

Eines der Themen der Moskauer Ausstellung waren die Beziehungen zwischen der byzantinischen, serbischen und russischen Kunst im XIV. Jahrhundert. Die russischen Maler lernten bei den Byzantinern und malten nach deren Manier („Kopf des Erlösers“ [945; Sspass Opletschny] im Kreml, „Verkündigung an Maria“ [956], Tretjakow-Galerie). Die genaue Herkunft einiger der ausgestellten Ikonen ist nicht bekannt; die Forschung bringt sie mit den Arbeiten serbischer Meister in Verbindung. Die Gegenüberstellung russischer, griechischer und südslawischer Ikonen trug dazu bei, den Ursprung und auch die Eigenheiten des russischen Stils zu erkennen. Gegenüber den in sich vertieften und feierlichen byzantinischen Darstellungen zeichnet sich die russische Ikone durch Intimität, stark ausgeprägten lyrischen Gehalt und eine stärkere Kontaktnahme zum Betrachter aus.

Der dreibändige Katalog enthält die Beschreibungen und fast alle Abbildungen der Exponate der Moskauer wie auch der Leningrader Ausstellung. Er gibt so eine Vorstellung von dem Reichtum des in der UdSSR gesammelten byzantinischen Erbes. Seine Erforschung ermöglicht es, den Charakter der byzantinischen Kunst in all ihren Entwicklungsphasen kennenzulernen.

Marina Bessonowa

NEUE SACHLICHKEIT AND GERMAN REALISM OF THE TWENTIES

Ausstellung in der Hayward Gallery, London, November 1978—Januar 1979
(Mit 2 Abbildungen)

Im Mittelpunkt der von Wieland Schmied für den Arts Council of Great Britain erfolgreich inszenierten und vom britischen Publikum mit Interesse und Zustimmung aufgenommenen großen Ausstellung „Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties“ stand das in England noch wenig bekannte Werk von Otto Dix. Hinzu kamen Werkgruppen von Max Beckmann, George Grosz, Rudolf Schlichter, Karl Hubbuch, Georg Schimpf, Christian Schad, Franz Radziwill und anderen. Ausstellungen in London, wie „Cityscape 1910—1939“ in der Royal Academy (1977/8) mit Arbeiten von Beckmann, Dix und Grosz, oder „Dada and Surrealism Reviewed“ in der Hayward Gallery (1978) mit zahlreichen Werken von Ernst, Grosz und Schwitters und ausführliche Berichte über die Ausstellungen „Tendenzen der Zwanziger Jahre“ und „Surrealismus und Neue Sachlichkeit“ in Berlin (1977) oder „Berlin—Paris, rapports et contrastes, france—allemagne, 1900—1933“ im Pariser Centre Georges Pompidou (1978) haben dem Londoner Ausstellungsereignis gleichsam vorgearbeitet.

Der Name „Neue Sachlichkeit“ für realistische bzw. veristische Tendenzen in der deutschen Malerei der Zwanziger Jahre war von G. F. Hartlaub als

Formel für seine Ausstellung „Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus“ in der Mannheimer Kunsthalle 1925 gewählt worden, die dann anschließend noch in anderen Städten gezeigt wurde und in der Dix und Grosz im Mittelpunkt standen. Hartlaubs komplementierende Ausstellung „Wege und Richtungen abstrakter Malerei in Europa“ folgte 1927 in der Mannheimer Kunsthalle.

