

beiden hält der Heilige ein großes Standkreuz, das über seinen Kopf hinausragt. Es ist auch bei der Münchener Figur zu ergänzen, wie die Abflachung innen am rechten Armel und die eckige Aussparung im Faltenwurf beweisen (die rechte Hand ist eine moderne Ergänzung). Auch dies spricht gegen die ursprüngliche Aufstellung der Figur unter dem Gnadenstuhl, denn die unmittelbare Nachbarschaft von zwei großen Kruzifixen ist schwer vorstellbar. Schließlich muß beachtet werden, daß die Figur farbig gefaßt ist. Untersuchungen haben eindeutig ergeben, daß es sich um die Originalfassung handelt. Keine der großen Figuren der Kirche ist farbig gefaßt. Die beiden Johannesfiguren sind weiß, der Gnadenstuhl ist versilbert und vergoldet. Eine farbig gefaßte Figur würde aus dem Ensemble herausfallen.

Die Pläne zur Neugestaltung der Chorpharie gehen laut dem oben zitierten Gutachten noch weiter. So erwägt man in Analogie zu dem Mittelfenster eine Öffnung der Nischen hinter den Seitenfiguren. Darüber hinaus soll das hohe Seitenfenster neben der Nische mit der Statue des Evangelisten Johannes, die bisherige Hauptlichtquelle für den oberen Chor, verschlossen und durch eine Stuckdekoration kaschiert werden, die der gegenüberliegenden Wand mit dem Oratorium entspricht.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die geplanten und zum Teil schon ausgeführten schwerwiegenden Eingriffe in die Substanz der Kirche auf Voraussetzungen beruhen, die völlig hypothetisch bleiben. Das gilt sowohl für die angestrebte neue Lichtführung, die den Raumeindruck stark verändern wird, als auch für die Aufstellung der Nepomukfigur. Die Neugestaltung kann nicht den Anspruch erheben, den „originalen Raumeindruck“ und die „ursprünglichen Lichtverhältnisse“ wiederherzustellen, sie erweist sich bei näherem Zusehen lediglich als eine moderne Ersatzlösung, von der fraglich ist, ob sie wirklich eine Verbesserung des bisherigen Zustands darstellt.

Hans Lehmsbruch — Peter Volk

XV. DEUTSCHER KUNSTHISTORIKERTAG IN MÜNCHEN

13. bis 18. September 1976

(Zweite Folge der Resümees)

VORTRÄGE AM 15. SEPTEMBER 1976 (Fortsetzung)

Sektion: Massenproduktion oder Einzelstück?
Zum Kunstgewerbe und technischen Gerät zwischen
London (Weltausstellung 1851) und Weimar (Bauhaus)

Werner Oechslin (Zürich):

Dekor und Architektur. Canina's Kritik an Paxton's Crystal Palace

Ausgangspunkt dieser das grundsätzliche Verhältnis von Architektur und Dekoration betreffenden Untersuchung ist eine von der Forschung vernachlässigte Schrift Luigi Caninas, die er unter dem Titel „Particolare genere di architettura proprio degli usi domestici“ im Anschluß an den Besuch der Londoner Ausstellung 1852 in Rom publiziert. Nebst einer archäologischen Untersuchung, die sich um die Rekonstruktion der gattungsmäßig von der offiziellen öffentlichen Baukunst getrennten Haus- und Nutz-Architektur bemüht, enthält sie auch einen Vorschlag, Paxton's Crystal Palace ganz im Sinne pompejanischer Dekorationskunst auszustatten. Zeitlich situiert sich Canina's Entwurf inmitten der entscheidenden Bemühungen, das Verhältnis von Architektur und Dekoration im affirmativen Sinne zu klären: durch Owen Jones „Grammar of Ornament“ (1856) und die gleichzeitigen Londoner Vorträge Sempers.

Der Ausgangspunkt Canina's, der in London seit den 40er Jahren Kontakte mit den ebenso dem klassischen Kulturerbe verpflichteten Cockerell und Donaldson pflegt, liegt in einer wissenschaftlichen Vertiefung historischer Kenntnisse und deren Nutzbarmachung. Was dabei vorerst als Ehrenrettung klassischer Tradition erscheinen könnte, erweist sich als geschicktes Manöver, moderne Erscheinungen der gewandelten Architekturszene mit erweiterten historischen Interessen und Erkenntnissen zur Deckung zu bringen. Was später vom modern movement tendenziös und einseitig als isolierte Leistung moderner Architektur hervorgehoben wird (Paxton's first scheme von 1850 als „gebaute Industriehalle“ in Taut's Frühlicht vom Winter 1921/22), erscheint bei Canina seiner besonderen Umstände enthoben, in den historischen Bedingungen eingebettet und begründet; so wie es Canina auch versteht, sich der Polemik um die -ismen (Stilmodi, Neo-gothic . . .) zu entziehen, um das Problem dem allgemeineren Nenner, nämlich dem grundsätzlichen Verhältnis von Architektur und Dekoration zuzuführen.

Entsprechend sieht Canina's Korrektionsvorschlag des Crystal Palace aus. Entgegen dem häufigen Versuch, die von Paxton kreierte Ausstellungsarchitektur durch Zufügung von Doppeltürmen, Kuppeln, Auftürmung (Barry, Bogardus etc.) der „hohen“ Architektur wiederum einzuverleiben, bringt Canina lediglich Modifikationen bezüglich Dekoration und Konstruktion. Andererseits rechtfertigt Canina Paxton's Werk, indem er die entsprechende Gattung „niederer“ Architektur historisch von den Ägyptern über Persepolis und Rom nach Byzanz und zur Gotik nachweist. Umgekehrt erlaubt ihm das historische Material Schlüsse bezüglich der dieser Baugattung innewohnenden Gesetzmäßigkeiten, die er auch jetzt befolgt sehen möchte: Materialwahl (Holz, Metall) und ihre spezifischen Anwendungsmöglichkeiten, entsprechende ästhetische Vorteile (Eleganz der Formen), Dekorationsformen, für die das historische Material (pompejanische Wandmalerei etc.) Vorbildlich wird.

Canina's Stellung läßt sich somit historisch vielfältig eingliedern. Einerseits spiegelt sie die Interessen des am archäologischen Gegenstand sich orientierenden Bildungsarchitekten, andererseits hält sie sich gegenüber neuen Bedürfnissen und den sich daraus ergebenden rationalisierten Bauformen und -methoden in geschickter Anpassung offen. Grundlage dazu bietet die vertiefte Einsicht in die vielfältigen und komplexen Bedingungen der Verbindung von Zweck und Form, Material und Konstruktion, Architektur und Dekor, die nach extremen Formulierungen bei Lodoli und Durand zumindest seit Quatremère de Quincy wiederum in einem umfassenden historisch konnotierten Konventionalsystem begriffen werden können.

Barbara Mundt (Berlin):

*Unikat und Serienstück im Urteil der Kritiker zwischen 1851/67 und
1889/1900*

In der 2. Hälfte des 19. Jhs. kommt es zu einem Boom im Kunstgewerbe; infolge der sozialen Umstrukturierung wird veredeltes Gebrauchsgut in zuvor nie erreichter Menge gefordert und gefertigt. Kritisch betrachtet und beschrieben wird es vor allem bei Gelegenheit der zahllosen nationalen und internationalen Gewerbe-Ausstellungen. 1851 leiten Ruskin, Morris, Semper u. a. eine Diskussion um die veränderte Situation bei der Produktion im Kunstgewerbe ein. Ruskin und Morris bekämpfen die Maschinenfabrikation, vor allem aus ethischen Bedenken, Morris scheitert mit seinen praktischen Versuchen. Semper empfindet das von vorindustriellen Ländern gelieferte Kunsthandwerk ebenfalls als überlegen, sieht darin aber ein Übergangsstadium und prophezeit dem künstlerischen Industrieprodukt Zukunft.

