

Georg Schmidt und die Frage der künstlerischen Werte

Roger Fayet

Peer review and editing managed by:

Regula Krähenbühl, Swiss Institute for Art Research SIK-ISEA, Zurich

Reviewers:

Marcel Baumgartner, Michael Zimmermann

Abstract

As a theorist and curator, the Swiss art historian Georg Schmidt (1896-1965), director of the Kunstmuseum Basel from 1939 to 1961, developed a decidedly normative approach to art history, based on a philosophy which measures history in terms of social and artistic progress. This normative axiom also governs Schmidt's theory of realism, a concept he associates with "concern for reality" and progressive, democratic views, but not with formal considerations. His notion of kitsch, directly derived from this theory, broadly corresponds to what Schmidt calls "idealistic naturalism", a varnished depiction of reality which applies the formal devices of naturalism. Unlike contemporaries such as Konrad Farner and Georg Lukács, Schmidt combines a sociological with a psychological perspective, a method reflected in the monograph of 1942 on Ferdinand Hodler.

Contents

Einführung

Primat des Systems

"Funktionale" Kunstgeschichte

Der Kunsthistoriker als Wertespezialist

Kampf den Atavismen

Einführung

[1] Er sei "lebenslänglich kunsthistorischer Außenseiter geblieben",¹ resümiert Georg Schmidt (Abb. 1) am Ende von "Soziologische Kunstgeschichte?", einem als kurze intellektuelle Autobiografie angelegten Aufsatz von 1962. Tatsächlich nimmt sich die Rezeption Schmidts innerhalb der Fachdisziplin zwiespältig aus: In Eduard Hüttingers Sammlung von Beiträgen zur Geschichte der Kunstwissenschaft erhält Schmidt lediglich marginal Aufmerksamkeit, in einem Kapitel zur Rezeptionsgeschichte Ferdinand Hodlers;² er empfängt dort eine eigentümlich ambivalente Charakterisierung, die ihn als Verfasser eines "außerordentlich substantiellen kunsthistorischen Schrifttums"³ würdigt und zugleich als Urheber einer "groschlächtigen 'Holzhackerästhetik'"⁴ disqualifiziert. Aus der Sicht einer eng marxistisch perspektivierten Historiografie weist Peter Feist hingegen auf Schmidts Autorschaft einer "bemerkenswerten Realismustheorie"⁵ sowie auf deren

¹ Georg Schmidt, "Soziologische Kunstgeschichte?", in: ders., *Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940-1963*, hg. von Anita Moppert-Schmidt, Olten 1966, 13-18, hier 18, ursprünglich verfasst als Beitrag für die Festschrift zu Edgar Salins 70. Geburtstag, Tübingen 1962.

² Vgl. Eduard Hüttinger, "Rezeptionsgeschichtliche Überlegungen zu Hodler", in: ders., *Porträts und Profile. Zur Geschichte der Kunstgeschichte*, St. Gallen 1992, 338-353, hier 346-348.

³ Ebd., 346.

⁴ Ebd., 347.

⁵ Peter Feist, "Schmidt, Georg", in: Peter Betthausen et al., *Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, Stuttgart/Weimar 1999, 360-363, hier 360.

konkise "begriffliche Logik" hin. Auch Werner Schmalenbach hebt Schmidts Sinn für Theoriebildung hervor und betont sein Interesse an der Darstellung kunstgeschichtlicher Gesetzmässigkeiten: "Sein Erkenntniswille war immer auf das Erkennen von Gesetzmässigkeiten gerichtet [...]: er *wollte* Gesetzmässigkeiten erkennen, weil er im Grunde seines Wesens an Gesetze *glaubte*."⁶ Durch diesen "Irrationalismus, der seiner Natur zugehörte", habe er sich "gelegentlich wohl auch zu Irrtümern verführen lassen", die er überdies "[nicht gern] revidierte" – immerhin aber zu Irrtümern von "Qualität und Rang", die "andere zu weiterem Nachdenken" anzuregen vermochten. Für Franz Meyer liegt Schmidts größtes Verdienst in der Erweiterung der Sammlung des Kunstmuseums Basel, die unter seiner Leitung zu einer Sammlung auch und besonders der Moderne wurde: "[...] was wohl am weitesten strahlen wird, am längsten: *seine* moderne Sammlung."⁷ Auch bei der Entwicklung der Sammlung allerdings, so Meyer, war Schmidt auf der Suche nach "der strikten Logik, zu der sich für den geschichtlich Denkenden das Schöpferische"⁸ immer wieder bekenne. Martin Warnke legt das Hauptaugenmerk auf Schmidts "pädagogische Intelligenz"⁹ und seinen "kunstpädagogischen Elan", die sich in "vorbildlich didaktischen Ausstellungen" und in zahlreichen Beiträgen für populäre Kunstreihen wie *Die Blauen Bücher* und *Der Silberne Quell*, die Bändchen der Piper-Bücherei und die Reproduktionsmappen des Basler Holbein-Verlags realisierten.¹⁰ Schmidts Wirken als Kunsthistoriker erscheint bei Warnke, gut belegt, weniger als ein kunstwissenschaftliches im engeren Sinn denn als "die Summe eines Lebens, das den Dienst an der Kunst als einen Erziehungsauftrag auffasste".¹¹

[2] Schmidts in mehrfacher Hinsicht prekäre Position in den Wertgefügen der Disziplin und seine durch Ambivalenzen gekennzeichnete Rezeption stehen im Kontrast zur Eindeutigkeit, die seine eigenen normativen Urteile kennzeichnet. Sein auf Ein- und

⁶ Werner Schmalenbach, [Rede an der Feier zum Andenken an Georg Schmidt, Kunstmuseum Basel, 3. Juni 1965], in: *Feier zum Andenken an Georg Schmidt*, hg. vom Kunstmuseum Basel, Basel 1965, 13-22, hier 18 (Kursivsetzungen hier und in den folgenden Zitaten im Original, sofern nicht anders vermerkt).

⁷ Franz Meyer, [Rede an der Feier zum Andenken an Georg Schmidt, Kunstmuseum Basel, 3. Juni 1965], in: *Feier zum Andenken an Georg Schmidt* (wie Anm. 6), 9-12, hier 9; vgl. auch ders., "Georg Schmidt. 1896-1965", in: *Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Jahresbericht 1965*, Zürich 1966, 25-28, bes. 26-27. Schmidt selbst widmet sich in der 1962 verfassten "persönlichen Bilanz" über seine 22 Jahre am Kunstmuseum Basel fast ausschliesslich den Erwerbungen moderner und zeitgenössischer Kunst, vgl. Georg Schmidt, "Zweiundzwanzig Jahre Kunstmuseum Basel. Versuch einer persönlichen Bilanz", in: ders., *Schriften aus 22 Jahren Museumstätigkeit*, Basel 1964, 185-190.

⁸ Meyer, [Rede] (wie Anm. 7), 10.

⁹ Martin Warnke, "Kunst als Erziehungsauftrag: Georg Schmidt", in: ders., *Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte*, Luzern/Frankfurt a. M. 1979, 69-70, hier 69.

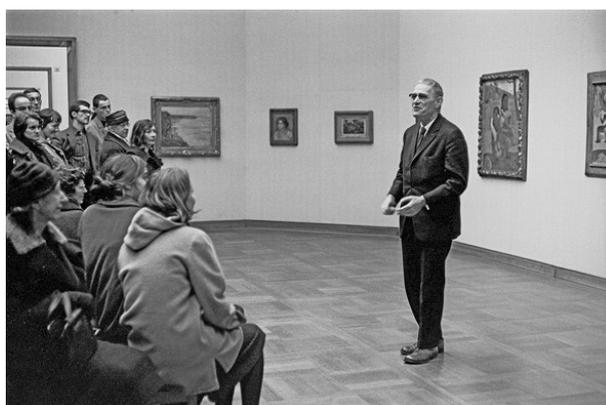
¹⁰ Zur Gesamtübersicht über Georg Schmidts Publikationen vgl. Carlo Huber, "Ausgewählte Bibliographie", in: Georg Schmidt, *Umgang mit Kunst* (wie Anm. 1), 329-332; *Bibliographie Georg Schmidt, 1919-1964. Überreicht von der Bibliothek der Öffentlichen Kunstsammlung Basel*, Basel 1984.

