

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

43. Jahrgang

Januar 1990

Heft 1

Wichtige Mitteilung für die Bezieher des ermäßigten Abonnements für Studenten:

Der ermäßigte Bezugspreis für Studenten kann nur gewährt werden, wenn am Anfang eines jeden Jahres eine gültige Studienbescheinigung mit Angabe des Studienganges und des Semesters dem Verlag vorliegt. Nachträglich kann der ermäßigte Bezugspreis nicht mehr eingeräumt werden. Die Studienbescheinigungen bitten wir, falls noch nicht geschehen, unverzüglich an den Verlag Hans Carl, z. Hd. Frau Heidi Frank, Postfach 9110, 8500 Nürnberg 11, zu senden.

Ausstellungen

PICASSO IN BALINGEN

Bemerkungen zu der Ausstellung *Pablo Picasso. Portrait, Figurine, Skulptur*, Balingen, Stadthalle, 17. Juni—20. August 1989.

Ihrem Gegenstand zum Trotz war die Balingener Ausstellung eigentlich kein Ereignis für den Kunsthistoriker — oder doch? Weil sie als symptomatisch für die heutige kulturelle Lage erscheint, soll hier dennoch auf die von den Medien mit großer Anteilnahme sekundierte Veranstaltung eingegangen werden.

Die Stadt Balingen stellte ihre Stadthalle zur Verfügung. Organisator war der Dozent für Romanistik in Freiburg Roland Doschka, auch Präsident der Deutsch-Französischen Gesellschaft in Tübingen. Dank seiner Beziehungen zum Kunsthandel brachte er 67 Werke Picassos zusammen, so „daß der Marktwert der Schau, deren Risiko für die Gemeinde ein schwäbischer Autogigant (Mercedes Benz, A. d. V.) mindern half, bei rund einer Milliarde liegen dürfte“ (*Gränzbote*. Schwäbische Zeitung vom 19. 6. 1989, S. 4). Als Nebenprodukt entstand ein Katalog.

Auch manchen Nichtfachleuten unter den Besuchern fiel der aus den Entstehungsbedingungen erklärbare Dilettantismus der Konzeption auf. Porträts von 1923 und aus den

40er Jahren, also aus zwei völlig verschiedenen Schaffensperioden, hingen unkommentiert nebeneinander. Kommentar eines Besuchers: „Das verstehe ich jetzt nicht, diese Stilunterschiede.“ Zu fragen bleibt auch, was die Ausleihe eines Bildes aus dem Zyklus des „Frühstücks im Grünen“ soll, wenn in Objektbeschriftung und Katalog unerwähnt bleibt, daß diese Arbeiten nach Manet den letzten Zyklus ausmachen, welchen Picasso den „alten Meistern“ widmete, und der nicht nur durch seine schiere Zahl von 27 Gemälden, 140 Zeichnungen, 3 Linolschnitten und rund einem Dutzend Kartonentwürfen für Skulpturen eine besonders vielgestaltige und bedeutende Gruppe darstellt. Douglas Cooper sprach in diesem Zusammenhang vom „Laboratorium des Bildes“ (*Les Déjeuners*, Paris 1962). Woher nur sollte der nicht entsprechend vorgebildete Besucher einen Zugang zu der ausgestellten Version und ihrer Stellung im Zyklus gewinnen?

Zur Verweigerung nötiger Information in der Ausstellung kam Verachtung für die Erkenntnisfortschritte und Umbewertungen der Forschung des letzten Jahrzehnts. Die Katalogbeiträge ignorieren sie schlichtweg, abgesehen von eher dürftigen bibliographischen Hinweisen in den Anmerkungen.

Im Vorwort etwa heißt es: „Die Ausstellung *Pablo Picasso: Portrait, Figurine, Skulptur* versucht erstmals in Deutschland, Picasso gleichzeitig als Maler und Bildhauer vorzustellen ... Anhand der Ausstellung kann die Entwicklung von der Zweidimensionalität des Gemäldes zur Dreidimensionalität stringent nachvollzogen werden“ (S. 18). Vergleichbare Behauptungen finden sich noch häufiger, etwa hinsichtlich der Frauenporträts in Malerei und Skulptur, für Doschka ein Beweis, daß Picasso „zum Gestalter der weiblichen Welt“ wurde und in all seinen Werken „Wahrheit“ ausdrücken wollte (S. 19). Kein Wort davon, daß die drei ausgestellten plastischen Frühwerke „Sitzende Frau“, „Kopf eines Picador mit zerbrochener Nase“ und „Kopf der Fernande Oliviers“ in Auseinandersetzung mit Rodin sowie unter dem Eindruck etwa Gauguins entstanden sind, mithin Picassos Reflexionen über seine künstlerischen Vorläufer und Gestaltungsprobleme der Gattung Skulptur bezeugen. Die grundlegenden Gedanken hierzu von Werner Spiess (*Pablo Picasso. Das plastische Werk*, Berlin 1983, S. 11–29) werden nicht einmal erwähnt.