Die nach 1851 einsetzende Kunstgewerbereform durch Schulen, Museen etc. förderte Handwerker und Industriezeichner gleichermaßen. In den Ausstellungsberichten der Folgezeit genießt jedoch das handwerkliche Unikat eindeutig das Interesse der Kritik, da — wie bei Akademieausstellungen und „Salons“ — in erster Linie ästhetische Qualitäten und Ikonographie des Kunstgewerbes gewertet werden. Wenigen Kunstgewerbereformern ist die Bedeutung der Serienware bewußt, die ein ungleich größeres Publikum erreicht als das kunsthandwerkliche Einzelstück. Vertreter von Fachverbänden und Mitarbeiter der Schulen und Museen, allen voran Julius Lesing, weisen auf die Gefahren hin, die aus der einseitigen Bevorzugung von kunstvollen Bravourstücken und der gleichzeitigen Nichtbeachtung der Massenware für den „Geschmack ganzer Völker“ resultieren. (Es folgten Zitate von Beispielen aus den sechziger bis neunziger Jahren.) Ihre Ausführungen spiegeln die Überzeugung wider, daß angewandte Kunst ein „art pour tous“ sein muß und nicht die Fertigung teurer Einzelstücke zum Ziel haben darf.

Im Hinblick auf die um 1900 — mit Henri van de Velde — erfolgreich einsetzenden Anfänge eines konsequenten Serienprodukt-Designs scheinen uns die permanenten Bemühungen Julius Lessings und seiner Gesinnungsfreunde relevant, die das Gefühl für die Möglichkeiten und die Wichtigkeit des Serienstücks im Historismus wachzuhalten versuchten.

Gerhard Dietrich (Heidelberg):

Alexandre Bigot und Louis d'Emile Muller. Kunstgewerbliche Distributionsmodi und deren Aussagekraft

Die entwickelte Verkaufswerbung ist eine theoretisch schon vollzogene Distribution, mithin einer ihrer Modi. Sie spiegelt fast immer dreierlei: das Selbstverständnis des Werbenden, seine Einschätzung des eigenen Produktes sowie die des erwünschten Käufers. Besondere Bedeutung für die Kunstgeschichte erhält dieser Umstand bei den Nachforschungen über Auffassungen und Stilzugehörigkeit zweier französischer Keramiker vom Ende des vergangenen Jahrhunderts, Alexandre Bigot und Louis d'Emile Muller. Ihre wichtigsten und für uns aufschlußreichsten Werbeträger sind mehrere um 1900 in Paris vorgelegte Verkaufskataloge, die fast beispielhaft zwei entgegengesetzte und für die Epoche charakteristische Pole kunstgewerblicher Produktion dokumentieren.

Bigot legt uns einen luxurös aufgemachten Musterkatalog vor, der nicht zum Kaufen, sondern zum Arbeiten mit einem der modernsten künstlerischen Materialien reizen soll. Geweckt werden soll das Interesse vor allem einer begüterten progressiven Oberschicht als Auftraggeber und Kunden von Architekten und Bildhauern. Bigot versteht sich als Keramiker und Dekorateur, der für sie ein vollwertiges künstlerisches Medium (grès) handhabt, das er durch eigene wissenschaftliche (als Doktor der Chemie und Physik) und ästhetische Forschungen besonders der Architektur erschlossen hat. Das Wesentliche seiner Keramik: Farbe, Plastizität und Struktur der Glasuren, läßt sich jedoch nicht auf Papier reproduzieren, sondern nur vor dem Objekt selbst erfahren.

Ist Bigot von Vorbildern aus Japan, Persien und Frankreich „keramisch inspiriert“, so ist es Muller durch die Firmentradition „industriell“. Als er Kunst und Kunstgewerbe in das von seinem Vater Emile begründete (1854) Fertigungsprogramm von Bau- und Kanalisationskeramik aufnahm, unterwarf er sie den gleichen Rentabilitäts- und Kalkulationsgesetzen. Aus unternehmerischer Vorsicht dem Risiko einer avantgardistischen Produktion abhold, hält er sich an die bewährten, dem Historismus verpflichteten Bildhauer seiner Vatersgeneration, die er bald zu industriellen „Zulieferern“ degradiert. Die gleiche Gesinnung läßt ihn kurz darauf auch noch eine große Zahl von historischen Kunstwerken aus fast allen Epochen und Be-

reichen reproduzieren, wobei er zusätzlich durch verschieden teure Ausführungen und Reduktionen möglichst vielen Käuferwünschen zu entsprechen hofft. Seine Publikationen geraten auf diese Weise zu Versandhauskatalogen, in denen der Kaufanreiz deutlich im Vordergrund steht. Darüber hinaus tritt der spezifische Charakter der Keramik zugunsten fremder, mitkopierter Oberflächen- und Materialeigenschaften zurück: es entstehen Surrogate, preiswerte Dekorationsstücke aus Ersatzmaterial.

Muller leitet einen historistischen Kunstverlag, dessen Tätigkeit durch Festhalten an der Tradition überaltert und durch unternehmerisches Kalkül von einer Weiterentwicklung abgeschnitten ist. Bigot verkörpert den Typ des avantgardistischen Künstlers, der seinen Elan und seine Risikofreude als Triebfedern eines selbstgegründeten Unternehmens eingesetzt hat.

Hans-Jürgen Heuser (Marxen am Berge):

Künstler — Manufakturen — Fabriken. Produktionsformen französischer Keramik im 19. und 20. Jahrhundert

Das 1899 datierte, im Salon ausgestellte Gemälde „Céramistes“ von Edouard Dammouse stellt das Studio eines selbständigen Keramik Künstlers der Zeit dar. Sein Bruder Albert, von dessen Entwürfen und Töpfereien das Gemälde einiges abbildet, hat 1881 bei einer Befragung der französischen Regierung zur Situation der Kunstkeramiker und Fabrikanten sich selbst als freien Künstler charakterisiert und damit den Typus eines Keramikers, der in Frankreich seit etwa 1840, und nur hier, auftritt. Die ersten herausragenden Meister sind Charles-Jean Avisseau (1796 — Tours — 1861) und Jules Claude Ziegler (Langres 1804—1856 Paris).

Beide berufen sich ausdrücklich auf Bernard Palissy als ihr Vorbild. Keramiker, Landvermesser und Schriftsteller, ist der 1589 gestorbene Hugenotte in seinem Heimatland durch seine weitverbreiteten Schriften zum Heros der französischen Keramiker geworden. Die Entwicklung, die damals einsetzte, basiert wesentlich auf Avisseau und Ziegler als den beiden ihrer Ausbildung nach verschiedenen Charakteren. Dieser ist gelernter Handwerker, der sich zum Ziel setzt, Künstler zu werden. Jener ist Maler, der seine Kunst in den Dienst der Keramik stellt. Seit dieser Zeit treten Keramiker auf (in den meisten Fällen mit eigenen Öfen), die auf eigene Rechnung Gefäße und Verwandtes mit künstlerischem Anspruch für Sammler und Kenner schaffen: Ernest Chaplet nach 1887, Albert Dammouse nach 1871, Auguste Delaherche seit 1883, Taxile Doat seit den späten achtziger Jahren, die stellvertretend für viele andere genannt seien.

Um 1860 entstehen aber auch Ateliers wie das von Théodore Deck in Paris, in dem Maler und Bildhauer der Zeit Keramiken bemalen und modellieren — denn Deck ist vornehmlich Techniker gewesen. Nach 1871 dann das Atelier

von Haviland in Paris-Auteuil, in dem Ernest Chaplet, einer der vielseitigsten und begabtesten Kunsttöpfer seiner Zeit, mit dem Maler und Graphiker Félix Bracquemond zusammen eine individuell geprägte Produktion technisch und künstlerisch bestimmen. In beiden Fällen, sowohl bei Deck wie bei Haviland, signiert der Ausführende das Werk wie ein Maler oder Bildhauer. Der eigentliche Urheber wird jetzt auch hier und im Gegensatz zum 18. Jahrhundert deutlich herausgestellt.