¹¹ Warnke, "Kunst als Erziehungsauftrag" (wie Anm. 9), 70.

Ausschlüsse, Auf- und Abwertungen zielendes Verfahren arbeitet sich an der Konstruktion eines historisch folgerichtigen Kanons ab, dem über museale und publizistische Vermittlung (Abb. 2) gesellschaftliche Anerkennung verliehen werden soll.¹² Normativität ist bei Schmidt überdies Gegenstand theoretischer Reflexion, etwa im Vortrag "Werte und Maßstäbe in der modernen Kunst",¹³ sowie ein zentrales Moment seiner Realismus- und seiner Kitschtheorie. Im Folgenden soll untersucht werden, unter welchen Voraussetzungen sich bei Schmidt die Herausbildung einer normativ gedachten Kunstgeschichte vollzieht.



1 Georg Schmidt (1896-1965) als Direktor des Kunstmuseums Basel, 1956 (Foto: Maria Netter, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft SIK-ISEA, Courtesy Fotostiftung Schweiz)



2 Georg Schmidt bei einer Führung im Kunstmuseum Basel, 1962 (Foto: Maria Netter, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft SIK-ISEA, Courtesy Fotostiftung Schweiz)

¹² Zur publizistischen Vermittlung einer kanonisch gedachten Geschichte der modernen Kunst gehören u. a. die zehn Radiovorträge, die Georg Schmidt von Januar bis März 1955 im Studio Basel hielt. Sie erschienen noch im selben Jahr in Buchform: Georg Schmidt, *Kleine Geschichte der Modernen Malerei von Daumier bis Chagall*, Basel 1955.

¹³ Vgl. Georg Schmidt, "Werte und Maßstäbe in der modernen Kunst", in: ders., *Umgang mit Kunst* (wie Anm. 1), 273-295. Vortrag in der Reihe *Die Kunst der Gegenwart*, veranstaltet vom niedersächsischen Kultusminister in der Technischen Hochschule Braunschweig, Oktober 1959, erstmals abgedruckt in: *National-Zeitung*, Nr. 198, 1. Mai 1960.

Primat des Systems

[3] Schmidts Dissertation bei dem in Basel lehrenden Philosophen Karl Joël gilt der Geschichtsphilosophie Johann Jakob Bachofens,¹⁴ der mit *Das Mutterrecht* von 1861 eine in der Folge breit rezipierte Theorie des Matriarchats als Urform jeder sozialen Ordnung vorgestellt hatte. Die Dissertationsschrift Schmidts reiht sich in die um 1920 wieder erwachende Bachofen-Rezeption ein, die sich nicht länger vornehmlich für Bachofens intuitiv angelegte Analyse antiker Mythologien und für die darauf beruhenden altertumswissenschaftlichen Befunde interessiert (an denen sich zu Bachofens Lebzeiten die akademische Kritik entzündete), sondern nunmehr für die geschichtsphilosophischen Grundannahmen, die Bachofens Umgang mit dem Quellenmaterial bestimmten: die Behauptung einer universellen Teleologie und deren Herleitung aus der Entwicklung der Geschlechterbeziehungen. Diese Entwicklung führe von einer matriarchalen Organisation des Zusammenlebens, wie sie allen Zivilisationen im Anfangsstadium eigen gewesen sein soll, zunächst zu einer ehelichen Domestizierung der Gynaikokratie als einer Art Mittelstufe der gesellschaftlichen Verhältnisse, um schließlich in der patriarchalen Struktur als der höchsten Stufe sozialer Gemeinschaft ihre Vollendung zu finden.¹⁵

[4] Die wesentlichen methodischen Prinzipien von Schmidts späterer ästhetischer Theorie sind, externalisiert am Gegenstand der Philosophie Bachofens, in der Dissertation bereits vorformuliert. Hierzu gehört zuvorderst Schmidts Fokussierung auf den systematischen Aspekt von Bachofens Matriarchatstheorie, der seiner Ansicht nach den Kern von Bachofens Geschichtsphilosophie ausmacht, jedoch von Bachofen selbst nirgends explizit entfaltet wird. So sei Bachofens Methode nur dem äußeren Anschein nach "die einer empirischen Einzelwissenschaft",¹⁶ in Wirklichkeit habe jede "Einzelfeststellung [...] ihren ganz bestimmten systematischen Ort innerhalb eines

¹⁴ Georg Schmidt, *Johann Jakob Bachofens Geschichtsphilosophie* (Diss. Univ. Basel), München 1929.

¹⁵ Schmidt fasst im Kapitel "II. Die geschichtsphilosophischen Prinzipien" zusammen: "Nach der Lage dieses Kampfes zwischen Mann und Weib gibt es drei Entwicklungsstufen – den drei Stufen Stoff–Seele–Geist entsprechend: die stoffliche Herrschaft des Weibes bzw. der Mutter – *die hetärische Gynaikokratie*, die seelische Herrschaft des Weibes bzw. der Mutter – *die eheliche Gynaikokratie*, die geistige Herrschaft des Mannes bzw. des Vaters – *die Paternität*." Ebd., 33. Zur geschichtsphilosophisch orientierten Rezeption in den 1920er und 1930er Jahren gehören auch: Ludwig Klages, *Vom kosmogonischen Eros*, München 1922; Carl Albrecht Bernoulli, *Johann Jakob Bachofen und das Natursymbol. Ein Würdigungsversuch*, Basel 1924; Alfred Bäumler, "Einleitung", in: Johann Jakob Bachofen, *Der Mythos von Orient und Occident. Eine Metaphysik der Alten Welt*, hg. von Manfred Schroeter, München 1926, I-CCXCIV; Walter Benjamin, "Johann Jakob Bachofen", übers. von Burkhardt Lindner et al., in: *Text+Kritik* 31/32 (1971), 28-40, in französischer Sprache verfasst für die Literaturzeitschrift *Nouvelle Revue Française*, die jedoch nach Fertigstellung des Manuskripts den Druck ablehnte. Zur allgemeinen Geschichte der Bachofen-Rezeption von 1860 bis 1945 vgl. Peter Davies, *Myth, Matriarchy and Modernity. Johann Jakob Bachofen in German Culture, 1860-1945*, Berlin/New York 2010. Zur Bachofen-Rezeption in Thomas Manns Roman-Tetralogie *Joseph und seine Brüder* vgl. Elisabeth Galvan, *Zur Bachofen-Rezeption in Thomas Manns "Joseph"-Roman*, Frankfurt a. M. 1996, zur Bachofen-Rezeption in Hermann Hesses Prosa bis 1922 vgl. Serena Failla, *Matriarchatsphantasien in Hermann Hesses Prosa* (Diss. Univ. Bern), Bern 2014.

¹⁶ Schmidt, *Bachofens Geschichtsphilosophie* (wie Anm. 14), 1.