Neben anderen hat Nikolaus Pevsner die historische Bedeutung des Wortes „sachlich“, bzw. „Sachlichkeit“, für die Architektur seit 1900 (Lichtwark, Muthesius, Loos) als Reaktion gegen den Formalismus des Historismus und Jugendstiles aufgezeigt (*Wegbereiter Moderner Formgebung*, 1957, 25 ff.). Erst in den 1920er Jahren wurde das Wort auf die Malerei bezogen. Bereits um 1918, als auch der Dadaismus gegen einen Expressionismus des übersteigerten Ich- und Weltgefühls polemisierte, machten sich in der deutschen Malerei Tendenzen bemerkbar, die Wirklichkeit auf ihre optische Reproduzierbarkeit hin zu befragen, für welche die Begriffe Realismus und Naturalismus synonym verwandt wurden. Wenn Meidner vom Naturalismus (1918) oder Grosz vom „absolut realistischen Bild der Welt“ (1921) sprachen, so meinten sie damit im Grunde dasselbe, nämlich eine neue (kritische) Anschauungsweise der sichtbaren Wirklichkeit gegenüber. Als *Das Kunstblatt* seine Umfrage unter dem Titel „Ein neuer Naturalismus?“ als Sonderheft im September 1922 veröffentlichte, veranschaulichte dieses Unternehmen die noch abtastenden Schritte auf einem Terrain der Malerei, das es zu benennen galt. Eine Lektüre der Zeitschrift *Das Kunstblatt* macht deutlich, wie das Wort „sachlich“, bzw. „Sachlichkeit“, zunächst als eine Art Reaktion auf den Expressionismus verstanden wurde, die eine Rückkehr zur genauen, kritischen, polemischen Betrachtungsweise, auch als Aufforderung zur unbedingten Sachlichkeit in der Haltung gegenüber dem künstlerischen Gegenstände (so etwa, wenn Beckmann auf seinem unvollendeten Riesenbild „Auferstehung“ [1916—18] bekenntnishaft „zur Sache“ notierte) eines Grosz, Dix oder Schlichter bedeutete. Carl Einstein sprach in seinem Artikel über Dix von jenen Künstlern, die „zertrümmern das Wirkliche durch prägnante Sachlichkeit, decouvrieren diese Zeit und zwingen sie zur Selbstironie. Malerei, ein Mittel kühler Hinrichtung; Beobachtung als Instrument harten Angriffs (1923, 97). Paul Fechter, in seinem Beitrag „Die nachexpressionistische Situation“, forderte vom neuen Naturalismus eine „gefühlsbetonte, tendenziöse, veristische Methode“, in welcher der Ausdruckswillen als „harte Naturalistik der jüngeren Generation sich zum Teil als ein Stützungsversuch des Inneren, das in seiner Schwäche instinktiv empfunden wird, am Äußeren, Gegenständlichen“ enthüllt (1923, 324 und 326). Hans Curjel sah Georg Scholz' Arbeiten als Zeugnis eines „neuen Naturalismus“ (1923, 264).

In seinem Rundschreiben vom 18. Mai 1923 suchte Hartlaub Künstler für sein Ausstellungsvorhaben zu gewinnen, „die in den letzten 10 Jahren we-

der impressionistisch aufgelöst noch expressionistisch abstrakt, weder rein sinnhaft äußerlich, noch rein konstruktiv innerlich gewesen sind. Diejenigen Künstler möchte ich zeigen, die der positiven greifbaren Wirklichkeit mit einem bekennerischen Zuge treu geblieben oder wieder treu geworden sind". Als Paul Westheim zwei Jahre später die Mannheimer Ausstellung besprach, konnte er ohne weiteres „Neue Sachlichkeit“ gegen „Verismus“ austauschen. „Die andere Spielart dieser neuen Sachlichkeit: die Arbeit der abstrakten ‚konstruktivistischen‘ Richtungen ist einer besonderen Ausstellung vorbehalten“ (1925, 266). Unter „Sachlichkeit“ wurden sowohl Realismus/Verismus als auch Abstrakt/Konstruktivismus subsumiert.

Diese wenigen Beispiele belegen, daß der Name „Sachlichkeit“ als *Gesinnungsformel*, die auch abstrakte gegenstandslose Malerei umfaßte, deren künstlerische Form jedoch der des Expressionismus widersprach, und ab 1925 auch als *Stilformel*, welche die empirisch nachvollziehbare optische Gegenständlichkeit der neuen Malerei beschrieb, Verwendung fand. Daß die übersteigerte zeichnerische Gegenstandstreue gerade nicht zur Sachlichkeit (i. e. funktionelle Form), sondern oft genug zu einem Formalismus führte, bei dem abgeleitete Stilformen eine zusätzliche Tendenz zum Formeneklektizismus unterstreichen, hat Fritz Schmalenbach nachzuweisen versucht („Jugendstil und Neue Sachlichkeit“ und „Der Name ‚Neue Sachlichkeit‘“, *Kunsthistorische Studien*, 1941, 9 ff.), der die Formel „Neue Sachlichkeit“ als Bezeichnung der nachexpressionistischen, gegenstandsbetonenden Richtung in der Malerei nicht gelten ließ.

