*. Quellen und Forschungen zur Braunschweiger Geschichte, Bd. 21. Wolfenbüttel, Braunschweigischer Geschichtsverein e. V. 1974. 396 S., 176 Abb. auf Taf.
- Aleksandra Kodurowa: *Xawery Dunikowski. Rzezby, Obrazy, Rysunki*. (Xawery Dunikowski. Sculpture, Peinture, Dessin. Franz. Vorwort u. Einführung). Katalog. Warschau, Muzeum Narodowe 1975. 203 S., 178 Abb. auf Taf.
- Björn R. Kommer: *Blick ins lübsche Haus. Wohn- und Festräume des 18. und 19. Jahrhunderts*. Lübeck, Museen für Kunst und Kulturgeschichte 1974. 68 S. mit 22 Abb., 4 Plänen, 1 Faltbl.
- Catherine Kraemer: *Der Fall Yves Klein. Zur Krise der Kunst*. Serie Piper 105. München, Verlag R. Piper 1974. 158 S., 1 Taf.
- Hans Erich Kubach: *Der Dom zu Speyer*. Darmstadt, Wissenschaftl. Buchgesellschaft 1974. XI, 140 S. mit 48 Abb. u. Plänen im Text. (Bestellnr. 1652) DM 30,50 (Mitgl.-Pr. DM 17,50).
- Rudolf Kuhn: *Michelangelo — Die Sixtinische Decke. Beiträge über ihre Quellen und zu ihrer Auslegung*. Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 10. Berlin-New York, Walter de Gruyter Verlag 1975. XIII, 173 S., 1 Tafelbeilage. DM 76,—.
- Inge Linfert-Reich: *Römisches Alltagsleben in Köln*. Köln, Römisch-Germanisches Museum 1975. 84 S., 49 Abb. auf Taf., 13 Textabb.