Gesamtsystems"¹⁷ und bilde gemeinsam mit allen anderen Aussagen eine einheitliche geschichtsphilosophische Konzeption.¹⁸ Das Individuelle sei für Bachofen "nur Mittel, Material, Zeuge",¹⁹ das eigentliche Ziel seiner Untersuchung sei die Darlegung des gesetzmäßig Allgemeinen. So sehr demnach sein sichtbares methodisches Vorgehen induktiv sei – wie Schmidt meint, aus der Befürchtung, dass die Arbeiten ansonsten nicht als wissenschaftlich gelten würden²⁰ –, sei "sein wirklicher, innerer Weg deduktiv".²¹

[5] Nahezu alles, was Schmidt an methodischen Gesetzmäßigkeiten in Bachofens Geschichtstheorie ausmacht, ist eine Beschreibung *ex ante* der späteren eigenen Geschichtskonzeption: der Primat des Gesamtsystems über das Einzelphänomen, die Determinierung der geschichtlichen Prozesse durch ein universelles Prinzip der Veränderung,²² die Konkretisierung dieses Prinzips in klar identifizierbaren Stufenschritten²³ sowie der normativ geprägte Entwicklungsbegriff, der die Idee eines moralischen Fortschritts impliziert,²⁴ eines Fortschritts, der zur Vergangenheit hin als Kette von Kausalzusammenhängen nachvollzogen werden kann und zur Zukunft hin teleologisch determiniert ist.²⁵ Zu den bei Bachofen vorausgefundenen Grundbegriffen der eigenen Geschichtsidee zählt des Weiteren die "räumliche Universalität"²⁶ der Entwicklungsabläufe, aus der konsequenterweise die "absolute Entwertung aller geographischen Daten" resultiert und aus der sich überdies die inferiore Position der konkreten Chronologien gegenüber dem allgemeinen Entwicklungsgang ergibt.²⁷ Wenn Schmidt in der Bachofen-Dissertation festhält: "In erster Linie ist es Bachofen wichtig zu zeigen, *dass* die Dinge in dieser Folge verlaufen, und nicht: wo und wann",²⁸ so könnte der Name "Bachofen" ohne Weiteres durch den Namen "Schmidt" ersetzt werden. Für

¹⁷ Ebd., 7.

¹⁸ Vgl. ebd., IX.

¹⁹ Ebd., 9.

²⁰ Vgl. ebd., 5.

²¹ Ebd., 7. Schmidts Methode besteht nun darin, das geschichtsphilosophische Gebäude Bachofens als ein hochgradig geordnetes darzulegen und die darin enthaltenen Räume mit Belegzitate zu füllen. So habe er sich zur Aufgabe gesetzt: "*Jede Einzelaussage Bachofens aus dem zufälligen Ort, an dem sie, als Produkt der Analyse eines Symbols oder eines Mythos steht, herauszulösen, sämtliche das gleiche Problem betreffenden Aussagen zusammenzustellen und endlich die Gesamtheit der Probleme und Aussagen nach dem in ihnen selber enthaltenen systematischen Zusammenhang zu ordnen. Jede [...] Einzeltatsache [...] an ihren systematischen Ort zu setzen und aus der Gesamtheit der Aussagen das in ihnen gegebene System aufzubauen – das betrachtet diese Arbeit als ihre Aufgabe.*" Ebd., 12.

²² Vgl. ebd., 32.

²³ Vgl. ebd., 33.

²⁴ Vgl. ebd., 35.

²⁵ Vgl. ebd., 40.

²⁶ Ebd., 24.

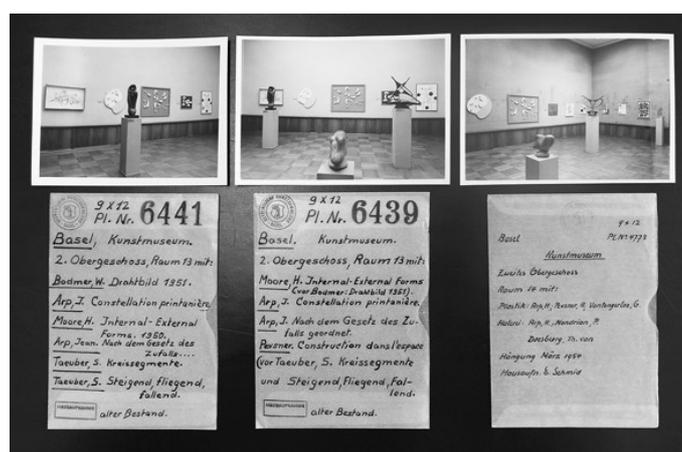
²⁷ Vgl. ebd., 26.

²⁸ Ebd.

weite Teile von Schmidts Bachofen-Buch gilt in abgeschwächter Weise, was Nietzsche über seine frühen Schopenhauer- und Wagner-Texte bemerkte:

"Über die *dritte* und *vierte* Unzeitgemäße werden Sie in *Ecce homo* eine Entdeckung lesen, dass Ihnen die Haare zu Berge stehn, – *mir* standen sie auch zu Berge. Beide reden nur von mir, *anticipando* ...".²⁹

[6] Es ist also nur folgerichtig, dass Schmidt für die Sammlung des Kunstmuseums Basel, dem er von 1939 bis 1961 als Direktor vorstand, eine Hängungspraxis etablierte, bei der die Anordnung der Exponate primär auf eine angenommene stilistische Gesamtentwicklung referenziert. Die geografische Herkunft der Werke wie auch ihre genaue Chronologie verliert demgegenüber an Bedeutung. Raumaufnahmen dokumentieren die Gruppierung von Werken des Konstruktivismus, basierend auf Schmidts Hängung von 1954: Gemälde und Plastiken aus den 1920er bis 1950er Jahren von Walter Bodmer, Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Henry Moore und Antoine Pevsner sowie der niederländischen Konstruktivisten Piet Mondrian, Theo van Doesburg und Georges Vantongerloo befinden sich unmittelbar nebeneinander (Abb. 3). Fotografien der Basler Kunstkritikerin Maria Netter zeigen des Weiteren die Präsentation von Werken des Abstrakten Expressionismus und der Farbfeldmalerei im Jahr 1959: Hans Hartungs *Peinture 51-12* hängt zwischen Arbeiten von John Levee und Franz Kline (Abb. 4), Barnett Newmans *Day before One* ist zwischen einem *Nocturne* von Alfred Manessier und einem Werk von Maria Vieira da Silva platziert (Abb. 5), und auf Mark Rothkos *Red, White and Brown* folgen Gemälde von Serge Poliakoff, Raoul Ubac und Zoran Mušič (Abb. 6).³⁰



3 Dokumentationsaufnahmen des Kunstmuseums Basel zur 1954 erfolgten Hängung der konstruktivistischen Kunst (Fotos: Kunstmuseum Basel)

²⁹ Friedrich Nietzsche, [Brief an Peter Gast vom 9. Dezember 1888], in: ders., *Briefe an Peter Gast*, hg. von Peter Gast, Leipzig 1924, 316.

³⁰ Zur Ausstellungs- und Hängungspraxis von Georg Schmidt vgl. Meyer, [Rede] (wie Anm. 7), 11; Nikolaus Meier, *Kunstmuseum Basel. Die Architektur*, Basel 2003, 50-58.



4 Werke von John Levee, Hans Hartung und Franz Kline in der Sammlung des Kunstmuseums Basel, 1959 (Foto: Maria Netter, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft SIK-ISEA, Courtesy Fotostiftung Schweiz)



5 Werke von Alfred Manessier, Barnett Newman, Maria Vieira da Silva und Mark Rothko in der Sammlung des Kunstmuseums Basel, 1959 (Foto: Maria Netter, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft SIK-ISEA, Courtesy Fotostiftung Schweiz)



6 Werke von Mark Rothko, Serge Poliakoff, Raoul Ubac und Zoran Mušič in der Sammlung des Kunstmuseums Basel, 1959 (Foto: Maria Netter, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft SIK-ISEA, Courtesy Fotostiftung Schweiz)

[7] Diesem Ordnungsprinzip, das eine allgemeine Konzeption der kunstgeschichtlichen Entwicklung über die geografischen Bezüge und über die exakten Chronologien stellt, folgt auch die Auswahl und Reihenfolge der Werke in dem von Schmidt verfassten "Kanon" der Basler Öffentlichen Kunstsammlung: *Kunstmuseum Basel. 150 Gemälde*.³¹ Zur Verdeutlichung der zugrunde liegenden Entwicklungslogik stellt Schmidt dem Katalog eine mehrseitige Inhaltsübersicht mit stringenter Epochenfolge und präzisen Jahresangaben voran – obschon einzelne der nachfolgenden Werke weit aus den definierten Zeitfenstern herausragen, so etwa ein Stillleben Auberjonois' von 1953,³² das in der Übersicht dem "Expressiven Frühkubismus" der Jahre 1910 bis 1925 zugerechnet wird.