Ganz anders die Fabriken, die die Spezialisierung so weit vorantreiben, daß ein Gegenstand von vielen ungenannten Händen hergestellt wird — vielfach von Lehrlingen, deren künstlerische Lehre man vernachlässigt — zugunsten einer mechanisierten Arbeitsweise, die sich auf wenige stets sich gleichbleibende Handgriffe beschränkt.

Eine weitere grundlegende Wandlung des handwerklichen Betriebes löste die um 1860 eingeführte Chromolithographie für schwarz oder farbig aufgebrannten Druckdekor aus. Bereits die 1867 zur Pariser Weltausstellung erschienenen Berichte der Arbeiterdelegationen verweisen darauf, daß man jetzt künstlerisch dekorieren könne, ohne ausgebildete Maler beschäftigen zu müssen. Damit wird das Dilemma zwischen Einzelstück und Serienproduktion offen genannt. Es hat nicht verhindern können, daß die Zahl der Keramikünstler mit eigener Produktion bis in unser Jahrhundert hinein gewachsen ist. Ihrer wertvollen Mitarbeit versichern sich die privaten Produzenten ebenso wie die Staatsmanufaktur in Sèvres: die technisierten Großunternehmen werden hinsichtlich ihrer künstlerischen Ambitionen fruchtbar beeinflußt.

Sonja Günther (Berlin):

Serienmöbel von Richard Riemerschmid, Bruno Paul und Peter Behrens

Auf dem Gebiete der Möbelherstellung hatten Künstler und Kunsthandwerker um die Jahrhundertwende die handwerkliche Fertigung in den Vordergrund gestellt. In den folgenden Jahren gewann die Auseinandersetzung mit der maschinellen Herstellung mehr und mehr Bedeutung. Bestes Anschauungsmaterial der Handarbeit auf der einen und des in Serie produzierten Hausgerätes auf der anderen Seite präsentierte man auf der „3. Deutschen Kunstgewerbeausstellung“ in Dresden 1906. Richard Riemerschmid hatte im Dienste der „Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst“ für die Ausstellung unter anderem ein Maschinenmöbelprogramm entwickelt, welches ebenfalls 1906 in einem reich bebilderten Firmenkatalog dem Kundenkreis vorgestellt wurde. Es handelte sich um komplette Wohnungseinrichtungen verschiedener Preiskategorien. 570 Mark, 1480 Mark und 2630 Mark sollten jeweils die Kosten betragen.

Zwei Jahre nach der Aktivität der „Dresdener Werkstätten“, Möbel für einen breiten Abnehmerkreis zu liefern, befaßten sich auch die Münchner „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk“ mit Serienmöbeln. Bruno Paul hatte den Auftrag zum Entwurf des Programmes erhalten. Dieses wurde 1908 als Gesamtmöblierung in einer Berliner Wohnung ausgestellt; es wurde in späterer Zeit variiert und vermutlich im Jahre 1913 letztmals ergänzt.

Die ersten praktischen Beispiele der Auseinandersetzung mit der maschinellen Herstellung von Möbeln kamen — ihrer relativ hohen Verkaufspreise wegen — mehr oder weniger den Angehörigen der Mittelschicht zugute. Nach wie vor waren die Arbeiter auf die industriellen Imitationsarbeiten angewiesen, welche zum Angebot der Möbelmagazine gehörten. Erst um das Jahr 1910 wurden Versuche unternommen, auch die Arbeiterklasse an den neuen Stilerkenntnissen teilhaben zu lassen. In Berlin hatte sich die „Kommission für vorbildliche Arbeiterwohnungen“ konstituiert. Allerdings mußten neu zu entwerfende Möbel so bescheiden gehalten werden, daß die Verkaufspreise nicht das Maß der Erwerbbarkeit überschritten, was mit billiger Materialauswahl und einfacher Detaillierung Hand in Hand gehen mußte. Die Kommission ließ ein erstes Möbelprogramm projektieren, welches — wie man annahm — den praktischen Vorstellungen eines Arbeiterhaushaltes gerecht würde, und stellte es im Jahre 1911 im Berliner Gewerkschaftshaus aus. Der Maler Hermann Münchhausen hatte es entworfen. Ein zweites Programm wurde 1912 zusätzlich vorgestellt. Jetzt hatte man den renommierten Architekten Peter Behrens als Entwerfer gewinnen können. Dieser sollte im neuen Design alle diejenigen Änderungen berücksichtigen, welche die Ausstellungsbesucher gewünscht hatten. Eine solche Behrens-Wohnungseinrichtung — bestehend aus Wohnzimmer, Schlafzimmer und Küche — sollte 884,35 Mark kosten.

Bei den Serienmöbeln von Riemerschmid, Paul und Behrens handelt es sich um Grundformen zur maschinellen Vervielfältigung, für welche in der Zeit nach der Jahrhundertwende herstellungsgerechte Formen gesucht wurden. Bruno Paul leistete dabei mit seinen vorwiegend rechtwinkelig zusammengesetzten Typenmöbeln einen richtungsweisenden Beitrag im Hinblick auf unsere heutige Möbelproduktion.

Die Handarbeit daneben „wird nicht untergehen“, schrieb Hermann Muthesius im Jahre 1917 in «Handarbeit und Massenerzeugnis», „sie wird sich als persönliche Leistung des Menschen behaupten . . . Sie kostet dann nicht das Doppelte, sie kostet ein Vielfaches der Maschinenarbeit. Sie wird sich daher nur an diejenigen wenden können, die über reiche Mittel verfügen“.

*Die Arbeit in den weimarischen Werkstätten des Bauhauses. Weberei —
Metall — Keramik*

Das Referat beschränkte sich auf Keramik, Metall und Weberei, stützte sich auf unmittelbares Miterleben und war zugestandenermaßen dadurch stark subjektiv. Der Aufruf von Gropius mit dem Holzschnitt Feiningers hatte aus Akademien und Kunstgewerbeschulen Deutschlands und Österreichs viele, auch schon ältere Schüler gelockt. Aus Wien kam Johannes Itten, der Landsmann Pestalozzis, mit eigenem Kreis. Der von ihm am Bauhaus eingerichtete Vorkurs strahlte durch Methodik und Intensität weit aus. Es ging um nichts Geringeres als die Weckung schöpferischer Kräfte aus einem neuen Weltbild. Ein ungewohntes Mittel waren die sogenannten Materiestudien, beruhend auf der Suche nach Grundeigenschaften der Dinge und deren Gegensätzlichkeiten. In den Stoffen selbst und in graphischen Extrakten sollten sie als Gleichnis neu empfunden und geformt werden. Als Beispiele wurden diese Gegensatzpaare genannt: Feder und Stein, Wolle und Metall, Glatt und Rauh, Warm und Kalt, Fließen und Erstarren, Schweben und Sinken. Nach der Steigerung der Empfindung für eine quasi atemlose Bewegtheit der Dinge ging es um die Vorstellung einer beherrschenden Einheit, der Widerstrebendes in Leben und Kunst unterworfen werden sollte. Dieser Plan mußte ins Religiöse münden, wobei eine Neigung zur Sektenbildung kaum zu vermeiden war.

Wesentlich für das Bauhaus war die materielle soziale Grundlage gemeinsamer Not und daraus folgend das lebendige Bewußtsein des Arbeitens für- und miteinander. Die absolute Gemeinsamkeit des Versuchs beherrschte jegliche Arbeit.

Wenn Gropius ursprünglich das Handwerk und dessen Aufbau nach Meister, Gesellen und Lehrling stark betont hatte, so hatte er doch gleichzeitig eine Überordnung des rein Geistigen schon in der Organisation vorgesehen. Jede Werkstatt hatte ihren Werkmeister, war aber zugleich einem Form-Meister beigeordnet. Feininger, Kandinsky, Klee, Marcks, Moholy, Muche und Schlemmer wurden genannt. Mit deren schöpferischem Bemühen vor Augen, in der Ehrfurcht vor deren Leistung, konnten die Bauhäusler in jeder Stufe ihrer Arbeit sich dort Rat holen. Die menschlichen Bindungen waren stark. Das Gefühl der Zusammengehörigkeit in Streben und Schicksal band alle und bindet die heute noch lebenden, weit zerstreuten Bauhäusler trotz steter Wandlung des Arbeitsplanes, trotz Übersiedlung und äußerer Zerstörung dieses nicht wiederholbaren fruchtbaren Versuchs.