Alfred Barr, Jr., hatte Hartlaub um eine Definition des Begriffes „Neue Sachlichkeit“ gebeten, die ihm jener am 8. Juli 1929 gab. „The expression (i. e. „Neue Sachlichkeit“) ought really apply as a label to the new realism bearing a socialistic flavour. It was related to the general contemporary feeling in Germany of resignation and cynicism after a period of exuberant hopes (which had found an outlet in expressionism). Cynicism and resignation are the negative side of the NEUE SACHLICHKEIT; the positive side expresses itself in the enthusiasm for the immediate reality as a result of the desire to take things entirely objectively on a material basis without immediately investing them with ideal implications. This healthy disillusionment finds its clearest expression in German architecture. In the last analysis this battle cry is today much misused and it is time to withdraw it from currency“ (*The Arts*, XVII, 1931, 237 — wiederabgedruckt in Fritz Schmalenbach, „The name of ‚Neue Sachlichkeit‘“, *The Art Bulletin*, Sept. 1940, Vol. XXII No 3, 164 — merkwürdigerweise fehlt einzig diese Anmerkung in Schmalenbachs deutscher Fassung von 1941!). Hartlaub, der „Neue Sachlichkeit“ als Stilformel um 1925 in die kunstgeschichtliche Literatur einführte, assoziierte damit auch eine politische Tendenz (die Veristen hatte er wegen ihres Zynismus und ihrer Vernachlässigung ästhetischer Werte in der *Frankfurter Zeitung* vom 13. 9. 1924 heftig kritisiert) und distanzierte



Abb. 1 Byzant., 2. H. 11. Jh.: Silberner Reliquienbehälter mit Darstellung des Kaisers Konstantin X. Dukas und seiner Gemahlin Eugenia. Moskau, Kreml, Waffenkammer



Abb. 2 Moskau, Puschkinmuseum, Ausstellung „Die byzantinische Kunst in den sowjetischen Kunstsammlungen“, Saal der paläologischen Kunst



Abb. 3 Otto Dix: *Der Dichter Ivar von Lücken*. 1926.
Privatbesitz



Abb. 4 Christian Schad: *Max Herrmann Neisse im Hintergrund (Sonja)*. 1928.
Schweizer Privatbesitz

sich sehr bald wieder von dem von ihm gewählten Begriff, den er durch „Neue Gegenständlichkeit“ ersetzt sehen wollte. „Darum wird der Gegenstand auch von den Vertretern der sog. neuen Sachlichkeit — neue Gegenständlichkeit sollte man diesen Rückschlag auf die abstrakten Versuche unserer Zeit besser nennen — immer ganz sachlich kahl, mathematisch vereinfacht und in exakter Klärung wiederholt oder rein dokumentarisch wie in der Photographie“ („Rückblick auf den Konstruktivismus“, *Das Kunstblatt*, 1927, 263). Franz Roh führte 1925 den Begriff „Magischer Realismus“ als Synonym für „Neue Sachlichkeit“ ein; Paul Westheim gebrauchte ihn im Zusammenhang mit Dix' Technik, die er als „eine äußerst präzisierte Formgebung, eine bis zur letzten Einzelheit peinlich sorgsam durchgeführte Detaillierung“ beschrieb (*Das Kunstblatt*, 1926, 145). Vielleicht sollte man sich überlegen, ob es nicht nützlicher, weil weniger verwirrend, wäre, vom Namen „Neue Sachlichkeit“ als Stilformel für die Malerei, die aus historischer Sicht zunächst als Zeitbegriff in (falscher) Analogie zur Architektur gemünzt und bald zu einer „Richtung“ wurde, abzusehen und dafür Realismus, bzw. Verismus, zu wählen.