Daß es Picasso in seiner Entwicklung von der Zwei- in die Dreidimensionalität nicht bloß um „Wahrheit“ gehen konnte, daß er vielmehr damit als einer der ersten Künstler überhaupt auf die photographischen und filmischen Neuerungen reagierte, steht außer Frage (Waltraud Broderson, *Medienreflexion als Methode künstlerischer Arbeit*, im Ausst. Kat. *Absolut modern sein — Culture technique in Frankreich 1889–1927*, Berlin 1986, S. 341–350). Marshall McLuhan hat geradezu das Aufkommen des Films für die Entwicklung des Kubismus bei Picasso und Braque verantwortlich gemacht (Das Medium ist die Botschaft, Wiederabdruck im Ausst. Kat. *Kunst und Medien*, Berlin 1984, S. 64). Vgl. ferner jüngste Forschungsergebnisse von Natasha Staller in *Art History* 12/2, Juni 1989, wo Picassos Beeinflussung durch den französischen Filmemacher Georges Méliès deutlich wird. Wären solche Zusammenhänge dem Ausstellungsbetrachter nicht nützlicher gewesen als feierliches, mythisierendes Geschwafel? So betrachtet, erscheint Balingen als ein Ort der verpaßten Möglichkeiten.

Bei den keramischen Arbeiten fehlte in Balingen jeglicher Hinweis darauf, in wie weit sie als wichtiges Bindeglied zwischen den malerischen und skulpturalen Experimenten

vor dem zweiten Weltkrieg gelten dürfen. Für Kahnweiler war Picassos Zeit in Vallauris die „lang gesuchte Verbindung zwischen Malerei und Plastik“ (vgl. Spies S. 211). Innerhalb dieser Zeit lassen sich zwei Arten von Keramik unterscheiden: Einmal wird die Wirkung von Zeichnung und Farbe auf unebenen Flächen wie Tellern, Platten und Gefäßen untersucht, ein anderes Mal stehen die freie Modellierung mit runden, glatten Formen und das Aufbrechen von Oberflächenstrukturen im Mittelpunkt. Kein Wort im Katalog davon und von den entscheidenden Neubewertungen und Schwerpunktverlagerungen im plastischen Werk Picassos dann während der 40er und 50er Jahre. Statt dessen der Weihrauch reiner Verehrung: „An der Keramik faszinierte Picasso vor allem die Umgestaltung toter Materie. Roger Garaudy ... drückt dies so aus: 'Picasso hat der Materie den Atem des menschlichen Lebens gegeben'" (S. 23). Beliebiger und mehr am Kenntnisstand der kunsthistorischen Forschung vorbei kann man den Schaffensprozeß wohl kaum würdigen.

Der Katalogbeitrag „Picasso, Maler des Menschen“ beginnt mit der programmatischen Aussage: „Picasso stand über den Stilen, wurde damit ein Synonym für die Freiheit der Kunst“ (S. 24). Dieses Klischee aus der Mottenkiste des Kunstjournalismus lebt also noch (wieder?). Dabei kann man in fast der gesamten Fachliteratur nachlesen, wie sehr gerade Picasso mit den verschiedenen Stilen der Kunstgeschichte spielte, wie er sie befragte und seine Antworten darauf gab. Das hatte nichts von einem „Überfliegen der Geschichte“ an sich, vielmehr setzte sich der Künstler gern mit klassischen Kunstwerken auseinander, um ihnen gleichberechtigte Interpretationen gegenüberzustellen. Katalogwertungen wie: „Mit seinem Schlüsselwerk 'Les Demoiselles d'Avignon' entreißt Picasso die Malerei der europäischen Tradition und stellt sie radikal in Frage ...“ (S. 28) sind eher reißerische Phrasen als erhellend.