Proben der Arbeiten von Otto Lindig †, Wilhelm Wagenfeld, Trude Arndt-Hantschke † und Gunta Stadler-Stölzl wurden gezeigt und besprochen.

Jean Puiforcat — Emil Lettré. Zwei europäische Silberschmiede „zwischen Einzelstück und Serie“

Die Gegenüberstellung Einzelstück — Serie hat alte Tradition. Zwischen diesen Polen hat das Kunstgewerbe von Anbeginn gependelt. Gestanztes und Gegossenes in Serie war oft Teil eines Einzelstücks. Und der bedeutende Handwerker hat neben dem unwiederholbaren Einzelstück, dessen Schöpfung vom ausdrücklichen Wunsch des Auftraggebers wie von der Freiheit des Künstlers bestimmt worden war, auch immer das Wiederholbare herstellen müssen. Viele Auftraggeber schätzen nur, was sie auch bei anderen schon gesehen haben. Die neuere Literatur weist in ihren Werkverzeichnissen zu Recht auf die im weiteren 19. Jahrhundert hinzugekommenen Vervielfältigungsverfahren hin. Hier sollte an zwei Künstlern gezeigt werden, wie der Forderung nach Serie und dem Wunsch nach einem Einzelstück entgegengekommen wurde.

Jean Puiforcat hat mehrfach Serienwerke geschaffen; hinzuweisen ist z. B. auf ein silbernes Becken, das in der Beschau neben Künstler- und dem Silberstempel auch den Verteiler nennt, das Warenhaus Sacks Fifth Avenue in New York. Hier hat sich ein Künstler zur Erstellung von Luxuskunstgewerbe für ein bedeutendes Warenhaus entschieden. Das Warenhaus hatte in Amerika schon das Renommee, guten Geschmack zu verkaufen. Hier war es für den europäischen Künstler ein leichtes, sich in den neuen Verteilungsrhythmus einzuspielen, wobei der Versandhandel hinzutrat. Dies war schon in Europa möglich, etwa im Warenhaus Wertheim, einem Haus, das z. B. auch über eine eigene Antiquitätenabteilung verfügte. Die Einfachheit der Puiforcatschen Formen erlaubte zudem eine relativ makellose, auch vom Handwerklichen her vertretbare Serienfertigung.

Anders verhielt sich Emil Lettré. Für das im Auftrage der preußischen Städte geschaffene „Kronprinzsilber“ sollte er Platten, Schüsseln, Saucieren und Teller schaffen. Lettré war ein Anhänger der strikt auf das Handwerkliche beschränkten Goldschmiedekunst. Bei dem Auftrag freilich mußte er zur Serienfertigung greifen. Er hat dies in der Beschau deutlich voneinander geschieden. Wenige wohl ganz in der Werkstatt gefertigte Stücke signiert er mit dem persönlichen L oder dem steigenden Fisch. Bei Serienstücken, wie etwa dem Teller, nennt er sich als Entwerfer und fügt die ausführende Silberfirma bei. Einige der Gegenstände entstanden in der eigenen Werkstatt, so daß Entwurf und Ausführung auch in der Beschau mit dem Namen des Künstlers verbunden werden. Auch später hat Lettré für eine Serienfertigung gearbeitet. In der Beschau wird nur die Herstellerfirma P. Bruckmann Söhne Heilbronn genannt. Lettré hat sich dann zu einer weiteren Serienarbeit nicht entschließen mögen, wenngleich er

viele völlig gleichförmige Objekte in seiner Werkstatt hat schaffen lassen, wobei alles auf eine rein handwerkliche Produktion eingerichtet war. Er selbst hat schon vor dem ersten Weltkrieg keines der selbst entworfenen Stücke geschaffen. Dazu stand ihm seine Werkstatt mit fünf Goldschmiedemeistern zur Verfügung.

Öffentlicher Vortrag

Otto Demus (Wien):

Venezianische Mosaiken. Neue Funde und Erkenntnisse

(Eine zusammenfassende Veröffentlichung des Vortrags wird durch *Dumbarton Oaks Research Library — Harvard University* erfolgen.)

VORTRÄGE AM 16. SEPTEMBER 1976

Sektion: Denkmal Großstadt

(Alle Referate der Sektion werden zusammen mit dem Abendvortrag von August Gebefüer in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Denkmalpflege“ Jg. 1977, wahrscheinlich Heft 2, veröffentlicht.)

Sektion: Kurfürst Maximilian II.

Emanuel von Bayern und die Kunst

(Da die in den Referaten vorgelegten Ergebnisse im wesentlichen in den Katalogtexten zu der im Sommer 1976 in Schloß Schleißheim gezeigten Ausstellung „Kurfürst Max Emanuel — Bayern und Europa um 1700“ verwendet wurden, wird von einer Veröffentlichung der Resümées abgesehen.)

VORTRÄGE AM 17. SEPTEMBER 1976

Sektion: Die Baukunst der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts

Lars Olof Larsson (Stockholm):

Das Reichstagsgebäude in Stockholm und die Entstehung eines nationalen Stilbegriffs in Schweden

1866 wurde der Reichstag mit zwei Kammern in Schweden eingeführt. Er erhielt seine Räumlichkeiten in einem älteren Palast, der jedoch bald zu wenig Platz bot. Ab 1870 wurde daher der Bau eines neuen Reichstagsgebäudes diskutiert, wobei man sich zunächst nicht darüber einig war, wo ein solches errichtet werden könnte und ob nicht ein Umbau des alten Hau-

ses vorzuziehen wäre. 1889 beschloß der Reichstag schließlich, auf dem Helgeandholmen vor dem Schloß ein neues Reichstagsgebäude errichten zu lassen. Der Beschluß traf jedoch auf harten Widerstand sowohl innerhalb als auch außerhalb des Parlamentes, und es sollten noch weitere fünf Jahre vergehen, ehe man die Zeichnungen für das neue Gebäude approbierte. Der Architekt war Aron Johansson, der sich mit nur 34 Jahren noch keinen Namen als selbständiger Architekt gemacht hatte. 1905 war das Reichstagsgebäude fertig. Im selben Jahr wurde es in einem Artikel in *Arkitektur och dekorativ konst*, Schwedens führender Architekturzeitschrift, aufsehen-erregend negativ besprochen. Torben Grut, einer der tonangebenden Architekten der jungen Generation und zugleich der Redakteur der Zeitschrift, war der Verfasser des Artikels. Grut bezeichnete das Reichstagsgebäude als einen bedauerlichen Mißgriff der schwedischen Baukunst. Er fand es unzeitgemäß und sprach ihm jeden nationalen Stil und Charakter ab.

Ausgehend von diesem Artikel wurde in dem Referat erörtert, wie der Begriff Nationalstil in der Architekturdebatte der Jahrhundertwende entsteht und sich entwickelt, wie zugleich die Auffassung dessen sich wandelt, was Stil sei und welche Ausdrucksmittel die Architektur habe usw.