[8] Um die Darstellung einer konsequenten kunstgeschichtlichen Entwicklung auch im Medium der Ausstellung bemüht, favorisiert Schmidt Ausstellungsräume, die eine definierte, möglichst lineare Lesart der Werke erzwingen. 1929 fordert er deshalb in einem Beitrag mit dem Titel "Der Bilderbeschauer und der Bilderbewahrer" für die Zeitschrift *Das Neue Frankfurt*:

"Erstens: Zutritt und Austritt der Räume nicht in der Mitte, sondern *seitlich!* Und zweitens: *Verzicht auf die üblichen vier Wände!* Der Besucher betritt den Raum – beginnt rechts mit Wand 1 – biegt um zu Wand 2 – und ist am Rande von Wand 3, da es eine Wand 4 nicht gibt, beim Zutritt zum nächsten Raum!"³³

[9] Die Abkehr vom gängigen Schema der allseitig genutzten Saaleinheit mit in der Mittelachse liegendem Raumeingang ermöglicht laut Schmidt die Realisierung eines "fließenden, dem Gang des Beschauers sich anschmiegenden Hängens, bei dem das Zusammengehörige unmittelbar aufeinander folgen darf".³⁴ Durch die Reihung von jeweils U-förmig angelegten Werkabfolgen und durch die daraus resultierende lineare Wahrnehmungslogik soll das Medium der Ausstellung an jenes der Sprache angenähert werden (das "Bilderhängen ist eine Art der Mitteilung"³⁵). Die gemäßigt historistische Architektur des von Rudolf Christ und Paul Bonatz entworfenen Kunstmuseums Basel, dessen Leitung Schmidt nur drei Jahre nach der Errichtung (1932-1936) übernommen hatte und gegen dessen architektonisches Konzept er zuvor öffentlich ins Feld gezogen war,³⁶ hatte mit seinen Vorstellungen allerdings nur wenig gemein und zwang ihn dazu,

³¹ Georg Schmidt, *Kunstmuseum Basel. 150 Gemälde. 12.-20. Jahrhundert*, Basel 1964.

³² Vgl. ebd., 210-211. Im Katalogteil folgt die Auswahl und Anordnung der Werke weder den Entstehungsdaten der Gemälde noch den Geburtsdaten der Künstler.

³³ Georg Schmidt, "Der Bilderbeschauer und der Bilderbewahrer", in: *Neues Bauen, neues Gestalten. Das Neue Frankfurt, die neue Stadt. Eine Zeitschrift zwischen 1926 und 1933*, hg. vom Amt für industrielle Formgestaltung, Dresden 1984, 287-290, hier 288.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., 287.

³⁶ Vgl. Schmidt, "Zweiundzwanzig Jahre Kunstmuseum Basel" (wie Anm. 7), 185. Schmidt setzte sich demgegenüber für das modernistische Projekt seines Bruders Hans Schmidt ein, für dessen Entwurf er nicht nur aus bauästhetischen, sondern auch aus kunstdidaktischen Gründen plädierte. Vgl. hierzu Meier, *Kunstmuseum Basel* (wie Anm. 30), 34. Schmidt publizierte wiederholt Zeitungs- und Zeitschriftenartikel zu Fragen der Museumsarchitektur und zu museumspolitischen Themen, auch initiierte er gemeinsam mit Fritz Gysin und Walter Guyan die Gründung des schweizerischen ICOM-

sich als Ausstellungsmacher eben doch mit der klassischen axialsymmetrischen Raumstruktur zu arrangieren.

"Funktionale" Kunstgeschichte

[10] Gelangen in der Bachofen-Dissertation *anticipando* die Prinzipien von Schmidts theoretischem System zur Darstellung, wird im rund 30 Jahre später verfassten Aufsatz "Soziologische Kunstgeschichte?" die konkrete inhaltliche Ausformung des Systems dargelegt. Diese zielt zuerst auf die "Frage nach dem gesellschaftlichen Träger – Auftraggeber und Empfänger der Kunst"³⁷ sowie auf die Thematik der gesellschaftlichen Funktion, welche das Kunstwerk für seine Bestellerschaft erfüllt. In historischer Perspektive ist Kunst daher zu verstehen als Form der Selbstrepräsentation von dominanten Gesellschaftsklassen und ist kunstgeschichtliche Entwicklung zu begreifen als die Folge von Übertragungen der Macht von einer dominanten Gruppe zur nächsten:

"Erst als ich erkennen lernte, dass im Übergang von der Renaissance zum Barock, wie Jacob Burckhardt das für den Übergang von der Frührenaissance zur Hochrenaissance feststellt, die Kunst abermals ihren entscheidenden gesellschaftlichen Träger gewechselt hat [am Anfang des 16. Jahrhunderts war es das städtische Bürgertum, am Ende des 16. Jahrhunderts das Landesfürstentum] und dass im Zentrum dieses Wechsels des gesellschaftlichen Trägers der gesamten Kultur die Gegenreformation steht, wurde Wölfflins statische Antithetik für mich zur formalen Essenz eines ganz konkreten, einmaligen, unwiederholbaren geschichtlichen Geschehens."³⁸

[11] Die gesellschaftliche Bedingtheit von Kunst konstituiert sich dabei aber "nicht als mechanische Zwangsläufigkeit",³⁹ sondern sie bildet die eine Seite einer dualistisch gedachten Voraussetzunghaftigkeit, deren andere Seite die individuelle Antwort des Künstlers auf den "gesellschaftlichen Auftrag"⁴⁰ darstellt. Die individuelle Antwort wiederum hat ihre Voraussetzungen in der psychischen Disposition des Künstlers. Das einzelne Werk ist folglich in zweifachem Sinn funktional zu verstehen: im Hinblick auf seine Funktion im sozialen Haushalt einer bestimmten Gesellschaftsform sowie in Bezug auf seine Funktion im psychischen Haushalt des Künstlers.⁴¹

[12] Mit der dualen Anlage einer sowohl soziologisch als auch psychologisch operierenden Ästhetik setzt sich Schmidts methodisches Konzept von anderen politisch

Nationalkomitees, das, nachdem sich 1946 ein provisorisches Komitee gebildet hatte, 1953 offiziell eingesetzt wurde. Vgl. Dominique Chloé Baumann, *Histoire et politique des associations muséales en Suisse au XXe siècle* (Diss. Univ. Neuchâtel), Neuchâtel 2008, 82-83. Von 1951 bis 1965 war Schmidt überdies Vorstandsmitglied des 1951 ins Leben gerufenen Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft in Zürich. Vgl. *Kunst und Wissenschaft. Das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft 1951-2010*, Zürich 2010, 280; *Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Jahresbericht 1965*, Zürich 1966, 9.

³⁷ Schmidt, "Soziologische Kunstgeschichte?" (wie Anm. 1), 17.

³⁸ Ebd., 16-17, eckige Klammern von Georg Schmidt.