Was Hartlaub mit Neu-Klassizisten („gewisse Sachen“ von Picasso, Kay H. Nebel, etc.) als dem „rechten“ Flügel und mit Veristen (Beckmann, Grosz, Dix, Scholz etc.) als dem „linken“ Flügel als Hauptrichtungen innerhalb der „Neuen Sachlichkeit“ umschrieb, entsprach allgemein den europäischen Stilströmungen seit 1920. Die Veristen setzten teilweise am Dadaismus an; formal gesehen war der Realismus der Zwanziger Jahre nicht nur eine Reaktion gegen den Expressionismus, sondern auch eine Weiterführung und Assimilation expressionistischer Ausdrucksschiffren. Wieland Schmied brachte viele Werke der in Mannheim 1925 ausgestellten Künstler zusammen. Allerdings fehlten Namen wie Hofer, Meidner oder Kretzschmar. Dabei versuchte er auch, parallele Entwicklungen des Realismus in Frankreich oder Italien aufzuzeigen, Entlehnungen aus der Pittura metafisica, dem Kubismus, dem Magischen Realismus oder dem Neo-Klassizismus anzudeuten und die Brauchbarkeit des Begriffs „Neue Sachlichkeit“ als Kunst- und Stilbegriff vorzuführen. Mit ihren mehr als 400 Exponaten war die Londoner Ausstellung übersichtlich aufgebaut. Das Bildnis, als erwünschte Zweckaufgabe der Maler des Realismus, deren Bildnisstil sich mannigfachen Formen des 19. Jahrhunderts anschloß, erschien vorrangig vor den mit dem Verismus eines Dix, Beckmann oder Grosz assoziierten Deformationen der Erscheinungswelt zur Apotheose des Häßlichen.

Otto Dix' radierte Folge „Der Krieg“ (1924), mit der die Ausstellung eröffnete, setzte thematisch die Zäsur. Als Schlüsselerlebnis für die jüngere Generation, reagierte diese verschiedenartig in ihrer Kunst auf das Erschrecken vor der Realität. Der erste Raum zeigte mit Beckmanns „Selbstbildnis mit Zigarette“ (1923), Davringhausens „Der Gefangene“ (1918), Dix' „Kartenspielende Kriegskrüppel“ (1920), Scholz' „Industriebauern“ (1920) oder

Grosz' „Grauer Tag“ (1921) eine thematische Auswahl, um dann das Material, nach Künstlern geordnet, in zwei großen Teilen, nämlich Verismus und Realismus, welche durch eine von Ute Eskildsen ausgewählte und kommentierte Dokumentation an Photographien der Zwanziger Jahre (die „Neue Photographie“ im Gegensatz zur „Kunstphotographie“, Sachlichkeit ihrer Objektwiedergabe, Fragwürdigkeit der Malerei als einem die optische Realität reproduzierendem Medium) miteinander verbunden waren, darzubieten. Die Einteilung folgte, historisch gesehen, in etwa Hartlaubs Schema.

Max Beckmanns graphische Folgen „Die Nacht“ (1918), „Die Hölle“ (1919) und „Der Jahrmarkt“ (1921) leiteten von Dix' direktem Fronterlebnis, das er in seinem „Krieg“ niederschrieb, über zum Chaos und zur Destruktion der gesellschaftlichen Ordnung. Er versucht, „diese gespensterhafte Welt zu bringen, was ihm in seinen Bildern, wie „Familienbild“ (1920) oder „Fastnacht“ (1920), mit ihren kalten Farben, bewußt häßlicher Zeichnung und großen Formaten besser gelingt. Indem er in seinen Allegorien und Mythen mit seinen Figuren, deren Volumen im konstituierenden Kontrast zum Bildraum definiert sind, die Phantasie seiner Zeit bevölkert, setzt er auf schöpferisch durchdringende Weise die Wirklichkeit in das „Große Reale“ um. Als bedeutendster „myth-maker“ der deutschen Malerei des 20. Jahrhunderts unterscheidet er sich von den anderen Realisten der Zwanziger Jahre als eigentlicher Überwinder jener Stilkonformismen; sein in Paris gezeigtes Triptychon „Abfahrt“ (1933) markiert mit seinen Themen Exil, Brutalität und Tyrannei auch das Ende der Epoche. Schon anlässlich der Mannheimer Ausstellung von 1925 meinte Paul Westheim, daß „Beckmann doch alles andere als Sachlichkeit, als neue Sachlichkeit gar, repräsentiere“ (*Das Kunstblatt*, 1925, 267). Seine Stellung innerhalb der „Neuen Sachlichkeit“, deren Überwinder er wurde, ist unklar; es ließe sich darüber streiten, ob sein Werk nicht besser der Londoner Ausstellung als mächtiger Schlußakkord hätte dienen sollen.