Aron Johansson und seine Auftraggeber verstanden den Begriff Stil im akademischen Sinne. Für sie war Stil eine kodifizierte Formsprache mit bekannten Bedeutungen. Der Charakter eines Reichstagsgebäudes als Palast der Volksvertretung konnte mit den Mitteln dieser Formsprache leicht ausgedrückt werden, aber seine nationale Eigenart mußte nach dieser Auffassung mit heraldischen oder allegorischen Mitteln dargestellt werden. Torben Gruts Generation — oder vielmehr die ihm Gleichgesinnten — sahen dagegen Stil als Ausdruck eines Ganzen. Sie forderten von einem Gebäude, daß seine ganze Form eine „nationale“ Physiognomie haben sollte, nicht nur Attribute. Kennzeichnend für das spezifisch schwedische einer Architektur waren nach ihrer Auffassung Eigenschaften wie Einfachheit, Strenge und Naturverbundenheit. Daß man diese Eigenschaften als „schwedisch“ bezeichnete, war nicht neu, sie finden sich als Tradition in der schwedischen Literatur seit Oluas Magnus im 16. Jh. Von besonderer Bedeutung als Inspirationsquelle für die Künstler und Dichter der Jahrhundertwende 1900 war der romantische Dichter C. J. L. Almqvist, der schon 1838 in einem Essay „über die Bedeutung der schwedischen Armut“ viele der Ideen formuliert hatte, die die schwedische Kulturdebatte der Jahrhundertwende beherrschen sollten.

Grut und seine Gesinnungsfreunde, die in der Kunstgeschichte als „Nationalromantiker“ bezeichnet werden, empfanden die Architektur des Reichstagsgebäudes als charakterlos, leer und schablonenhaft. Hinter diesen Auseinandersetzungen verbirgt sich dasselbe Phänomen, das wir zu dieser Zeit überall in Europa finden: der Bruch zwischen Akademie und Modernismus. Die schwedische „Nationalromantik“ ist ein Teil des internationalen Moder-

nismus. Sie empfing wichtige Anregungen aus England und Dänemark, aber auch aus Amerika. Ohne Zweifel hat sie dennoch eine individuelle Physiognomie. So ist z. B. der Einschlag von Primitivismus und Materialsensualismus stärker als in anderen Ländern. Man kann den Erfolg der nationalromantischen Architektur und Ideologie am besten damit erklären, daß ihre wichtigsten Eigenschaften allgemein und spontan sowohl als zeitgemäß als auch als genuin national angesehen werden konnten.

Guido Friedl (Wien):

Die École des Beaux-Arts und die École Polytechnique in ihrer Auswirkung auf die deutsche Architektur

Auf dem Gebiet der Architektur lassen sich die Auswirkungen ihrer Zweiteilung in Baukunst und Zivilbau, die durch die Revolution von 1789 eingeleitet wurde, deutlich verfolgen. Diese Zweiteilung ist ein Resultat der Schaffung zweier Architekturschulen, nämlich der Ecole polyt. und der Ecole des B.A. Sie verkörpern die beiden Hauptrichtungen der französischen Architektur des 19. Jahrhunderts, ebenso stehen sie für grundlegend verschiedene Richtungen der politischen und gesellschaftlichen Tendenzen der Zeit.

Die Ecole des B.A., die letztlich auf die 1793 aufgelösten Königlichen Akademien zurückgeht, machte vorübergehend eine nüchterne, den republikanischen Idealen entsprechende Phase durch. Mit dem Aufstieg Napoleons lebte auch der motivische Reichtum der Baukunst wieder auf. Den imperialen Ansprüchen und der politischen Zielsetzung des Kaisers entsprechend, wurde vor allem die antik-römische Architektur vorbildlich. Man kann dies bis nach 1835 verfolgen. Schon in den zwanziger Jahren wurde auch der Einfluß der Italienischen Renaissance in Paris spürbar, doch wurde sie von der strengen Leitung der Schule nicht akzeptiert. Erst der Sieg der um Hittorf vereinigten Anhänger der antiken Polychromie über die Vertreter der sog. Archäologischen Klassik ermöglichte auch offiziell die Anwendung historisierender Stilvielfalt vor der Jahrhundertwende. Die Ecole des B.A. war in der ersten Jahrhunderthälfte autoritär von der Akademie des B.A. gelenkt. Da die Vertreter der Akademie vom jeweiligen Souverän ernannt wurden, kann von einem ununterbrochenen Einfluß der herrschenden Kreise in der ersten Jahrhunderthälfte gesprochen werden.

Nicht so in der Ecole polyt. Sie ist als direktes Produkt der französischen Revolution im März 1794 als Ecole Centrale des Travaux Publicques geschaffen worden und sollte die geistige Elite ohne Ansehen des Standes zusammenfassen und für den Dienst an der Öffentlichkeit ausbilden. Der Zivilbau, der an dieser Schule gelehrt wurde, war nur ein Fach von vielen. Bedingt durch die schrankenlose Aufnahme, den unentgeltlichen Unterricht sowie

die fortschrittlichen Ziele wurde die Ecole polyt. zum Zentrum der jungen Revolutionäre und Republikaner des Landes. Sie spielte während der ganzen ersten Jahrhunderthälfte eine Rolle in der Innenpolitik des Landes. Die Art der Architektur, die gelehrt wurde, ist durch Durands und Dubuts Stichwerke bekannt geworden. Napoleon, der die Ingenieure dringend in Armee und Verwaltung benötigte, gleichzeitig aber ihre republikanische Gesinnung fürchtete, wandelte die Ecole polyt. in ein Militärinstitut mit Kasernierung um. 1816 wieder in den zivilen Status zurückversetzt, spielten die Polytechniker bei mehreren kleinen und endlich bei dem großen Aufstand von 1830, der zur Abdankung Karls X. führte, eine wichtige Rolle. Die Schule wird Zentrum der Saint-Simonisten um Rodrigues und Enfantin, die sich besonders um den französischen Eisenbahnbau bemüht haben. 1848 sind sie an der Vertreibung Louis Philippes beteiligt. Während des Staatsstreiches Napoleons III. 1851 wird die Ecole polyt. von der Armee in Schach gehalten, was für die Zeit des 2. Empire für ein kühles Verhältnis zwischen Kaiser und Absolventen sorgt.

Das entwerferische Credo dieser beiden Hauptrichtungen auf eine einfache Formel gebracht lautet einerseits „Form steht über Konstruktion“, andererseits „Konstruktion bestimmt Form“. Daneben gab es als dritte Richtung die Rationalisten, die die konstruktiven Ideale der Polytechniker auch in der höheren Baukunst zu verwirklichen trachteten.

Der Einfluß der französischen Ingenieurarchitektur auf Deutschland in der ersten Jahrhunderthälfte ist schon früh bei Friedrich Gilly und Schinkel erkennbar. Ebenfalls stark von der Ecole polyt. beeinflusst wurde der von Duvigneau so bezeichnete „Potsdam-Berliner Stil“. Die Wahl der im Ingenieurbau verwendeten Rundbogen dieser Architektur ist als eine Art künstlerische Opposition des 1840 zur Regierung gelangten Friedrich Wilhelm IV. gegen den Klassizismus zu begreifen.

Angeregt durch das französische Vorbild entstanden auch in Deutschland und Österreich im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts polytechnische Anstalten, später Technische Hochschulen genannt, deren Zivilbauabteilungen mehr oder weniger der französischen Richtung huldigten. In der 1815 gegründeten Technischen Hochschule in Wien ist der hohe Anteil an französischen Lehrbüchern aus dieser Zeit bemerkenswert. Ein Gebiet, auf dem die französische Ingenieurarchitektur ab 1845 neue vorbildliche Wege ging, war das Eisenbahnwesen. Der direkte Einfluß auf Deutschland und Österreich ist an den symmetrischen Grundrissen früher Bahnhofsanlagen leicht erkennbar. Die Typisierung der Bahnhofsbauten und die wiederholte Anwendung weniger, bewährter Bauformen ist ein Verdienst der Ecole polyt., wobei die technische Vereinheitlichung quasi nach demokratischen Grundsätzen erfolgte. Der Normbau, der erst bei Otto Wagners Wiener Stadtbahnlinien wieder in Frage gestellt wird, setzte sich in den deutschsprachigen Ländern rasch durch, wo er häufig auch Träger natio-

ner Strömungen wurde. Ein eigenes Kapitel bilden die Arbeitersiedlungen, ein häufig wiederkehrendes Entwurfsthema der Polytechniker besonders nach 1848. Vorbildlich, gerade für Berlin, wurden die Brücken, die um die Jahrhundertmitte von den Absolventen der Schule in Paris gebaut wurden. Nach der Jahrhundertmitte übernahm Frankreich von England die Führung in der Ingenieurarchitektur, vor allem im Eisenbau. Die Spitzenleistungen der Pariser Weltausstellung, besonders die Hallen, setzten für alle Welt neue Maßstäbe. Ihre Konstrukteure gingen ausschließlich aus den Kreisen der Polytechniker hervor. Dennoch waren es in erster Linie einfache Erfindungen, die weit verbreitet wurden. Der Polonceau-Binder hat in Deutschland und Österreich einen Siegeszug ohnegleichen erlebt.