³⁹ Ebd., 17.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Vgl. ebd., 18.

linksgerichteten Positionen ab, die enger an ein marxistisch geprägtes Methodenverständnis gebunden bleiben: etwa von Georg Lukács' Theorem der Kunst als Überbau, das mit Rekurs auf die Marx'sche Überbautheorie Kunstwerke als unmittelbare Widerspiegelungen der Produktionsverhältnisse und der grundsätzlichen gesellschaftlichen Beziehungen *per se* überindividuell begreift,⁴² oder von Konrad Farners Prinzip der gesellschaftlichen "Dienstverpflichtung des Künstlers".⁴³ Diese sei nicht nur, im Sinn der Verpflichtung gegenüber den Auftraggebern, zu allen Zeiten real in Kraft gewesen,⁴⁴ sondern im Zuge der Verwirklichung kommunistischer Ideale so weit zu radikalisieren, dass sie zur Ausschaltung des Künstlers als Künstler führt.⁴⁵ Für die "Gebrauchskunst",⁴⁶ die nach dem sozialistischen "Endsieg" einzig noch Bestand hat, ist die Dimension des Psychologischen, jedenfalls als Untersuchungsgegenstand, irrelevant. Anders liegt die Sache bei Meyer Schapiro, der in der Kritik an Freuds Leonardo-Studie deren psychologische Interpretation sowohl korrigiert, indem er sie mit sozialhistorischen Befunden abgleicht, als auch in dieser korrigierten Form für die kunsthistorische Diskussion der Werke Leonardos fruchtbar macht.⁴⁷

⁴² Vgl. Georg Lukács, "Literatur und Kunst als Überbau", in: ders., *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlin 1954, 404-427. Dem Text liegt ein Vortrag zugrunde, den Lukács am 29. Juni 1951 in der Ungarischen Akademie der Wissenschaften hielt. Die Objektivität der künstlerischen Darstellung fusse, so Lukács, "auf der Tatsache, dass die Kunst nur die Produktionsverhältnisse unmittelbar widerspiegelt, alles andere, d. h. gerade die Natur, nur durch ihre Vermittlung." Ebd., 417. Das Fortbestehen von großen Kunstwerken wiederum liege darin begründet, dass sie ein "Nach-Erleben" der damaligen Produktionsverhältnisse ermöglichen: "Folglich ist in der künstlerischen Wirkung, die aus den Epen Homers 'Norm und unerreichbare Muster' schafft, unzertrennlich auch der Überbau-Charakter der Kunst enthalten: die grossen Kunstwerke spiegeln beispielhaft die Basis wider, die Produktionsverhältnisse und die grundsätzlichen gesellschaftlichen Beziehungen ihrer Epoche. Darin liegt die inhaltliche Grundlage ihres Fortbestehens [...]." Ebd., 424-425.

⁴³ Konrad Farner, *Hans Erni. Ein Maler unserer Zeit*, Basel/Zürich 1945, 13.

⁴⁴ Vgl. ebd.: "Dienstverpflichtung des Künstlers? Tönt uns dieses Wort nicht schrecklich in den Ohren? Erinnert es nicht an Unfreiheit und Gewalt, an Befehl und Ausrichtung? Aber auch hier kommt es auf den Sinn und den Inhalt der Verpflichtung an, und es wäre ein grober Irrtum, zu glauben, grosse Kunst sei jemals ausserhalb jeglicher Verpflichtung entstanden, sie sei eben völlig 'frei' gewesen. Die Erbauer des Parthenon, des schönsten Bauwerkes der Antike, sie arbeiteten im Auftrag des athenischen Staates; die Maler der mittelalterlichen Altäre, sie malten im Auftrag der Kirche; die Künstler der Neuzeit, sie schufen im Dienste der Herrschenden; die vorhin erwähnten Künstler der Gegenwart [Picasso, Schostakowitsch, Hermlin, Aragon, Eluard], sie traten in den Dienst der kämpferischen, freiheitlich gesinnten Gemeinschaft, mit andern Worten: sie fühlten sich verpflichtet."

⁴⁵ Vgl. ebd., 201: "Der Endsieg jedoch wird auch die Kunst umformen. Er wird den Künstler selbst ergreifen und besiegen. Er wird den Künstler als 'Künstler' ausschalten, indem er ihn zum Menschen macht." Die von Farner erstmals in der Monografie zu Hans Erni formulierte Utopie findet sich noch 26 Jahre später im Essay *Tod der Kunst?* von 1971: "Es würde dann nicht mehr Künstler im herkömmlichen Sinne geben, sondern – um mit Marx zu reden – nur noch Menschen, die unter anderem auch künstlerisch tätig sind. Dann würde aber auch die Kunst als solche tot sein, nicht nur als bürgerliche Kunst, sondern als herausgehobene Sonderkategorie der menschlichen Tätigkeit." Konrad Farner, *Tod der Kunst?*, Thalwil 1971, 23.

⁴⁶ Farner, *Hans Erni* (wie Anm. 43), 201.

⁴⁷ Vgl. Meyer Schapiro, "Freud and Leonardo. An Art Historical Study", in: ders., *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, New York 1994, 153-192. Der Aufsatz, erstmals publiziert 1968, basiert auf einem Vortrag, den Schapiro am 12. Januar 1955 am William Alanson White Institute in New York hielt. Zum Verhältnis von individual- und sozialpsychologischer Perspektivierung siehe ebd., 166: "But although Freud, in his ethnological papers, was deeply aware of the collective patterns in culture and referred them to some universal psychic process or mechanism, in writing on Leonardo he ignored the social and the historical where they are most



7 Niklaus Manuel, *Das Urteil des Paris*, um 1517/1518, Leimfarbe auf Leinwand, 227,8 x 165,3 cm. Kunstmuseum Basel (Foto: Kunstmuseum Basel)



8 Georg Schmidt bei der Hängung von Niklaus Manuels *Das Urteil des Paris* im Kunstmuseum Basel, 1945 (Foto: Hermann Eidenbenz, Nachlass Maria Netter, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft SIK-ISEA, Courtesy Fotostiftung Schweiz)

[13] Das methodische Vokabular, das in den theoretischen Schriften Schmidts expliziert wird, findet in den kunsthistorischen Texten seine individuelle Deklination, nicht erst in der Publikation zur Sammlung des Kunstmuseums Basel von 1964, sondern schon in der Übersichtsdarstellung zur *Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert* von 1940⁴⁸ und in der im selben Jahr erschienenen Auswahl von Meisterwerken aus der Sammlung Oskar Reinhart.⁴⁹ Die Argumentation in der Einleitung zur *Schweizer Malerei und Zeichnung* geschieht entlang der Beschreibung einer Abfolge von dominanten

pertinent to his task." Zu Schapiros kritischer Aneignung psychoanalytischer Theorien vgl. Joseph Margolis, "Meyer Schapiro and the science of Art History", in: *British Journal of Aesthetics* 21 (1981), 240-252, hier 240: "Schapiro manages to confine the relevance and validity of psycho-analysis, with regard to art history and art criticism, within the boundaries of a larger pertinent discipline; but he also shows a valid use of psycho-analysis within those confines."

⁴⁸ Georg Schmidt und Anna Maria Cetto, *Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert*, Basel 1940.

⁴⁹ Georg Schmidt, "Einführung", in: *Meisterwerke europäischer Malerei des XV.–XIX. Jahrhunderts aus der Sammlung Oskar Reinhart*, hg. von Hans Zbinden, Bern 1940.

gesellschaftlichen Klassen, ebenso ist dies der Fall in der Einführung zur Publikation über die Sammlung Oskar Reinhart. Für Letztere liest sich die soziologische Perspektivierung der Sammlungsbestände, in Exzerpten, wie folgt:

"Ihre volle Beredsamkeit gewinnt die Sammlung Reinhart in der niederländischen, deutschen und schweizerischen Kunst des reifen und späten 15. Jahrhunderts, das in allen diesen Ländern ausgesprochen die Züge des zünftisch-gebundenen städtischen Gemeinwesens trägt: GEERTGEN [...], der kleinstädtisch-liebliche Holländer, und GERARD DAVID [...], der strengere Vlame – im Ausklang dieser Epoche NIKLAUS MANUEL [...] und LUCAS CRANACH [...]. In ihrer starken Betonung des Menschen als Individuum greifen Cranachs Bildnisse allerdings bereits in die Hochrenaissance hinüber, die getragen ist vom freizügigeren, grosszügigeren humanistischen und kaufmännischen Stadtbürgertum. [...] In den Kämpfen der Gegenreformation unterliegt das freie Stadtbürgertum der Renaissance dem aufsteigenden höfischen Absolutismus des Barocks. In TINTORETTO [...] kündigt sich dieser neue, bald ganz Europa beherrschende Menschentypus an, GRECO [...] gibt ihm seine extremste, fanatisch-diesseitsverneinende Gestalt. [...] Mit PETER PAUL RUBENS [...] hat der landesfürstlich-höfische Absolutismus seinen Sieg für zwei Jahrhunderte gesichert [...]. Holland bedeutet im absolutistisch-höfischen Europa des 17. Jahrhunderts eine Insel der bürgerlich-demokratischen Stadtkultur: [...] TERBORCH [...], FRANS HALS [...], REMBRANDT [...]. Im Dixhuitième senkt sich über die höfische Kultur des Absolutismus das Abendrot: die Kunst WATTEAUS [...] steht bereits im Zwielicht von leichtestem Lebensgenuss und elegischem Machtverzicht."⁵⁰