In seinem radikal sozial-kritisch betonten Verismus hält Otto Dix seinen Zeitgenossen seinen moralisierenden Spiegel hin. Doch Dix der Moralist unterliegt selbst der Versuchung. Das Dämonische, an dem er sich so heftig erregt und das er so vehement verneint, verführt ihn. Aus dieser Spannung leben viele seiner besten Werke. Die Intensivierung des Bildinhaltes, etwa in „Drei Weiber“ (1926) oder in der großen Vorzeichnung zum Triptychon „Die Großstadt“ (1927), erreicht nicht immer eine gleichwertige Form, weil sein Ansatz zur Allegorisierung im deskriptiv Gegenständlichen oder Erzählerischen steckenbleibt. Oft verharren seine Bilder in einer vordergründig thematisierten Dämonisierung der Wirklichkeit. Dix, der Expressionist des Verismus, hing seiner romantischen Gesinnung nach; aus seinen frühen erotischen Sehnsüchten nach kosmischer Harmonie sind jetzt Negationen des Sexus geworden: die Prostituierte als Ausgestoßene und Versucherin zugleich.

Seine großartigen Bildnisse, etwa „Frau Johanna Ey“ (1924) oder „Hugo Erfurth mit Hund“, „Der Dichter Ivar von Lücken“ (Abb. 3) oder „Die Journalistin Sylvia von Harden“, sämtlich 1926 entstanden, sind Zustandsprotokolle in Nahaufnahme, Psychogramme einer gewissen Dekadenz, in denen präzise Formengebung und harte Durchformung der Physiognomie zur kühlen Überdeutlichkeit und Karikatur werden und den Dargestellten manchmal rücksichtslos preisgeben. Wie weit sich Dix in der Wahl von blau- und grau-violetten und silbrigen Farbtönen von der Farbe als expressionistischem Ausdruckswert distanzierte, sie aber in seinen Aquarellen koloristisch nuancierte, beweist sein frühes „Bildnis Max John“ (1920). In seinen Studien von Frauenköpfen, in denen die Hüte das Grotteske der Erscheinung noch mehr demaskieren, und in seinen Bildniszeichnungen zeigt seine präzise Linie handwerkliches Können und Potential zur ausdrucksvollen Gebärde. Die latente Gegenwart des Romantischen in seinem Œuvre — Ernst Kállai verglich Dix' „Schützengrabenbild“ in seiner „geistigen Verwandtschaft der stofflich so verschiedenen Visionen“ mit den Hochgebirgslandschaften von Friedrich und Blechen (*Das Kunstblatt*, 1927, 97) — manifestiert sich in der Durcharbeitung der Realien, deren Formen vom Expressionismus zu zerspringen drohten, jetzt aber mittels der Linie verfestigt erscheinen, und dem visionären Gesamteindruck.

