

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

Kanon der Malerei beeinflusst. Idealistische Gedanken modernerer, neukantianischer Prägung leiteten Albert Gleizes und Jean Metzinger bei ihrem Versuch, die Figuren- bzw. Historienmalerei durch normgebende ästhetische Gesetze zu reformieren.

„Zeichen unserer Schönheit und feindliche Gewalten. Wie modern ist die Malerei der Wiener Moderne?“ Patrick Werkner, Wien, gab zu dieser Frage einen Überblick über die zur Entstehung des Österreichischen Frühexpressionismus führende Auseinandersetzung. Danach verloren sich die sozialreformerischen und volksbildnerischen Absichten, die die Wiener Sezession anfänglich bei ihren Anstrengungen zur Reform des Kunsthandwerkes geleitet hatten, alsbald in einem zunehmenden Ästhetizismus. Gauguin- und Van Gogh-Ausstellungen (1906 und 1907) waren Impulse für die bald danach in Erscheinung tretende Generation der österreichischen Frühexpressionisten, deren Texte eine auch von Adolf Loos und Karl Kraus geteilte kulturkritische Einstellung zeigen, dabei aber das individuelle künstlerische Schaffen des Einzelnen ethisch verabsolutieren.

„Zum Begriff der Moderne in Berlin um 1900“ gelangte Dominik Bartmann, Berlin, zu dem Ergebnis, daß der Berliner Diskussion für die Ausformung des Gehaltes von „modern“ eine für Deutschland führende Rolle zukommt. Die Begriffsgeschichte stand gegenüber der tatsächlichen Kunstentwicklung methodisch im Vordergrund: Gegenüber einer allgemeinen Bedeutung des Begriffs, in der er auf die Polarität von Antike und Moderne hinweist, wird er in einem gegenwartsbezogenen Sinne zunächst von Literaturhistorikern mit Blick auf den Naturalismus benutzt, bevor er zur Bezeichnung von dessen bildkünstlerischem Äquivalent (Impressionismus, Symbolismus, Realismus) herangezogen wird.

Das entscheidende Beispiel im Beitrag von Ulrich Finke, Manchester, über „Fotografie als Reproduktion und Interpretation. Zur Situation um 1900“ war Rodin und die Fotografien, die einige bedeutende Fotografen wie Steichen, Bodmer, Druet, Bulloz und Haws & Coles von seinen Skulpturen fertigten. Es zeigte sich, daß die Fotografie nicht nur bildnerische Äquivalente zum Stil Rodins suchte — was durch den „literarischen“ Gehalt der Skulpturen begünstigt wurde —, sondern der Künstler sich mit bestimmten Interpretationen seiner Bildwerke identifizierte, die Fotografien auf diese Weise möglicherweise auf die Skulptur zurückwirkten und derart in den kreativen Prozeß integriert wurden. Abschließend kam Rilkes Auseinandersetzung mit Rodin-Reproduktionen, besonders zu seinem 1913 publizierten Rodin-Buch, zur Sprache.

Motive für den „Eskapismus um 1900“ konnte Hans A. Lüthy, Zürich, am Beispiel Giovanni Segantinis aufzeigen. Während sich die Maler der Schule von Barbizon der Gesellschaft zwar zu entziehen suchten, aber auf die Stadt bezogen blieben, strebten seit den 1880er Jahren Künstler wie Gauguin und Segantini nach einer radikaleren Abtrennung von der lärmenden, durch die technische Entwicklung umgestalteten Zivilisationslandschaft. Der Gedanke, ein erstrangiges künstlerisches Werk fernab der kulturellen Zentren entstehen zu lassen, war dem 19. Jahrhundert bis dahin fremd und erklärt sich aus dem Bestreben, der Dekadenz der Zeit und eines allzu ästhetisierenden Symbolismus eine gesunde Kunst entgegenzustellen, die im Einklang mit der äußeren und mit der inneren Natur des Menschen steht.