Direkt irreführend sind dagegen die Äußerungen über die Rolle außereuropäischer Kunst für Picasso. Gerade daß auf William Rubins Standardwerk *Primitivism in 20th Century Art* verwiesen wird; ansonsten fehlt selbst Picassos eigene fundamentale Aussage dazu, die noch immer eingehender Interpretation bedarf: „Als ich mich ... für Negerkunst interessierte und die Bilder meiner periode nègre malte, tat ich das, weil ich mich damals gegen das auflehnte, was man in den Museen als Schönheit bezeichnete. Damals war für die meisten Leute eine Negermaske nichts weiter als ein ethnographisches Objekt. Derain drängte mich, zum ersten Mal ins Trocadero-Museum zu gehen, und der Geruch von Dumpfheit und Fäulnis schnürte mir die Kehle zu ... Aber ich blieb und sah mir alles an. Die Menschen schufen diese Masken und die anderen Gegenstände zu geheiligten Zwecken, zu magischen Zwecken, als eine Art Vermittler zwischen ihnen selbst und den unbekanntenen bösen Mächten, die sie umgaben, um ihre Furcht und ihren Schrecken zu überwinden, indem sie ihnen Form und Gestalt verliehen. In diesem Augenblick erkannte ich, daß dies und nichts anderes der Sinn der Malerei ist. Malerei ist kein ästhetisches Unterfangen ... Sie ist ein Weg, die Macht an uns zu reißen, indem wir unseren Schrecken wie auch unseren Sehnsüchten Gestalt geben. Als ich zu dieser Erkenntnis kam, wußte ich, daß ich meinen Weg gefunden hatte“ (Françoise Gilot, *Carlton Lake, Leben mit Picasso*, München 1965, S. 264 f.).

Einem derartigen Verhältnis zur Kunst Schwarzafrikas dürfte wohl kaum, wie im Katalog angenommen, mit einem Hinweis auf Alexander Gosztonyis *Der Mensch in der*

modernen Malerei. *Versuche zur Philosophie des Schöpferischen*, München 1979, und den darin enthaltenen Essay „Picasso und die Nostalgie des Heidentums“ erhellend zu begegnen sein. Eher wäre der für die Ausstellung nicht herangezogene wichtige Ausst. Kat. *Pablo Picasso. A Retrospective*, New York 1980, hier hilfreich gewesen. Von zentraler Bedeutung scheint mir Picassos Stichwort von der Angst, das an Aby Warburgs Erkenntnis denken läßt: „Die primitive Kultur der Pueblo-Indianer offenbart dem rationalistisch entarteten Europäer ein unbequemes, schmerzhaftes und darum nicht gern benutztes Hilfsmittel, seinen Glauben an ein idyllisch gemüthliches Märchenland als gemeinsame Urheimat des Menschen vor dem Sündenfall der Aufklärung gründlich zu zerstören. Der märchenhafte Untergrund in Spiel und Kunst der Indianer ist Symptom und Beweis eines verzweifelten Ordnungsversuches dem Chaos gegenüber, kein lächelnd-behagliches Sichttreibenlassen im Flusse der Dinge“ (Hier zitiert nach Hofmann/Syamken/Warke: *Die Menschrechte des Auges — über Aby Warburg*. Frankfurt a. M. 1980, S. 29).

Ein Katalog, der die in der letzten Dekade geleistete Forschungsarbeit eines Spies, Rubin oder auch Daix und anderer verschmät und eher alles Sonstige als Heranführung bietet — der Kunsthistoriker kann aufatmen: Das ist nun wirklich ein Werk, welches er nicht zu kaufen braucht. Doch er kann nicht ohne bitteren Nachgeschmack zusehen, wie Kunstwerke als Schmierstoff einer Unterhaltungsmaschine verschlissen werden (man denke an die Schäden bei der Stuttgarter Dali-Ausstellung, weitere Beispiele ließen sich leicht finden). Es ging den Veranstaltern, die übrigens 1987 eine ähnlich zweifelhaft konzipierte Chagall-Schau samt Katalog produziert haben, offenkundig nicht in erster Linie um Kunstwerke und Bildungsarbeit, sondern um Zuschauerzahlen, Absatzmärkte für Poster, um Reklame und Image: Bilder als Kommerzfaktor, Rummelplatz.