Ein politisch aggressiver Ton wird in Grosz' Zeichnungen und Bildern evident, in denen er auf beißende Weise das sogenannte bürgerliche Leben attackiert, indem er die Hure zum Opfer der Ausbeutung und zur anarchistischen Bedrohung macht; der Ausdruck seiner Akteure, der Kriegsgewinnler, Spießer, Dirnen, Militärs, Krüppel, ist so öde wie die leeren Städte, welche sie bewohnen. Die Farblosigkeit seiner Karikaturen, die Verzerrung der Realität, für die er sich der Mittel der Pittura metafisica, Montage und Photographie bediente, sollten die Plastizität im Sinne der Valori Plastici zu traumhaften Visionen dämonischen Großstadtlebens steigern. Wie anders wirkt Walter Ruttmanns gleichzeitig entstandener Film „Berlin, Symphonie einer großen Stadt“ (1927) in seiner formalistischen und unemotionellen Montagestruktur!

Auch Rudolf Schlichter demaskiert die Wirklichkeit mit ihren Invaliden, Spießbürgern und Prostituierten als bürgerlichen Irrsinn, den zynischer Sarkasmus, Melancholie, Gleichgültigkeit und Langeweile begleiten. In seinen Kompositionen „Dachatelier“ (1920) oder „Zusammenkunft von Fetischisten und manischen Flagellanten“ (c. 1921) wird der Mensch zur manipulierbaren Puppe; in seinen Zeichnungen und Illustrationen zeigt er sich dagegen von seiner starken Seite. Karl Hubbuch wählt für seine Zeichnungen eine die Figuren verschränkende räumliche Verspannung; in seinen Illustrationen, wie „Die Kusine hat das Frühstück gebracht“ (1922), macht eine äußerst detailliert realistische Technik das Makabre leicht zum stimmungshaft Romantischen.

Während die Veristen mit der Schärfe ihrer beißenden Linie eine sozial engagierte Kunst betrieben, in welcher auch der Bildraum nicht gegen Verzerrungen verschont blieb und in der sie die soziale Welt der Weimarer Republik als korrupte Scheinwelt entlarvten, suchten die Maler des romantisch gestimmten, dinglichen Realismus eine Idyllisierung oder eine poetische Umschreibung ihrer Umwelt mittels einer alle Details gleich intensiv reproduzierenden Optik, die sich oft traditioneller Schemen bediente, die ihnen nicht nur die jüngsten europäischen Stilrichtungen eines Magischen Realismus, Kubismus, Neo-Klassizismus usw. boten, sondern auch die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts (Nazarenertum, Biedermeier, Jugendstil). Wenn sie nicht das künstlerische Niveau eines Grossberg oder Schad erreichten, wurde ihr Werk leicht mit biedermeierlichem Realismus oder Pseudonaturalismus oder mit kubistischer Verkleidung assoziiert.

Carl Grossbergs helle Industrie- und Landschaftsräume, welche sterile Kühle und Nüchternheit kennzeichnen, stehen im Gegensatz zu dem von den Veristen entworfenen dunklen Bilde der Weimarer Zeit. Mit einer virtuoson Präzision entstehen unter seiner Hand Industrielandschaften, deren Dinglichkeit er zwar optisch genau registriert, deren Unmenschlichkeit er jedoch kaum diagnostiziert. Alexander Kanoldts Landschaften und Stilleben im kubistischen Gewande unterstreichen die Isoliertheit der Dinge im Raum und werden leicht zur Banalität. Georg Schrimpf's große, einfache Formen, deren lineare Einfassung an Derain erinnert, lassen das romantische Erbe, das Nazarenertum, als sehr deutsche, stimmungshafte Romantik erscheinen. Scholz' „Industriebauern“ (1920), in welchem drei Monster unter vorgetäuschter Christlichkeit vom Hunger ihrer Landsleute profitieren und dadurch die „traute Gemütlichkeit“ als Heuchelei demaskieren, stehen neben späteren Werken, wie „Sitzender Akt mit antiker Büste“ (1927), wo aus der früheren subtilen, mikrokosmischen Maltechnik eine an De Chirico geschulte Feinmalerei eines Neu-Klassizismus geworden ist.

