

dert und ihrer wechselnden Relationen zu den Textbestandteilen kann der Kunstgeschichte eine Aufgabe erwachsen, die sich dem Erfahrungsbereich und Deutungszugriff der Literaturwissenschaft entzieht.

Justus Müller Hofstede, Rudolf Preimesberger

Sektion 5:

Kunstgewerbe zwischen Kunst und Funktionalität

Die Entwicklung im Kunsthandwerk und Design und parallel dazu in der Skulptur, die in unserer Sektion erörtert und untersucht wurde, hat bereits in den 50er Jahren begonnen. Kunsthandwerker schaffen plötzlich Gegenstände, die man eher in den Bereich der freien Skulptur einordnen möchte, Bildhauer wählen als Träger ihrer Aussage Formtypen des Gebrauchsgeräts. Die Grenze zwischen angewandter Kunst und Design einerseits und der sog. freien Kunst andererseits wird fließend. Es ist bislang nicht gelungen, diese Entwicklung in angemessener Weise begrifflich zu bestimmen. Unsere traditionellen Kategorien greifen nicht mehr.

Es ging in unserer Sektion also in erster Linie um die kritische Prüfung bisheriger Denkgewohnheiten. Die Beiträge galten sowohl der theoretischen Erörterung als auch der konkreten Darstellung und Interpretation am Objekt.

Der theoretischen Besinnung galt neben der Einführung ein sehr beachtetes Referat von Heinz Spielmann, Direktor des Museums Schloß Gottorf in Schleswig Holstein, eines der besten Kenner des modernen Kunsthandwerks und Design. Einen interessanten und wichtigen Exkurs steuerte Willibald Veit, Direktor des Museums für Ostasiatische Kunst in Berlin, zur Frage der Kunstauffassung in China bei, einer Hochkultur, die unsere Kunst ja zweimal sehr entscheidend beeinflusst hat, ebenso wie die Kunst Japans. Elke Ostländer, z. Zt. an der National Galerie in Berlin, hielt unter dem Schlagwort „Möbel perdu“ eine Referat zum Thema des gegenwärtigen Möbel-Design. Erika Billeter, Lausanne, eine der prominentesten Wissenschaftlerinnen auf dem Gebiet des modernen Kunsthandwerks und der modernen Kunst überhaupt, nahm dann noch einmal am Beispiel Textil mit einer sehr provokativen These zur Frage der Grenze zwischen angewandter und freier Kunst Stellung. Das umfassende Schlußreferat, in dem auch ganz konkret auf die Frage eingegangen wurde, wie denn nun die Museen sich zu verhalten haben, hielt Barbara Mundt, Hauptkustodin am Berliner Kunstgewerbemuseum, die diese Sektion mit mir vorbereitet und geleitet hat.

Einhellige Übereinkünfte konnten in den sehr lebhaft geführten Diskussionen natürlich nicht erreicht werden. Die Veranstaltung diente in erster Linie der Problemerkhellung. Interesse aber auch Widerspruch erregte die These von Erika Billeter, nach der die Kunsthandwerker auch da, wo sie sich dem freien Objekt zuwenden, die Grenze zur Skulptur nur ausnahmsweise überschritten haben. Als Kriterium diente ihr das Ausmaß der noch wahrnehmbaren Bindung an den handwerklichen Prozeß, ohne daß damit eine Bewertung vorgenommen werden sollte. Ausnahmen bildeten hier wie überall die Regel, etwa Magdalena Abakanowitz, die mit ihren jüngeren Arbeiten reine Skulptur geschaffen habe. Im Einführungsreferat wurde das Verhältnis Möbel-Skulptur gestreift. Hier ist mitunter, z. B. im Werk von Scott Burton, der sich als Bildhauer empfindet, die voll-

kommene Balance zwischen Skulptur und Sitzmöbel erreicht, also anders als bei Rietvelds Berlin-Stuhl von 1923, der nicht zum Sitzen gedacht, sondern reine Skulptur ist, wenn auch in Gestalt eines Stuhles. Die auf Anregungen von Ettore Sottsass und sein Memphis-Atelier und die Gruppe Alchimia in Mailand zurückgehenden phantasievollen und kapriziösen Möbelschöpfungen junger Künstler, Architekten und Designer der Gegenwart sind zunächst eigenwillige Gegenpositionen zur konventionellen Möbelindustrie, diese beginnt jedoch längst, sich ihrer Formen anzunehmen. Keiner dieser jungen Leute theoretisiert, wie es in den 70er Jahren der Fall war, seien es die Mitglieder der Gruppen Kunstflug oder Pentagon oder anderer Künstler, die unter dem Motto „Möbel perdu“ oder „Barokoko“ an die Öffentlichkeit getreten sind. Mehrere Designergruppen haben sich in Berlin ja zum „Berliner Zimmer“ zusammengefunden. Sie bedeuten zweifellos eine Belebung unseres Formenschatzes. Wenn auch vieles sich wohl als sehr transitorisch erweisen wird. Es entstehen aus dieser Bewegung ganz sicherlich neue Formen, die auch für einen längeren Zeitraum ihre Gültigkeit behalten werden. Nicht alles ist extremer Subjektivismus, bloße ironische Verneinung des Überkommenen, eklektisches Surrogat. Die Diskussion zu diesem Thema hat ja erst begonnen.

Unsere Sektion im Deutschen Kunsthistorikertag war ein Versuch, sie zu intensivieren. Soweit ich sehe, hat sie viel Widerhall gefunden.

Franz-Adrian Dreier

Sektion 6:

Die Widersprüche der Moderne

Die Beiträge der Sektion beschäftigten sich mit der Frage, wodurch sich neue Kunstrichtungen seit 1850 bis etwa 1920 als modern ausweisen. Die unterschiedlichen, mehr oder weniger neuartigen Bedeutungsebenen, die den Begriff der Moderne in den Kulturstädten Paris, Wien und Berlin erhielt, standen im Zentrum der Auseinandersetzung. Zur Sprache kam auch die Rückwirkung neuer bildnerischer Medien, besonders der Photographie, auf die Kunst.

Unter dem Titel „Karikatur antiker Weisheit: Baudelaire über Chenavards Programm für die Kunst der Moderne“ stellte Stefan Germer, Berlin, seine Forschungen über die Auseinandersetzung des Dichters mit den Plänen seines gelehrten Malerfreundes zur Erneuerung der Kunst vor. Paul Chenavard, vierzehn Jahre älter als Baudelaire, träumte von einer öffentlichen Monumentalmalerei, die wie die Fresken der Nazarener die zentralen Ideen der Epoche zum Ausdruck bringen sollte. Als er 1848 den Auftrag für die Dekoration des Panthéon bekam, fertigte er Studien, in welchen die gesamte Menschheitsgeschichte in Analogie zu den Lebensaltern gesetzt wird, die Kunst also nicht mehr der Religion, sondern, wie es auch Edgar Quinet forderte, der Philosophie unterworfen werden soll — für Baudelaire eine „chimärische Ästhetik“.

Michael F. Zimmermann, Berlin, („Gedanken des akademischen Idealismus in der Moderne. 1880—1914“) widmete sich hernach der Frage, wie Charles Blanc die Vielfalt der kunsthistorischen Entwicklung mit einem System überzeitlicher ästhetischer Gesetze in Einklang zu bringen versuchte, wobei Künstler wie Phidias, Rembrandt und Delacroix als Meister der Linie, des Chiaroscuro und der Farbe nebeneinander bestehen können. Seurat war von diesem idealistischen Programm bei seiner Suche nach einem