Zu Anfang des 2. Empires war, bedingt durch Haussmann, ein gewisses Zurückdrängen des Einflusses der Ecole des B. A. festzustellen. Die Stadtplaner von Paris waren mit wenigen Ausnahmen Ingenieure. Unter dem Regime Napoleons III. begann der Aufstieg der Ecole des B. A. und die Ausbildung der historisierenden Stile. Die Entwürfe der Ecole des B. A. dieser Epoche lassen mit ihrer Hinwendung zur französischen Renaissance auch nationale Tendenzen erkennen. Dennoch waren die stilistischen Auswirkungen besonders auf Österreich bemerkenswert, in erster Linie bei Siccardsburg und Van der Nüll, ferner bei Ferstl, Hasenauer und Korompay. Die Theaterbauten von Helmer und Fellner sind ohne französische Vorbilder undenkbar. Hitzigs Berliner Börse vermag die Ausstrahlung des Neobarock im Stile Ludwigs XIV. zu dokumentieren. — Die Linie der französischen Rationalisten, deren strukturelle Bestrebungen von der Gotik wesentlich beeinflusst wurden, fand in Deutschland in C. W. Hase und in Österreich in Friedrich Schmidt bedeutende Anhänger.

Mit dem Fall des 2. Empire verstärkte sich auch die Opposition gegen die Ecole des B. A. als alleinige Vertreterin der Baukunst. Sie beginnt an Bedeutung zu verlieren, während Ingenieurarchitekten und Rationalisten an Boden gewinnen. Die Ecole des B. A. reagiert ihrerseits mit einem übersteigerten Historismus, dessen dekorative Elemente in den Vordergrund rücken. Auch dafür kann eine gewisse Ausstrahlung auf die deutschsprachigen Länder nachgewiesen werden, wenngleich dort die späten, extremen Tendenzen (wie etwa bei der Weltausstellung von 1900) nicht mitgemacht werden.

Claus Zoege von Manteuffel (Berlin):

„Monumentalkunst“ im städtebaulichen Konzept, am denkmalhaften Außenbau und im Innenraum. Beispiel: Gottfried Semper

Der Anspruch der Monumentalität steht hinter allen den Phänomenen, die uns die Architektur des 19. Jahrhunderts problematisch machen. Nach

ihm zu fragen, muß die wissenschaftliche Erkenntnis entscheidend weiterbringen, da damit zugleich die künstlerischen und auch gesellschaftlichen Voraussetzungen der historistischen Architektur in den Blick kommen.

Sempers städtebauliche Projekte betreffen durchweg monumentale Architektur der Stadtzentren. In den Plänen und Bauten — beispielsweise für Dresden, Hamburg, London und Wien — zeigt sich, wie sich der monumentale Anspruch aus der noch monarchistischen Staatsform und Gesellschaftsstruktur inhaltlich und formal (Cour d'honneur) ableitet, wobei die Kulturbauten Theater und Museum auf dieser Grundlage Form gewinnen und an Volumen und Bedeutung der rein höfischen Repräsentation den Rang ablaufen. Im Bereich der städtischen Selbstdarstellung werden möglichst als bürgerlich aufgefaßte Monumentalformen ausgeborgt und repräsentativ ausgearbeitet; zuweilen gelingt es nicht, sich von höfischen Repräsentations-Schemata zu lösen.

Das Resultat sind Kompositionen, die sich zwar insgesamt am historischen Vorbild orientieren, nichtsdestoweniger Neuschöpfungen darstellen, deren größte architektonische Leistung die Schaffung neuer Räume und eines neuen Raumgefühls ist. Hier entsteht eine neue Monumentalität, die dem neuen, positiven Lebensgefühl des Jahrhunderts entspricht.

Der Behauptung, daß das 19. Jahrhundert im Bereich der Raumgestaltung nicht schöpferisch gewesen sei, ist entschieden zu widersprechen. Weite, Größe und Abstraktion sind die Hauptkennzeichen des neuen Raumgefühls. Dies wurde an Beispielen aus Sempers Stadtbautenwürfen exemplifiziert. Hinweise auf Raumschöpfungen der Einzelbauten (Nikolaikirche Hamburg, Bahnhof Zürich, zweites Dresdener Hoftheater) ergänzten die Beobachtung.

Dieser Beobachtung der neuen Raumschöpfung aus dem Monumentalitätsanspruch steht die Vorstellung gegenüber, die Erneuerung der Architektur um 1900 sei nur durch den Sieg des Funktionalismus über den Historismus, der ja auch auf dem Monumentalitätsanspruch beruht, möglich gewesen. Dies wäre zu diskutieren.

Peter Haiko (Wien):

Monumentalität als Problem der Öffentlichkeit in der Architektur. Die Kategorie Monumentalbau bei Otto Wagner

In der Architekturtheorie der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts werden die Termini „öffentliche Gebäude“ und „Monumentalgebäude“ synonym verwendet. Charakterisiert werden diese Bauten a) als Monumente, Denkmäler, „die das Zeugnis der Kulturstufe in die Nachwelt übertragen“, und b) als solche, die den „Charakter der Öffentlichkeit an sich haben“. Diesen

theoretischen Überlegungen entsprechend, gestaltet Otto Wagner seine Bauten als „monumentum“: „Den Werken ewige Dauer zu verleihen“ — nur dadurch können sie als Monumente wirksam und de facto zu Monumentalbauten werden — versucht er nicht nur mittels einer spezifischen „Architekturikonologie“ zu demonstrieren, sondern auch materiell zu garantieren. Die von ihm verwendete serielle Fassadenverkleidung mit eingehängten (Marmor-)Platten (siehe Postsparkassa) hat, seinen Ausführungen folgend, nicht nur den Vorteil, billiger zu sein und die Herstellungszeit auf „ein geringes und erwünschtes Maß herabzudrücken“, sondern auch den, „die monumentale Wirkung durch das edlere Material zu erhöhen“. Damit versöhnt er den Anspruch nach repräsentativ-monumentaler Ausgestaltung des Bauwerkes mit der Forderung nach möglichst ökonomischer Verwendung des investierten Kapitals. Die Aura spezifischer, teurer Materialien soll das Bauwerk nobilitieren sowie dessen Unzerstörbarkeit garantieren. Gleich dem Historismus versteht aber auch Otto Wagner den Monumentalbau als Träger bestimmter Ideen, als Vehikel zur Dokumentation politischer und/oder kultureller Machtansprüche, die durch den Bezug auf die Historie ihre Legitimität erhalten sollen.