[14] Die einzelnen Werke werden mehr oder weniger forciert in diesen Deutungszusammenhang eingewiesen, so sieht Schmidt in den Figuren von Niklaus Manuels *Urteil des Paris* die Bürger eines "freien, starken Gemeinwesens"⁵¹ verkörpert, den Paris in der Haltung eines Bernischen Landvogts beim Gerichtstag, klug zurendend und schlichtend, die drei Frauen "nicht als demütige Untertanen",⁵² sondern als selbstbewusste Mitglieder des städtischen Bürgertums (Abb. 7 u. 8).⁵³

⁵⁰ Ebd., ohne Seitenzahl.

⁵¹ Schmidt, Cetto, *Schweizer Malerei und Zeichnung* (wie Anm. 48), 29.

⁵² Ebd.

⁵³ Die Rezeption von Schmidts Einleitungen zu *Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert* und zu *Meisterwerke europäischer Malerei* ist ambivalent. Peter Meyer lobt in der Zeitschrift *Das Werk* zwar die Bände an sich und hebt hervor, dass der Text zur *Schweizer Malerei und Zeichnung* "wertvolle Einblicke in den sozialen Wurzelboden der Kunst" biete, fügt seinen knappen Buchbesprechungen allerdings eine ausführliche Kritik der soziologischen Kunstbetrachtung als Methode an, monierend, dass alles "Eigentlich-Künstlerische" von der Warte der Kunstsoziologie aus verborgen bleibe: "In den Kunstsoziologen sind der Kunstbetrachtung [... terribles] simplificateurs entstanden, die einen Passepartout für alle Schlösser zu besitzen glauben. Und es soll nicht bestritten werden, dass sich damit wichtige Einblicke öffnen lassen: ein Kunstwerk kann nicht verstanden werden ohne die Kenntnis seines sozialen Ortes – nur erschliesst diese Betrachtungsart das Kunstwerk eben gerade nur insofern, als es neben seinen im engeren Sinne künstlerischen auch soziale Komponenten enthält. [...] Alles Eigentlich-Künstlerische ist aber von hier aus gar nicht fassbar, denn es liegt auf einer anderen Ebene. [...] Die verschiedenen Temperamente und psychologischen Typen beispielsweise gehen quer durch alle sozialen Strukturen und historischen Epochen durch [...]." Peter Meyer, "Bücher: 'Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert', 'Meisterwerke europäischer Malerei'", in: *Das Werk* 28 (1941), Heft 8, 221; vgl. ders., "Soziologische Kunstbetrachtung", in: *Das Werk* 28 (1941), Heft 8, 221-224, Zitat 222. In der darauf folgenden Ausgabe von *Das Werk* publiziert Armin Mohler eine Entgegnung, die auf der Abhängigkeit des Künstlers von wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bedingungen beharrt, sie aber in Beziehung setzt zur Relevanz der individuellen Künstlerpersönlichkeit. Während diese für die Wahl der Inhalte und zur Hauptsache auch für die

[15] Eine konsequente Entfaltung psychologischer Argumente hingegen findet sich nur in der umfangreichen, gemeinsam mit Hans Mühlestein verfassten Monografie über Ferdinand Hodler,⁵⁴ ansatzweise erscheinen psychologische Interpretationen in einzelnen Aufsätzen wie jenen zu Walter Kurt Wiemken, Arnold Böcklin und Otto Meyer-Amden. In diesen kürzeren Texten liegt der Argumentation jeweils die Behauptung eines "zentralen Erlebnisses" zugrunde – bei Wiemken das Erlebnis des 1. Weltkriegs, das durch den Jahre später miterlebten Unfalltod eines Mädchens wieder wirksam werde,⁵⁵ bei Böcklin der Wunsch nach einer befreiten Sexualität, jenseits ehelicher Bindungen,⁵⁶ bei Meyer-Amden die Knabengemeinschaft im Waisenhaus.⁵⁷ Es sind diese "Grunderlebnisse", die in der

Qualität eines Kunstwerks bestimmend sei, könne das "'Warum' der Formentwicklung" besser aus der Perspektive einer soziologischen Kunstbetrachtung verstanden werden. Zudem wird Peter Meyers Kritik an Schmidts Realismus-Theorie vorgehalten, dass diese grundlegend missverstanden worden sei, indem der Begriff des Realismus von Meyer an formale Eigenschaften gebunden werde, während er bei Schmidt eine Haltung bezeichne. Mohler vertritt überdies (und offenbar in Unkenntnis der Arbeiten von Marie-Jean Guyau, Wilhelm Hausenstein und anderen) die Ansicht, dass die kunstsoziologische Methode in der "Lehre Georg Schmidts [...] die einzige uns bekannte Zusammenfassung zu einem ausgebauten System erhalten" habe. Vgl. Armin Mohler, "Soziologische Kunstbetrachtung – eine Entgegnung", in: *Das Werk* 28 (1941), Heft 9, 254-256, Zitat 254. Auf Mohlers Entgegnung reagiert Meyer in der Folgenummer mit einer ausführlichen Replik. Zunächst plädiert er dafür, idealistische Kunst als die Darstellung von Ideen zu definieren, demgegenüber realistische Malerei als die Darstellung von materiellen Erscheinungsformen zu verstehen sei – ein Konzept, das den Idealismus vom Vorwurf des Betrügerischen befreien soll, den Meyer (nicht zu Unrecht) in Schmidts Idealismus-Begriff enthalten sieht. Allerdings widerlegt Meyer das von ihm vorgebrachte Idealismus-/Realismus-Konzept als Methode der Unterscheidung gleich selbst, wenn er davon spricht, dass jeder Kunst Ideen zugrunde liegen (und, so wäre anzufügen, auch jede Kunst in der Darstellung materieller Erscheinungsformen besteht). Ferner wirft Meyer den Vertretern der Kunstsoziologie vor, diese in totalitärer Weise als massgeblich zu behaupten, anstatt ihr den Status einer "Hilfswissenschaft" zuzuweisen. Auch beklagt er die verschärfte Relevanz der jeweiligen Zeitumstände, womit das Vergangene als normativ Vergangenes erst etabliert werde, sowie eine Politisierung der kunsthistorischen Werturteile. Vgl. Peter Meyer, "Bedenken zur soziologischen Kunstbetrachtung", in: *Das Werk* 28 (1941), Heft 10, 281-284.

⁵⁴ Hans Mühlestein und Georg Schmidt, *Ferdinand Hodler 1853-1918. Sein Leben und sein Werk*, Erlenbach-Zürich 1942. Eine durch einen Bildteil ergänzte Ausgabe erscheint 1983 in Zürich, die Abbildungsauswahl besorgte Karl Jost.

