

Bundesanstalt für Arbeit, verf. von W. Sauerländer, 3. Aufl. 1979). Es ist zu hoffen, daß eine bessere Information hilft, den allzu breiten Zustrom in unsere Institute so zu regeln, daß nur solche Abiturienten kommen, die den größeren Teil der Anforderungen erfüllen und es sich zutrauen, das Fehlende sich außerhalb des regulären Studienganges anzueignen. Hinsichtlich der Sprachen ist dies, das hat die Erfahrung gezeigt, einigermaßen gut zu erfüllen. Schwieriger ist es jedoch bei Fächern wie Religion oder Geschichte. Hier wäre zu überlegen, ob man nicht zu einer Kooperation mit den entsprechenden Fächern kommen könnte und sie bewegen könnte, Einführungskurse für Studenten der Kunstgeschichte anzubieten oder diese zu ihren Einführungskursen zuzulassen. In jedem Fall muß sich das Grundstudium darauf einstellen, daß die Studienanfänger eine höchst unterschiedliche und von den Studienanforderungen her teilweise lückenhafte Vorbildung genossen haben. Die mit der Oberstufenreform geschaffene Situation zwingt also dazu, die Organisation des Grundstudiums zu überdenken. Es wäre jedoch ein Fehler, wenn jedes Institut auf seine Weise die Konsequenzen ziehen würde, denn damit würde die Möglichkeit zum Wechsel des Studienplatzes auf eine nicht zu vertretende Weise eingeschränkt. Die Institute sind aufgerufen, sich über ein gemeinsames Konzept der Organisation und der Anforderungen des Grundstudiums zu verständigen.

Frank Büttner

## Tagungen

### IDEAL UND WIRKLICHKEIT DER BILDENDEN KUNST IM SPÄTEN 18. JAHRHUNDERT

Symposium, veranstaltet vom Liebieghaus Museum alter Plastik, Frankfurt,  
vom 24. bis zum 26. November 1982.

Von den gewiß zahlreichen Möglichkeiten, die Kunst der Goethezeit aus Anlaß der hundertfünfzigsten Wiederkehr des Todestages des Dichters in wissenschaftlichen Begegnungen zu erörtern, haben Herbert Beck und Eva Maek-Gérard, die das Kolloquium im Frankfurter Museum alter Plastik gemeinsam vorbereitet hatten, einen sicherlich nicht bequemen und einfachen Weg gewählt, als sie Kunst- und Literaturwissenschaftler, Archäologen und Wissenschaftshistoriker für drei Tage an den Main luden, um die Kunstproduktion und Kunstauffassungen zur Zeit Goethes zu behandeln. Die Unternehmung war umso verdienstvoller, als damit nicht nur einem Jubiläum Rechnung getragen wurde, sondern in eine derzeit hochaktuelle, die Wissenschaft allerorten beschäftigende Diskussion eingegriffen werden konnte: die Diskussion um den Klassizismus. Als Beleg hierfür mag gelten, daß eine Woche zuvor in Berlin eine Tagung der Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts zu Ende gegangen war, die J. J. Winckelmann gewidmet war. Das offen gehaltene Thema – man zielte darauf ab, einer Überbetonung rein formaler, künstlerischer Aspekte vorzubeugen – ließ alle für eine solche wissenschaftliche Begegnung, will sie fruchtbar sein, notwendige Bewegungsfreiheit. Nicht die Kate-

gorisierung und Einordnung künstlerischer Strömungen, sondern Fragen nach den Grundlagen klassizistischer Ästhetik, nach Produktions- und Rezeptionsmechanismen sowie die Erforschung der spezifischen Qualitäten dieser Stilepoche bestimmten die Beiträge und die sich anschließenden Diskussionen. Wolf Lepenies (Princeton) und Gert Mattenklott (Marburg) erörterten Rezeptionsprobleme des Bürgertums, das heißt einer erweiterten Öffentlichkeit, gegenüber einer neuen Kunst. Dabei arbeiteten sie unter anderem die Kontroverse zwischen Lessing und Winckelmann sowie Goethes Opposition zu Herder heraus. Die wissenschaftliche Rekonstruktion der Antike, das Entstehen eines Formenkanons der klassizistischen Skulptur, untersuchte Peter Gerlach (Aachen) anhand der Metamorphose des Antinous vom Belvedere in Nachzeichnungen und Messungen. Den guten Geschmack, „le bon goût“, als eine zentrale Kategorie klassizistischer Ästhetik skizzierte Karlheinz Stierle (Bochum) als Gegenstand der ästhetischen Aufklärung. Seine sich auf den französischen Sprachraum beschränkenden Ausführungen galten dem natürlichen Geschmack als Instanz und Organ zur Beurteilung des Interessanten und Exotischen, einer weiteren fundamentalen Kategorie der klassizistischen Ästhetik. So unausdiskutiert viele Aspekte bleiben mußten, so wichtig waren diese Beiträge dennoch, wurden in ihnen doch die längst überfällige Soziologie und die Haltung des neuen Kunst-Publikums umrissen.