Die repräsentativ-monumentalen Konzeptionen Wagners können dazu dienen, die Öffentlichkeit auszuschließen (Kriegsministerium) oder eine quasi-öffentliche Sphäre zu schaffen (Postsparkassa), die vorgibt, zum Gebrauch des Publikums bestimmt zu sein, realiter aber diese spezifische Architekturöffentlichkeit den Intentionen der erbauenden Institution unterordnet. — Neu bei Otto Wagner ist, daß Monumentalität nicht mehr nur durch Hinterlegung eines höheren „Sinns“, nicht nur durch die Intention, das Bauwerk gegenüber der Öffentlichkeit als Bedeutungsträger fungieren zu lassen, entsteht, sondern auch durch Uniformität. „Die Kunst unserer Zeit hat . . . diese Uniformität zur Monumentalität erhoben“. Daraus folgernd, mißt Wagner auch den Wohnhausbauten monumentalen Charakter bei. Die Formanalyse erweist die Angleichung der Bauaufgaben: Monumental- und Wohnhausbau. Bei beiden interpretiert Wagner traditionelle Fassadengliederungselemente stilistisch neu, ohne ihren Anspruch als Hoheitszeichen, als Pathosformel aufzuheben. Ebenso wie bei den Monumentalbauten soll auch bei den Wohnhäusern die spezifische Wahl eines Materials mit hoher Aura: Majoliken, Gold u. a. die Gebäude nicht nur nobilitieren, sondern auch Unzerstörbarkeit, ewige Dauer garantieren.

Wagners repräsentative Fassadengestaltungen stehen in direkter Relation zum rezipierbaren Repräsentationswert. Sie sind abhängig davon, ob „sicher mit einem günstigen Eindruck gerechnet werden kann“. Dementsprechend konzipiert er nur jene Fassadenpartien monumental, die städtebaulich wirksam werden (Postsparkassa, Linke Wienzeile 38). Seine städtebaulichen Entwürfe sind durch axiale Koordinierung des Areal und sym-

metrische Bezüge der einzelnen Gebäude aufeinander charakterisiert. Dies soll „die Orientierung erleichtern und bei den zwei wichtigsten Faktoren ‚Zeit und Geld‘ sparen helfen“. Wagner versucht damit, die auch im Städtebau intendierte Monumentalität mit der Realität (Zeit ist Geld) für das Bürgertum in Einklang zu bringen.

(Das Referat erscheint in überarbeiteter und erweiterter Fassung voraussichtlich im nächsten Jahrgang des „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“.)

Sektion: Die Kunst des 20. Jahrhunderts im Spiegel der Kritik

(Von den Referaten der Sektion lagen bei Redaktionsschuß nur die folgenden vier Resümees vor. Die angekündigten Referate von Johannes Langner, Adolf Max Vogt und R. H. Fuchs wurden nicht gehalten. Das Referat von Andeheinz Mößer „Kunstkritik und Erster Weltkrieg. Zum Beispiel: Kunst und Künstler“ soll in vollständigem Wortlaut publiziert werden; Erscheinungsort noch unbestimmt.)

Walter Kambartel (Bielefeld):

Der gesellschaftliche Standort der Kunstkritik. Zur Rezeptionsproblematik der Kunst des 20. Jahrhunderts

Im heutigen Sprachgebrauch wird Kunstkritik mit Kunstvermittlung gleichgesetzt. Dieser Sprachgebrauch ist symptomatisch für den Funktionswandel, den die publizistische Kunstkritik seit ihrer Entstehung im Frankreich des 18. Jahrhunderts durchgemacht hat. Ursprünglich ist Kunstkritik ein Teil des Forums, in dem sich das Publikum eben als Publikum im Sinne der emanzipatorischen Idee bürgerlicher Öffentlichkeit konstituiert. Während die institutionalisierte Kunstkritik im ersten Stadium ihrer Entwicklung als scheinbar unpolitischer Freiraum des Publikums der Privatleute auf die politische Krise der französischen Revolution zusteuert, zieht sie sich in der folgenden Zeit der politischen Restauration in eine apolitische und daher politisch fremdbestimmte Autonomie der subjektiven Innerlichkeit zurück. So ist die Kunstkritik der deutschen Romantik durch eine theoretische Abstraktion gekennzeichnet, die das Geschäft der Kritik auf ein subjektives Verstehen als Vollendung einer im Kunstwerk verdinglichten Reflexion beschränkt. Tatsächlich ist dieses romantische Selbstverständnis der Kunstkritik bis heute Vorbild der modernen Kunstkritik. Die folgende Analyse bezog sich auf auch in Buchform veröffentlichte Zeitungsartikel

von Albert Schulze-Vellinghausen, Laszlo Glozer und Eduard Beaucamp.

Bei der Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft bezeugt die moderne Kunstkritik eine merkwürdige Bewußtseinsspaltung: Einerseits wird in kulturkritischer Absicht eine historische Veränderung der Gesellschaft zur Konsumgesellschaft festgestellt; andererseits wird unter im engeren Sinne kunstkritischem Gesichtspunkt eine demgegenüber unverändert gebliebene oder allenfalls relativ gestärkte Autonomie der Kunst behauptet. Es herrscht quasi eine schiefe Schlachtordnung, bei der die Kulturkritik keine wirklich historisch fundierte Gesellschaftskritik leisten kann, weil sie ihre Negativkriterien aus dem ahistorischen Autonomiepostulat der Kunstkritik ableitet. Dabei ist es nur konsequent, daß sich die moderne Kunstkritik besonders gerne mit solcher Kunst befaßt, die der Prämisse autonomer Produktion zu entsprechen und eine ihr korrespondierende Autonomie der Rezeption zu fordern scheint. Außer Betracht bleibt, daß die Idee der Autonomie selbst zu einem werbewirksamen Klischee geworden ist und als solches vom Kunstkritiker verbreitet wird. Die Autonomie hat ihre ursprünglich gegebene, mit der historisch-gesellschaftlichen Situation vermittelte emanzipatorische Funktion verloren. Eben wegen ihres traditionellen Autonomieanspruchs ist die Kunstkritik mehr noch als die Kunst selbst unter den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen zum affirmativen Instrument eines auf Distribution und Konsumtion angelegten Kunstmarktes geworden. Im Widerspruch zum eigenen Autonomieanspruch bedient sich die moderne Kunstkritik der Sprache der Vermarktung. Der gesellschaftliche Standort der gegenwärtigen Kunstkritik ist auf Reklamefunktionen festgelegt. Die Kunstkritik liefert Muster für Identifikationen des Einzelnen und befriedigt so ein Autonomiebedürfnis ihres Publikums. Es handelt sich um eine Vermarktung auf höherer Ebene in dem Sinne, daß die Kunst nicht direkt als Ware sondern vielmehr als Alternative zur Konsumwirklichkeit angeboten wird und erst als diese Alternative Warencharakter erhält. Vermarktet wird ein bestimmtes Bewußtsein von Kunst: Kunst als apolitische Negation einer durch die Konsumgesellschaft bewirkten Fremdbestimmung des Menschen. Autonomie als eine vom Markt verordnete Isolation des Individuums beeinträchtigt dessen politische Selbstbestimmung. Die unter dem Objektivität versprechenden Titel „Kunstkritik“ antretende Vermittlung und Aufbereitung der Kunst als scheinbarer Alternative zur Konsumgesellschaft hat ihre politische Funktion darin, daß sie eine mögliche Besinnung auf wirkliche Veränderung der Konsumgesellschaft verhindert und eben dadurch die tatsächliche Abhängigkeit von dieser Gesellschaft fördert. Eine kulturkritisch sich gebende Kunstkritik leistet fatalerweise gerade jenem Vermarktungssystem Vorschub, das sie zu kritisieren vorgibt und dessen Instrument sie doch ist.

Die sich nach Lage der Dinge stellende Frage, ob die Kunstkritik überhaupt noch zu retten sei, beantwortet sich historisch von selbst. Durch jede sog. „Kritik der Kritik“ wird die Kunstkritik als solche schon ernst genommen und damit als Kritik unendlich fortgeschrieben: „Narren, die den Verfall der Kritik beklagen . . .“ (Benjamin).