⁵⁵ Vgl. Georg Schmidt, "Walter Kurt Wiemken (1907-1940)", in: *Das Werk* 28 (1941), Heft Nr. 9, 225-231, hier 225: "[...] es bedurfte nur eines äusseren Anstosses, dass in ihm das Erlebnis des Weltkriegs wieder hervorbrach, das sich dem siebenjährigen Knaben, vom Elsass her allnächtlich hörbar, eingegraben hatte. Dieser Anstoss wurde dem Dreiundzwanzigjährigen, im Jahre 1930, der miterlebte Unglücksfall eines Kindes in Villeneuve-St-Georges, einem Städtchen bei Paris." Vgl. auch Georg Schmidt, "Walter Kurt Wiemken – sein Weg und sein Wesen", in: *Walter Kurt Wiemken 1907-1940*, mit einem Werkverzeichnis von Helene Sartorius und Claus Krieg, Basel 1942, 7-29, bes. 11-12.

⁵⁶ Vgl. Georg Schmidt, "Böcklin heute", in: ders., *Schriften aus 22 Jahren Museumstätigkeit*, Basel 1964, 55-78, Vortrag zum Gedenken des 50. Todestages am 3. März 1951 im Kunsthaus Zürich, bes. 69-73, hier 70-71: "Auf der Münchner Fassung [von *Triton und Nereide*] tritt zu dem bei Böcklin sehr häufigen Thema des Mannes, der überdrüssig ist der Bindung an dieses eine Weib in seiner Nähe und der sich nach dem andern Weib in der Ferne sehnt, hinzu das Motiv des andern Mannes, der sich in die Nähe des Weibes drängt, das Weib als Zeitvertreib begehrend, vom Weib als Zeitvertreib genommen. [...] hier stehen wir vor Böcklins zentralem Erlebnis."

⁵⁷ Vgl. Georg Schmidt, "Otto Meyer-Amden (1885-1933)", in: ders., *Schriften aus 22 Jahren Museumstätigkeit*, Basel 1964, 85-93, Rede zur Eröffnung der Ausstellung im Kunstmuseum Basel, Juli-August 1952, bes. 90-91, hier 90: "Und jetzt auch öffnen sich ihm die Schleusen zu seinem entscheidenden Erlebnis: zum Erlebnis der Knabengemeinschaft im Waisenhaus. Mit Recht jedoch hat Meyer-Amden in aller Form bestritten, dass die Tatsache des Waise-Seins, d. h. das Fehlen von Vater und Mutter, in seiner Kunst erlebnismässig überhaupt eine Rolle spiele. Ebenso unbestreitbar aber ist die Tatsache, dass von nun an das Erlebnis der Knabengemeinschaft das Zentrum aller seiner künstlerischen Aussagen ist."

Folge das künstlerische Schaffen antreiben und inhaltlich determinieren, wobei die Präsenz dieser psychologischen Konstanten als Indikator für die Eigenständigkeit eines Œuvres zu werten sei.⁵⁸ Zugleich setzt Schmidt das jeweilige individuelle Erlebnis in den Kontext zeitgenössischer sozialer Bedingtheiten, so Böcklins Zwiespalt zwischen ehelicher Treue und sexueller Begierde in den Zusammenhang der Sexualmoral des 19. Jahrhunderts,⁵⁹ und sieht in der Koinzidenz von psychologischem und sozialem Konflikt einen Faktor für die Wirksamkeit eines Werks gegeben.

Der Kunsthistoriker als Wertespezialist

[16] Dem Problem der Beurteilung künstlerischer Werte widmet sich Schmidt ausführlich in einem Vortrag, den er im Oktober 1959 an der Technischen Hochschule Braunschweig hielt. Obschon der Titel einen Beitrag über "Werte und Maßstäbe in der modernen Kunst" ankündigt, befasst sich der Text mit der Frage künstlerischer Werte an sich. Schmidt unterscheidet zunächst verschiedene Beurteilungsinstanzen wie den Künstler selbst, den Laien, den Händler und den Sammler und weist diesen Akteuren je spezifische Wertkriterien zu, um daraufhin festzustellen, dass für den Kunsthistoriker "die Frage der künstlerischen Werte und Maßstäbe geradezu die Grundfrage"⁶⁰ sei. Was den Kunsthistoriker zum Spezialisten für künstlerische Werte befähige, sei nicht seine Kompetenz als Kunstkenner, als Connaisseur, sondern seine Eigenschaft als Historiker, denn:

"Das oberste Axiom der Kunstgeschichte lautet: Jeder Stil ist ein in sich geschlossenes System geistiger und ästhetischer [formaler] Werte. Und damit unmittelbar zusammenhängend das zweite Axiom: die Unübertragbarkeit der Werte eines Stils auf einen anderen Stil."⁶¹

[17] Beurteilbarer künstlerischer Wert, so folgert Schmidt mehr im Sinn einer Prämisse als einer echten Schlussfolgerung, sei zur Hauptsache davon abhängig, in welchem Maß das künstlerische Werk die jeweils fortschrittlichsten Werte zu realisieren vermöge. Über diese jeweils fortschrittlichsten Werte müsse der Kunsthistoriker zunächst einmal kompetent Bescheid wissen, um daraufhin im Feld der konkreten Einzelercheinungen nach ihnen zu forschen und sich dadurch in die Lage zu versetzen, aus den am schärfsten profilierten Belegfunden einen historisch folgerichtigen Kanon zu etablieren. In der Einleitung zu *Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert* kündigt

⁵⁸ "Das Vorhandensein solcher erlebnismässiger Konstanten und der Grad ihrer Wirksamkeit ist jeweils der sicherste Massstab für die Erkenntnis des Grades der Eigenwüchsigkeit des Künstlers." Schmidt, "Böcklin heute" (wie Anm. 56), 71. Siehe auch ebd., 73: "Je weiter aber Böcklin von seinen naturhaften Grunderlebnissen – Weib, Kind und Kampf – sich entfernt, desto leichter verflüchtigen sich seine Erfindungen ins Gemeinplätzig: die 'Toteninseln', der 'Heilige Hain' von 1882, 'Malerei und Dichtung' von 1882 und leider so vieles andere noch. [...] Mit diesen *erlebnismässig peripheren Werken*, die charakteristischerweise meist auch die formal schematischeren und die *malerisch kleinlicheren* sind, hat Böcklin bei manchem künstlerisch und geistig empfindlicheren Menschen sich schier hoffnungslos in Verruf gebracht."

⁵⁹ Vgl. ebd., 72.

⁶⁰ Schmidt, "Werte und Massstäbe" (wie Anm. 13), 283.

⁶¹ Ebd., 284.

Schmidt denn auch an, nur dasjenige aufzunehmen, "was in jedem Zeitpunkt den Ausdruck der fortgeschrittensten Kräfte bildet".⁶²

[18] Dieses Wertekonzept ist implizit auch in Schmidts einflussreicher Realismus-Theorie enthalten.⁶³ Im Kern besteht sie aus einer Entkoppelung des Realismus-Begriffs von den formalen Eigenschaften, die gemeinhin einer "realistischen Malweise" zugerechnet werden, nämlich "auf der Fläche des Bildes die Illusion des Räumlichen, des Körperlichen und des Stofflichen zu erzeugen, [... das richtige Sehen] des zeichnerischen Details, des Anatomischen und der Farben [...]".⁶⁴ Während für formale Qualitäten wie diese besser der Begriff "Naturalismus" Verwendung finden sollte, meine "Realismus" ein radikal auf die Erkenntnis von Wirklichkeit gerichtetes künstlerisches Interesse. Dessen Gegensatz wiederum bilde die Haltung des "Idealismus", dem es um die "Erhöhung der Realität" beziehungsweise um ihre Beschönigung gehe:

"Der Gegensatz von Realismus ist Idealismus. Realistische Malerei ist eine Malerei, der es im weitesten Sinn um Erkenntnis der Wirklichkeit geht, und zwar nicht nur der äußeren, sichtbaren, sondern auch der inneren, unsichtbaren Wirklichkeit. Idealistische Malerei ist eine Malerei, der es nicht um Erkenntnis, sondern um Erhöhung der Wirklichkeit geht. [...] Die Frage Realismus und Idealismus ist in jedem Fall eine Frage der geistigen Gesinnung, nicht des künstlerischen Mittels. Realistisch und idealistisch gesinnte Kunst kann es grundsätzlich in jeder Zeit, ja im gleichen Künstler nebeneinander geben.