Peter Bloch (Berlin) und Fred Licht (Boston) beschäftigten sich mit der Form des Denkmals. Bloch kennzeichnete die Verdrängung Johann Gottfried Schadows durch seinen Schüler Christian Daniel Rauch als Hinwendung zu einem Klassizismus als Propaganda einer idealisierten Überhöhung im Berlin des frühen 19. Jahrhunderts. Hatte Schadow mit dem marmornen Doppelstandbild der Prinzessinnen Luise und Friderike (1797) noch ein vielbeachtetes und bezeichnendes Denkmal der gräzisierungsfähigen Kunst geschaffen, widerfuhr ihm nach dem Tode Friedrich Wilhelms II. zunehmende Ablehnung von Seiten des Hofes. Die affirmativere und überhöhende Bildkunst Rauchs – zumal dessen geschickte Gestaltung der Sockelzonen in Momente der Legalisierung – waren dem Hofe zweckdienlicher. Fred Licht konnte in seinem Vortrag über Canovas Monumentalplastik die differenziertere Haltung des Venezianers dem (Kunst-) Denkmal gegenüber deutlich machen. Denn Canova ist zum einen bestrebt, das Denkmal als Kunstform zu retten, zum anderen aber bemüht, den Kategorien der neuen Kunst zu entsprechen. Überzeugendes Beispiel hierfür war das die Grabmalsidee revolutionierende Grab der Erzherzogin Marie Christine in der Wiener Augustinerkirche. Wird darin doch durch Bewegung und erzählerischen Ablauf Zeit erfahrbar gemacht, den für Grabdenkmäler unverzichtbaren Charakter des Zeitlosen aufhebend. Gegen Lichts Behauptung, dieses Denkmal wende sich nicht moralisierend an den Betrachter, muß jedoch eingewendet werden, daß der in die Gruft eintretende Trauerzug den Betrachter durchaus in eine Haltung zwingt, die ihn zu einem Mittrauernden macht. Jürgen Wittstocks (Bremen) Bemerkungen zur künstlerischen Formerfindung und Serienproduktion bei Bertel Thorvaldsen befriedigten deshalb wenig, da Thorvaldsen ja mit dem Modellieren in Gips eine Produktionsweise Canovas übernahm.

Daß Thorvaldsen mithin ausschließlich „Ideenkunst“ geschaffen habe, deren Ausführung er Schülern und Steinmetzen überließ, und die ihn aus der Verpflichtung entließ, das Kunstwerk abschließend zu überarbeiten, scheint weniger der entscheidende Gegensatz zwischen den beiden Exponenten der klassizistischen Plastik zu sein. Der Unterschied wird eher deutlich im Vergleich der Rezeptionsweisen. So erfuhr Canova im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts eine Verketzerung seines Werks, mit der die Hinwendung zu den strengen, reinen Formen der Thorvaldsenschen Plastik einherging. Die Begeisterung für Canova wich der Wertschätzung der moralisierenden und intellektualisierenden Bildkunst des Nordeuropäers.