Ernst Busche (Berlin):

Pop Art im Spiegel der deutschen Kunstkritik, 1960—68

Eine präzisere Definition von Pop Art — Wiedergabe nicht beliebiger, sondern repräsentativer Images der industriell-urbanen Umwelt; Übernahme der Inhalte und Reproduktionstechniken der Massenmedien — setzt sich in der Kunstkritik in der Bundesrepublik erst um 1967/68 durch, wobei der entscheidende Anteil von Ausstellungen deutlich wird: sie tragen nun in gleichem Maße zur Differenzierung bei, wie die zunächst (1961/62, auch 1964) durch gemeinsame Präsentation die Gleichsetzung von Pop-Künstlern wie Lichtenstein, Warhol, Rosenquist oder Hamilton mit allgemeinen „Neuen Realisten“ (Kienholz, Rauschenberg, Arman etc.) fördern und zudem durch den direkten visuellen Vergleich mit Anregern wie Duchamp oder Schwitters das Argument der fehlenden Innovation nahelegen. Eine Kritik, die anfangs noch weitgehend am äußerst individualistischen und expressiven Stil des Tachismus orientiert ist, vermißt vor allem die künstlerische Umsetzung des banalen Vorwurfs, die Metapher, und akzeptiert einen Künstler um so mehr, je deutlicher er mit „malerischen“ Mitteln arbeitet, wie Dine, Rivers oder Johns und die Mehrzahl der englischen Künstler (die jedoch weitaus seltener erwähnt werden als die amerikanischen). Wegen ihrer „Faktizität“ wird Pop Art gelegentlich als „Museumskunst“ bezeichnet, da sie nur innerhalb von Galerien etc. als Kunst kenntlich sei; andere sehen gerade in dieser Qualität von Pop Art die Chance, die oft beklagte „Lücke“ zwischen Kunst und Leben zu schließen. Einen weiten Raum nimmt die Diskussion über den so offensichtlichen gesellschaftlichen Bezug der Bildinhalte ein, dessen häufigste Interpretation die einer neutralen Bestandsaufnahme unserer Gesellschaft ist. Einige Kritiker rechtfertigen Pop Art als Konsumkunst für die Konsumgesellschaft — hier setzt auch die Erläuterung des Begriffes „Pop“-Art als lustige, laute, bunte, als „Knall-Kunst“ an — und sehen sie als positiven Ausdruck der westlichen freiheitlich-demokratischen Staatsform; anderen bedeutet sie Symbol für den Verfall der abendländischen Kultur. Wenn auch häufig nicht ausgeschlossen wird, daß Pop Art die dargestellten gesellschaftlichen Phänomene kritisiere — die Stilmittel der Ironie, der Vergrößerung und der medialen Verfremdung werden hier genannt —, so vermissen doch einige Rezensenten den Hinweis auf

deren Ursachen. Dadurch bleibe Pop Art als kritische, soziale Kraft nicht nur unwirksam, sondern verfestige sogar die gegenwärtige gesellschaftliche Situation. Auch die Parallele zum US-Imperialismus wird gezogen, als dessen künstlerischer Ausdruck Pop Art gilt, eine These, die durch die regierungsamtliche Unterstützung (vor allem Biennale Venedig 1964) bekräftigt wird. In diesem Zusammenhang fällt auch der Hinweis auf die Marketing-Methoden des Kunstbetriebs; es bleibt jedoch unentschieden, ob Pop Art die Marktmechanismen verdeutlicht oder sie selbst nichts weiter als ein seifenblasenartiges Produkt dieser Methoden ist. Trotz vielfältiger, zum Teil heftiger Kritik wird Pop Art schließlich von der Mehrheit der Kritiker akzeptiert. Man sieht nicht mehr das Einzelphänomen, sondern kann die Beziehung zur Tradition und zu künstlerischen Parallelercheinungen herstellen und Pop Art in diesem kunsthistorischen Bezugsrahmen rechtfertigen.

Ulrike Stelzl (Berlin):

Feminismus in der Kunstkritik

Was ist Feminismus? Ohne auf Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Begriffs einzugehen, hier eine Definition seiner aktuellen Bedeutung: „Heute meint der Begriff Feminismus . . . den psychologischen Befreiungsprozeß der Frau aus der Identifikation mit dem Mann und schließlich die daraus resultierende neue (oft kulturevolutionäre) Beurteilungsweise von Problemen des Menschen und der Gesellschaft durch Frauen.“ (Ursula Linnhoff: Die Neue Frauenbewegung, Köln 1974, S. 9). Wie läßt sich diese Theorie auf Kunst, Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung übertragen?

Das Ziel feministischer Kunstkritik ist es, die Rolle der Frau in der Gesellschaft, in Vergangenheit und Gegenwart, zu klären, und zwar auf zweierlei Ebenen: zum einen durch die *dargestellte* Frau und zum anderen durch die *darstellende* Frau, die Künstlerin. Dies führt zu neuen bzw. bisher wenig entwickelten Fragestellungen und zu einer Neubewertung von Kunstwerken.

1. Frauendarstellungen

Die unterschiedlichen Typen von Frauendarstellungen in der Kunst sind bislang hauptsächlich formal analysiert worden, weil ihr Inhalt als selbstverständlich hingenommen wurde. Dies gilt für die Madonna, die Dämonin, das Sexualobjekt, die Allegorie. Gerade an diesem Punkt setzt aber feministische Kunstkritik ein und fragt nach dem gesellschaftlichen Zusammenhang, in dem diese Kunstwerke entstanden sind. — 1972 gab Linda Nochlin die Sammelschrift „Woman as sexobject“ heraus (in New York), in der Typen erotischer Frauendarstellungen des 19. und 20. Jahrhunderts, von Courbet bis Lichtenstein, analysiert werden. Und Cäcilia Rentmeister lie-

ferte eine Untersuchung zur weiblichen Allegorie des 19. Jahrhunderts, „Berufsverbot für die Musen“, in: Ästhetik & Kommunikation, Nr. 25/1976.

Wir fragen: Wie verhält sich der Künstler zu seinem weiblichen Modell im besonderen und zum gesellschaftlichen Problem der Frau im allgemeinen? Verdrängt oder verschleiert er es, kritisiert oder affirmiert er es? Picassos „Demoselles d'Avignon“, 1907, von der Kritik als erstes Werk des Kubismus gefeiert, ist eines von vielen Beispielen aus der Kunstgeschichte, das mittels neuer Form einen rückschrittlichen Inhalt transportiert (Frau als erotische Wunschvorstellung des Mannes). In diese Kategorie gehören auch pop-art-Künstler wie Andy Warhol, Allan Jones, Tom Wesselmann, Richard Lindner etc. Über kritische Komponenten in pop-art-Werken ist lange diskutiert worden; was Frauendarstellungen anbelangt, kann man ihre Existenz wohl entschieden leugnen. Das Bild von einigen Künstlern als Genies und großen Neuerern müssen wir relativieren.

2. Darstellende Frauen:

Warum wissen wir so wenig von den Künstlerinnen der Vergangenheit? Es gab berühmte, fachlich anerkannte und mit Aufträgen überhäufte Frauen in der Kunst, aber es gibt kaum Literatur über sie, und in kunsthistorischen Lexiken fehlen sie zumeist. 1974 erschien Eleanor Tufts' „Our Hidden Heritage — Five Hundred Years of Women Artists“ (in New York).

Wie haben sich Kunsthistoriker und Kunstkritiker über das Werk einzelner Künstlerinnen, über kunstschaffende Frauen überhaupt geäußert? Wenn auch heute kaum noch jemand einen so animosen Standpunkt gegenüber Künstlerinnen vertritt wie seinerzeit Karl Scheffler („Die Kunst ist vom Manne für den Mann gemacht“, in: Die Frau und die Kunst, Berlin 1908, S. 29), so haben sich Vernachlässigung und generelle Unterschätzung des weiblichen Beitrages zur Kunst doch gehalten (über das Verhältnis von Kunstgeschichtsschreibung und Künstlerin erscheint ein ausführlicher Artikel der Referentin demnächst in „Frauen in der Kunst“, Ausstellungskatalog Berlin 1977).

Soweit die Ansätze feministischer Kunstkritik als Appell an alle Kolleginnen und Kommilitoninnen, selbst in dieser Richtung zu forschen und ihre Diskussionen und Ergebnisse zu verfolgen. Auf dem nächsten Kunsthistoriker-Kongreß muß es eine Sektion zu diesem Thema geben.