In einer Gegenwart, in der die Diskussion um den Begriff der Postmoderne im Zentrum steht, wurde deutlich, daß eine kunst- und geistesgeschichtliche Auseinander-

setzung mit den Anfängen einer sich programmatisch als modern verstehenden Kunst im 19. Jahrhundert unerlässlich ist. Dies nicht nur zur Klärung der Begriffsgeschichte, sondern um die seit ihrem Beginn nicht vermeidbaren Widersprüche der Moderne hervortreten zu lassen.

Peter-Klaus Schuster/Thomas W. Gaegtens

### Sektion 7:

#### Plastik im 20. Jahrhundert

Wie *Brancusi* in programmatischen Photographien seiner Werke *Vibration*, *Metamorphose* und *Kombinatorik* als Formen eines Natur und Skulptur verbindenden Prinzips der Tätigkeit verdeutlicht, war Thema des Vortrags von *Friedrich Teja Bach*. Photographien des *Vogels im Raum* und der *Unendlichen Säule* als vibrierende Formen übersetzen durch die Technik der Überblendung und Doppelbelichtung eine Grundqualität der Erscheinung der Skulptur in ein Zustandsbild. In einer Serie von Aufnahmen des *Fisches* geht es um die Auffächerung der Identität von Skulptur, um die Metamorphose plastischer Form (*Fisch — Vogel im Raum*). Photographien der immer wieder neuen Zusammenstellungen von Sockel und Skulptur zeigen *Brancusis* Verständnis von Kombinatorik als generativem Grundprinzip. Schließlich hat seine Photographie rettende Funktion: nur in ihr sind unausgeführt gebliebene skulpturale Projekte noch 'erhalten', nur sie vermittelt noch einen Eindruck seines Ateliers als Summe seines Schaffens.

*Rosso und Giacometti* ging es mit unterschiedlicher Akzentsetzung darum, den Menschen nicht als ein nur in seinen Körperformen sichtbares Wesen in der Skulptur abzubilden, sondern als eine Erscheinung, die geprägt ist von der Umgebung, in der er gesehen wird, und vom Betrachter, der ihn sieht und dem sie zur 'Apparition' wird. Als realer Körper unterliegt die Skulptur wie der Betrachter im selben Raum den gleichen Bedingungen. Deshalb kann er den Abstand zu einer solchen Skulptur willkürlich festlegen wie sich das Licht nach den Gegebenheiten des Ausstellungsraumes verändert. Da in der Malerei Licht und Distanzen im Schein fixierbar sind, lag es nahe, in der Skulptur den Kategorien der Flächenkunst Geltung zu verschaffen. Die Unlösbarkeit dieses Problems beweisen zahlreiche Aussprüche der Künstler; sie belegen aber auch, wie ernst es beiden Bildhauern war, die Wirklichkeit als 'Apparition' in der Skulptur sichtbar zu machen. Eine erweiterte Fassung des Vortrags von *Werner Schnell* erscheint im Städel-Jahrbuch.

Die Skulptur der Moderne bricht mit dem Prinzip der geschlossenen Form als einer weitgehend kontextunabhängigen plastischen Erscheinung. Mit der Aufgabe eines hermetisch in sich Ruhenden wird auch die Problematik des Raums der Skulptur neu reflektiert, getragen und gespeist von der Idee eines Gesamtkunstwerks und damit auch von der Hoffnung einer verändernden Gestaltung des jeweiligen Umraums als Paradigma des Realraums. In den Entwürfen zu Beginn des Jahrhunderts geht es also um ein doppeltes: Durch die Benutzung der architektonischen Vorgegebenheiten des Raums hindurch formuliert der Künstler einen transzendenten Raum, der sich über die Begrenzungen hinweg entfaltet. Das Vertrauen in solche utopische Setzungen reicht vielleicht bis zu der 'poetischen Aufklärung' der *Arte povera* und zu den geistigen Werkzeugen von *Joseph Beuys*. — Das Referat von *Dorothee Bauerle* versuchte, einige Facetten dieses Strangs