Christian Schads glatte, fast transparente Malerei, welche eine gewisse akademische Akribie nicht verbergen kann, überzieht die Epidermis der Dargestellten in gleichmäßiger Weise. In seinem ausgestellten Œuvre, in dem das Bildnis dominiert, verraten stilisierende Linie und die Überführung des fragmentierten Bildgegenstandes in eine geschlossene Bildform die Nähe zum Jugendstil (Abb. 4). Franz Radziwills surrealistische Bildwelt beschließt die Ausstellung. Seine tief gestaffelten Bildräume in der Maltechnik der Nazarener oder Präraffaeliten, in denen die bunte Farbigeit der Gegenstände gegen ein beunruhigendes Grauschwarz des Himmels kontrastiert, aus dem häufig Flugzeuge die Menschen bedrohen, sind visualisierte Angstpsychosen eines modernen Spätromantikers, dessen Visionen sich nur zu rasch erfüllen sollten. Mit dem Ende der Weimarer Republik wurden die kritischen Stimmen des Verismus zum Schweigen gebracht; bereits 1927 warnte Paul Westheim davor, „die falschen Biedermeier, die sich schon einzuschmug-

geln beginnen, als neue Sachlichkeit zu nehmen“ (Das Kunstblatt 1927, 202—3). Ihr Pseudonaturalismus glich sich der offiziellen Kunst der Hitlerzeit an oder wurde von dieser überschwemmt.

Das eindeutige Verdienst der Londoner Ausstellung, welche das breit gefächerte, qualitativ aber ungleichmäßige Material einer neuen Aufschlüsselung und kritischen Bestandsaufnahme vorstellte, bestand darin, zu vielen Fragen anzuregen. Wie weit hilft der Begriff „Neue Sachlichkeit“ zu einem besseren Verständnis der Malerei der Zwanziger Jahre? Sollte nicht der zeitgeschichtliche Kontext stärker berücksichtigt werden? Sind die europäischen Parallelen wirklich so zwingend? Wie tief reichen die Wurzeln der „Neuen Sachlichkeit“ in das deutsche 19. Jahrhundert und wie könnte das Verhältnis zahlreicher Künstler zur deutschen Romantik geklärt werden? Läßt sich der Formeneklektizismus in vielen Werken als aus gleichzeitigen europäischen oder früheren Stilrichtungen (Romantik, altdeutsche Kunst) abgeleiteter Überbau verstehen? Entspricht das gebrochene Verhältnis zur Tradition dem dualistischen Gegensatz zwischen Bildmittel und Stilform? Wie weit bestimmte der deutsche Expressionismus die Entwicklung von Realismus und Verismus in den 1920er Jahren? Ließe sich eine Analogie zur gleichzeitigen Literatur (B. Brecht, H. H. Jahn, etc.) herstellen und welche Rolle spielte die Malerei in der Realismusdebatte der Dreißiger Jahre? Das Fazit: Wieland Schmieds gelungene Londoner Ausstellung, für deren Katalog er ebenfalls verantwortlich zeichnete, eröffnete neue Perspektiven, indem sie zur Betrachtung, Reflexion und auch zum Widerspruch aufrief.

Ulrich Finke

REZENSIONEN

NEUE KUNSTDENKMÄLERBÄNDE

„Diese Form des traditionellen Inventars (lies: der ‚großen Inventarbände‘, der Rezensent) hat sich heute überlebt.“ Dr. Hilka Steinbach (Denkmalpflege in Hessen, hrsg. vom Landesamt für Denkmalpflege in Hessen, 1976/77, S. 29).

„Die Erfassung des Denkmälerbestandes gehört seit Bestehen der Denkmalpflege zur Grundvoraussetzung praktischer konservatorischer Arbeit.“ Hans-Herbert Möller, Landeskonservator von Niedersachsen (Verlagsprospekt von H. Th. Wenner/Osnabrück für Neudruck der gesamten Kunstdenkmälerinventare Niedersachsens).

Erfreulicherweise ist wiederum eine ganze Reihe solcher Bände anzuzeigen. Selbst so denkmalreiche Länder wie Frankreich und Belgien, die bisher kein Inventar besaßen, haben neuerdings mutig und erfolgreich diese Riesenaufgabe in Angriff genommen. Auch die Staaten Ostmittel-