Zu den anregendsten Beiträgen des Frankfurter Symposions zählte Günter Oesterle (Gießen) Untersuchung der Arabeske, anhand derer er kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik erläuterte. Voraussetzung seiner Thesen waren Goethes Postulat der Notwendigkeit, daß, will eine Kunstrichtung gegenwärtig sein, sie eine ästhetisch bewußte zu sein habe, ebenso wie die Theoriefähigkeit des Ornaments. Nicht ohne Bezug stellte er seinem Beitrag den Titel von Karl Philipp Moritz' „Vorbegriffen zu einer Theorie der Ornamente“ voran. Innerhalb der klassizistischen Ornamentästhetik ist die Arabeske die bedeutendste Grenzgängerin. Ist der Klassizismus bestimmt durch Winckelmanns Begriff vom Kontur, der die Idee umgrenzt, und der damit das für den Klassizismus grundlegende Konzept der Einheit von Form und Inhalt, des ideellen Gehalts der klassizistischen Form begründet, und deutet der Kontur hin auf eine Spiritualisierung der Linie als Grenzziehung, die das Zufällige, Geschmacklose, das Freie und Chaotische, kurz, alles der klassizistischen Kunst doktrin Unzutragliche aussondert, so ist es nach Oesterle die Arabeske, die den Klassizismus als eine ästhetisch bewußte Kunstströmung kennzeichnet, wird in ihr doch die Ausgrenzung thematisiert. In ihr artikuliert sich der Schock, das Bewußtwerden des Auszugrenzenden und des Ausgegrenzten. Sie ist Ort der Auseinandersetzung mit dem Anderen, an dem Ideal und Ausgegrenztes dicht aufeinandertreffen. Sie ermöglicht eine ästhetische Theorie der Abweichung. Als kalkulierte Form der Phantasie spiegelt sich in ihr das Gegeneinander von Ordnung und Chaos und ermöglicht sie den Triumph des Geordneten und Schönen über das Freie und Wilde in der erhabenen Kunstform. So überzeugend die von Oesterle dargelegte implizite Ambivalenz der klassizistischen Ästhetik ist, es bleibt zu fragen, ob nicht auch andere Epochen durch sie geprägt werden – zu denken wäre an die Groteske in der Renaissance oder die Rocaille im 18. Jahrhundert. Bedeutsam erscheint der in der Diskussion gefallene Hinweis auf die Karikatur als ein Ventil und eine das Ideal angreifende Kunstform. Ihre kunstwissenschaftliche Erforschung ist jedoch noch weitgehend überfällig.

Hatte man sich in Frankfurt vorgenommen, die sich in Zusammenhang mit der Frage nach den Grundlagen und Erscheinungsformen der klassizistischen Ästhetik stellenden Probleme übergreifend anzugehen – eine Reduktion auf ausschließlich die Plastik betreffende Phänomene wäre angesichts des Ortes durchaus denkbar gewesen –, enttäuschte um so mehr der Umstand, daß die klassizistische Architek-

tur nur ungenügend angesprochen wurde. Obschon Adrian von Buttlar (Augsburg) am Beispiel der Verdrängung Carl von Fischers durch Leo von Klenze den Wandel klassizistischer Architekturauffassung im München des beginnenden 19. Jahrhunderts eindrucksvoll belegen konnte, war sein Beitrag nicht geeignet, die klassizistische Architekturtheorie symptomatisch vorzustellen, läßt sich doch die spezifische Münchner Situation nicht problemlos auf andere Gebiete übertragen. Weitere Vertreter der Architekturgeschichte hätte man mithin hier ebenfalls gern gehört. Den zahlreichen Neugründungen von Akademien im 18. Jahrhundert als einem für den Klassizismus bezeichnenden Phänomen trug Antonio Pinelli (Rom) Rechnung, in seinem der Lehrbarkeit der Kunst und der Funktion der Akademien als Multiplikatoren gewidmeten Beitrag. Die Akademie des 18. Jahrhunderts sanktioniert solch unverbrüchliche Prinzipien wie das Primat der Zeichnung, den Vorrang der Theorie gegenüber der Praxis und die absolute Normativität der Antike. Der Aufschwung des Akademiewesens im Klassizismus erklärt sich – wie Pinelli überzeugend nachweisen konnte – nicht zuletzt aus der Welle antiquarischer Begeisterung, die die neuen Ausgrabungen in und um Pompeji auslösten. Zudem fand er Unterstützung in einer sich immer präziser definierenden Kunsttheorie, die eine Hierarchisierung der künstlerischen Genres und Techniken postulierte. Daß widersprüchliche Bewegungen den so rationalistisch auftretenden Klassizismus früh bestimmten, erkannte Pinelli in Davids oder auch Canovas Akademiereform, die die Einrichtung von Meisterklassen begründete. Diese Meisterklassen stellten sich gegen eine Verneinung des Geniekults, sie verzichteten zunehmend auf die theoretische Unterweisung der Schüler und setzten auf den direkten Umgang mit dem Meister. Pinelli fand für diese Rückkehr zu mittelalterlicher Werkstattpraxis die treffende Bezeichnung einer „Initiationsbeziehung“.