In einer Zeit, da Museen und kulturwissenschaftliche Institute von permanenten Kürzungen bedrängt werden und seriöse wissenschaftliche Vorhaben aus Geldmangel zum Scheitern verurteilt sind, wurde in Balingen „in die vollen gegangen“: Für eine Prestigeveranstaltung gingen die Börsen auf. Wenn Kunstwerke nur auf Grund ihrer berühmten Urheber oder ihrer „Einmaligkeit“ zur Attraktion gemacht werden, so bedeutet das doch nichts anderes, als daß der seinerzeit von Benjamin begrüßte „Verlust der Aura“ eines Kunstwerks jetzt unter veränderten Bedingungen durch die Hintertür rückgängig gemacht wird. In einem anderen Sinn als ursprünglich gemeint gilt für Balingen wie für jede Konzeption, die sich dem Abenteuer neuerer Forschungsergebnisse regressiv verschließt: „Wie nämlich in der Urzeit das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Kultwert lag, in erster Linie zu einem Instrument der Magie wurde, das man als Kunstwerk gewissermaßen erst später erkannte, so wird heute das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Ausstellungswert liegt, zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen, von denen die uns bewußte, die künstlerische, als diejenige sich abhebt, die man später als eine beiläufige erkennen mag.“ (W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in W. B., *Schriften*, Hrsg. Th. W. und G. Adorno mit F. Podszus, Bd. 1, 1974, Frankfurt a. M. 1963, S. 22 f.).

Benjamins Hoffnung auf eine Kunstgeschichte, deren methodischer Reflexionszuwachs sie über ihre alte vermeintliche Autonomie hinaus zum Verschmelzen mit ihren

Nachbarwissenschaften veranlasse, wird in Frage gestellt, wenn das neue Repräsentationsbedürfnis sich jetzt an ihr vorbei die erklärende Ausstrahlung des Kunstwerks auf eine die Zuschauer anlockende „Aura“ zurückschraubt.

Urs Patyk

Literaturberichte

LITERATUR ZUM THEMA BIEDERMEIER SEIT 1982

(mit drei Abbildungen)

Anlaß für diesen Literaturbericht ist die Ausstellung *Kunst des Biedermeier 1815—1835* im Haus der Kunst in München 1988/89, der in den letzten Jahren andere Ausstellungen zu diesem Thema vorangegangen sind. Ist solche Beschäftigung mit dem Biedermeier zeitgemäß, oder wird hier von einem flächendeckenden Kulturbetrieb ein Thema nur deswegen ausgebeutet, weil es bisher nicht popularisiert worden ist? Gibt es einen neuen schwül-gewittrigen Vormärz? Das ist einer der Komplementärbegriffe. Er sieht die Epoche von ihrem Ende her, charakterisiert ihren Balancezustand und will der Harmlosigkeit des Biedermeier den politischen Ernst gegenüberstellen. Jedenfalls fanden die größeren Veranstaltungen zumeist unabhängig von Jubiläumsfeiern, den Herzschrittmachern epigonalen Geisteslebens, statt. Hier sollen die wichtigsten Erscheinungen der letzten sieben Jahre — fette oder eher aufgedunsene Jahre, denen keine mageren zu folgen scheinen — untersucht werden. Die reichhaltige Schinkel-Literatur des Gedenkjahres 1981 mag die Grenze markieren, zumal die Gestalt Schinkels geeignet ist, die Problematik des Biedermeierbegriffs aufzudecken. 1979 hatten in der DDR Willi Geismeyer mit seinem umfangreichen Buch *Biedermeier* (Leipzig, Seemann) und Renate Krüger mit ihrem kleineren *Biedermeier. Eine Lebenshaltung zwischen 1815 und 1848* (Leipzig, Koehler & Amelang) schon ein neues Interesse an dem Phänomen angekündigt und Darstellungen auf dem üblichen marxistischen Fundament geliefert, das sich für diesen Stoff besonders eignet, weil das, was man gemeinhin Biedermeier nennt, tatsächlich weniger vom starken Veränderungswillen oder der Protesthaltung großer Persönlichkeiten als von dem Gewicht gesellschaftlicher Verhältnisse geprägt ist.

Die Münchner Ausstellung unterscheidet sich in vielem von den „Aktivitäten“, die Kommunen zum Beweis ihrer Vitalität, zur Steigerung ihres „Freizeitwertes“ und zur Hebung des Fremdenverkehrs veranstalten. Sie ist lange und gründlich vorbereitet; sie greift über die Grenzen einer Region hinaus, und sie ist — ohne die Beiträge anderer Autoren über die politischen Verhältnisse, Musik, Literatur und Mode im Katalog schmälern zu wollen — im wesentlichen das Werk eines einzelnen, der sie durchführen wollte und das auch konnte: Georg Himmelhebers. Auf diese Weise besitzt das Unternehmen eine Handschrift. Das bietet zwar Angriffsflächen für Kritiker, die manches vermissen und eine Vereinfachung des Bildes durch den Blick von nur einem Standpunkt aus tadeln mögen, aber der Vorzug dieses engagierten Vortrages ist die in der Einheitlichkeit liegende Überzeugungskraft, die das Publikum bewegen muß, und nur bei diesem Ergebnis ist es gerechtfertigt, Kunstwerke zu bewegen.