Was Werner Busch (Bochum) bezüglich der Zeichnung Hogarths thematisierte, war auch zentraler Punkt in Thomas Gaethgens' (Berlin) Anmerkungen zum Wandel der klassizistischen Kunstдокtrin. Hogarths Verwendung der Zeichnung als nahezu abstrakte Form, die sie zum Zeichen werden läßt und mithin nur noch Typisches und Symbolisches vermittelt, bestätigt erneut den Selbstwert der Linie. Sie erhält eine doppelte Funktion. Ihr obliegt die Gegenstandsbezeichnung einerseits, die Konstituierung des Metaphysischen andererseits. Was bei Hogarth überzeugend bewältigt wurde, gelang Jacques-Louis David in seinem Spätwerk nicht mehr. Zumal im „Leonidas“-Gemälde von 1814 wird deutlich, daß die Verwendung überholter, antikisierender Formeln, der Formenschatz einer überlebten Kunstдокtrin, den neuen Anforderungen an die Malerei nicht mehr genügt. Die Erstarung der Formen, die zitathafte Zusammensetzung des Bildgeschehens – Gaethgens wies nach, daß zahlreiche Figuren im „Leonidas“ Statuen nachgebildet sind – schaffen eine Kunstform, die der wissenschaftlichen Dechiffrierung noch bedarf.

So bedauerlich es gewesen sein mag, daß Eduard Beaucamp (Frankfurt) nicht, wie angegeben, die Kunstkritik des 18. Jahrhunderts behandelte, so wichtig war sein Beitrag zur Kontroverse zwischen Winckelmann und Klopstock. Anhand von Klopstocks Rezension zu Winckelmanns Erstlingswerk „Gedanken über die Nach-

ahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ ließ sich exemplarisch die Auseinandersetzung zwischen dem das christliche Element vertretenden, Religion und Vaterland postulierenden Literaten und dem die Rückkehr zu Antike und zum Griechentum betreibenden „Neuheiden“ Winckelmann nachvollziehen. So einsichtig Beaucamp das Mißverständnis machen konnte, dem Klopstock bei der Lektüre Winckelmanns aufsaß, die Analyse dieses Zwistes zwischen den beiden Gründerfiguren des modernen deutschen Geisteslebens machte eindrucksvoll deutlich, daß der Klassizismus – der bisweilen als eine sich beständig selbst kontrollierende, in höchstem Maße dialektische Ästhetik erscheint – von einer grundsätzlichen, kritischen Debatte begleitet wurde.

Eine Diskussion um die Etablierung einer verbindlichen Begrifflichkeit vermied man in Frankfurt bewußt – ihr Nutzen wurde zu Recht wiederholt bezweifelt. Deutlich wurde vielmehr während dieser an Anregungen und Diskussionsstoff reichen Tage die nach wie vor dringliche Untersuchung wichtiger Einzelfragen, der Rekurs auf die Quellen. Die Beiträge des Frankfurter Symposions, die demnächst in einem Band versammelt erscheinen sollen, werden dabei eine wichtige Grundlage weiterer Forschung bilden.

Andreas Beyer

## Ausstellungen

### „ZEITGEIST. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG BERLIN 1982“

Martin-Gropius-Bau, 15. 10. 1982–16. 1. 1983. Veranstalter: Neuer Berliner Kunstverein. Künstlerische Leitung: Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal. Kuratorium: Barbara Jacobsen, Eberhard Roters, Lucie Schauer, Wieland Schmied, Hermann Stober.

#### 1. Die Malerei der „Figurativen Expression“

Man muß schon zwei Jahrzehnte, bis zur Pop Art, zurückgehen, um eine Kunst zu finden, die ebenso heftig diskutiert wurde wie die jüngste, expressive Malerei. Damals wie heute: dieselben Vorwürfe der Verschwörung von Galeristen, Ausstellungsmachern und Kritikern und der phantasielosen, plagiathaften Wiederholung früherer Kunst; dasselbe Phänomen der überwiegenden Ablehnung durch die Kunstkritik und der Annahme beim breiten Publikum, die sich in Besucherzahlen ebenso spiegelt wie in der frühzeitigen, in der Regel affirmativen Aufbereitung in den Massenmedien. So brachte der ‚stern‘ bereits am 1. Oktober 1981 einen langen Bericht: A. Kusak, *Die neue Malwut*, Nr. 41, S. 40–60. Parallel erschien in ‚art‘: A. Nemezcsek, *Malerei '81: Die Sache mit den Wilden*, Okt. 1981, S. 22–43. Festge-