Demgegenüber ist Naturalismus nicht eine Frage der geistigen Gesinnung, sondern ausschließlich des künstlerischen Mittels. [...] Der extremste Gegensatz von naturalistischer Kunst ist ungegenständliche Kunst, denn Naturalismus ist das Fremdwort für Gegenständlichkeit. Naturalismus ist die Summe der darstellerischen Mittel, mit denen ein Abbild der gegenständlichen – sichtbaren, messbaren, tastbaren – Wirklichkeit gegeben wird. Der Massstab des Naturalismus ist die äussere Richtigkeit – der Massstab des Realismus die innere Wahrheit."⁶⁵

[19] Politisch gesehen, so Schmidt, verbinde sich radikaler Realismus in der Regel mit demokratischer Gesinnung, da Realismus "das Sehen und Aussprechen der Widersprüche in der gesellschaftlichen Struktur einer Zeit [ist] – zu deren Überwindung".⁶⁶ Idealismus hingegen diene der Herausbildung einer Sphäre jenseits dieser Widersprüche, mit dem Ziel, über die Verdrängung der sozialen Konflikte die bestehende Gesellschaftsordnung zu festigen.

⁶² Schmidt, Cetto, *Schweizer Malerei und Zeichnung* (wie Anm. 48), 7. Im Gegenzug fertigt Schmidt in der Publikation zur Sammlung Oskar Reinhart die Schweizer Adolf Stäbli und Fritz Schider mit dem Hinweis ab, die Schweiz habe den reifen Impressionismus überhaupt nicht, den Pleinairismus nur in der Vorform des Münchner Realismus mitgemacht. Vgl. Schmidt, "Einführung" (wie Anm. 49), ohne Seitenzahl.

⁶³ Vgl. Georg Schmidt, "Naturalismus und Realismus", in: ders., *Umgang mit Kunst* (wie Anm. 1), 27-36 (ursprünglich verfasst als Beitrag für die Festschrift zu Martin Heideggers 70. Geburtstag, Pfullingen 1959).

⁶⁴ Ebd., 31.

⁶⁵ Ebd., 29-30.

⁶⁶ Ebd., 35.

"Radikalerer Realismus geht immer Hand in Hand mit radikalerer demokratischer Gesinnung: beim späten Rembrandt, bei Goya, Daumier, Courbet, van Gogh. Und immer ist in grundsätzlich demokratischen Gesellschaften die idealistische Bedrohung der realistischen Gesinnung in der Kunst das deutlichste Signal einer Bedrohung der Demokratie. [...] Napoleon I. und III., Wilhelm I. und II., Hitler, Stalin ..."67

[20] Kunsthistorisch gesehen ist es die Unterscheidung von Realismus als Erkenntnisinteresse und Naturalismus als Darstellungsform, die es Schmidt erlaubt, den Begriff des Realismus auch für ungegenständliche Kunst in Anspruch zu nehmen,⁶⁸ insofern nämlich, als sie ein radikal gesteigertes Erkenntnisinteresse für die Wirklichkeit der formalen Gestaltungsmittel bezeugt. Im Gegenzug gibt ihm der so definierte Realismus-Begriff das Instrument an die Hand, den "sozialistischen Realismus" als naturalistischen Idealismus zu identifizieren und ihn als solchen in unmittelbare Nähe zur Kunst des deutschen Nationalsozialismus zu rücken.⁶⁹

[21] Auch Konrad Farner, der noch 1970 an der Marx'schen Vorstellung festhält, die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts sei mehrheitlich "künstlerisches 'Opium des Volkes'",⁷⁰ betont die grundsätzliche Verschiedenheit von Realismus und "optisch-formaler Gegenständlichkeit".⁷¹ Diese wie auch die "optisch-formale Nichtgegenständlichkeit" seien bloße Formen der Gestaltung, "wirklicher Realismus" hingegen bedeute die inhaltliche Übernahme der real drängenden gesellschaftlichen Aufgaben. Demgegenüber beharrt Lukács in einem Brief an Farner darauf, dass nur das Gegenständliche real sei:

"Ich glaube nicht, dass Gegenständlichkeit primär eine ästhetische Kategorie ist. Marx hat in den 'Ökonomisch-philosophischen Manuskripten', in seiner Kritik der Phänomenologie des Geistes überzeugend nachgewiesen, dass alles Seiende primär gegenständlich ist."⁷²

[22] Im Gegensatz zu Schmidt gelangt Farner jedoch nicht zu einer positiven Bewertung der Abstraktion, sondern sieht in ihr eine neue Gnosis am Werk, die im Zuge einer bürgerlich-säkularisierten Theologie mystizistische Angebote zur Weltflucht konstruiert.⁷³ Zwar hält er der abstrakten Kunst zugute, dass sie die erzwungene Bindung an das Gegenständliche aufgebrochen habe, nun aber gehe es darum, die "von den Abstrakt-Konkreten befreiten Formelemente wirklich frei [zu] verwenden",⁷⁴ das heißt, sie eben nicht zur Transzendierung der Bildgehalte ins Metaphysische einzusetzen.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Vgl. ebd., 36.

⁶⁹ Vgl. ebd., 34.

⁷⁰ Farner, *Tod der Kunst?* (wie Anm. 45), 10.

⁷¹ Vgl. Konrad Farner, *Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten oder die "Heilung durch den Geist". Zur Ideologie der spätbürgerlichen Zeit*, München 1960, korrigierte und erweiterte Ausgabe Neuwied/Berlin 1970, 163-164.

⁷² Georg Lukács, [Brief an Konrad Farner vom 20. Februar 1961], in: Farner, *Der Aufstand* (wie Anm. 71), 172.

⁷³ Vgl. Farner, *Der Aufstand* (wie Anm. 71), bes. 136-147.

⁷⁴ Ebd., 166.

[23] Während der Realismus-Begriff Farners vage bleibt, weil es ihm nicht um eine Begriffsklärung zu tun ist, sondern um eine "polemische Abrechnung mit der abstrakten Kunst"⁷⁵ als einer, gemäß seinem Verständnis, spätbürgerlichen Form des Jenseitsglaubens, sind die Begrifflichkeiten bei Schmidt in einen systematischen Zusammenhang gesetzt. Dieser definiert sich über das Begriffspaar Realismus/Idealismus als geistige Opposition und das Begriffspaar Naturalismus/Antinaturalismus als formale Opposition. Aus der Kombination der beiden Oppositionen entwickelt Schmidt eine Matrix, die vier Grundformen des künstlerischen Ausdrucks enthält: den realistischen und den idealistischen Naturalismus sowie den realistischen und den idealistischen Antinaturalismus. Diesen Ausdrucksformen wiederum werden exemplarisch historische Epochen zugewiesen: dem realistischen Naturalismus etwa die griechische Klassik und die Bildniskunst der Hochrenaissance, dem idealistischen Antinaturalismus die religiöse Kunst des Frühchristentums und der Romanik, dem realistischen Antinaturalismus die Malerei des Konstruktivismus.⁷⁶ Was nun den künstlerischen Wert eines Kunstwerks betrifft, so resultiere dieser aus der Zeitgemäßheit der jeweils gewählten Form und der im Werk enthaltenen Antworten auf die realen Probleme der Epoche. Der idealistische Naturalismus zum Beispiel ist nach Ansicht von Schmidt bereits um 1900 obsolet, zudem dienten Kunstwerke des idealistischen Naturalismus in der Regel der Perpetuierung sozialer Hierarchien und Ungerechtigkeiten. Überhaupt sei der idealistische Naturalismus eine *contradictio in adiecto*, da die geistige Gesinnung den künstlerischen Mitteln an sich widerspreche.⁷⁷ Dabei geht Schmidt durchaus davon aus, dass der Kunst noch eine andere Wert-Dimension inhärent ist: die "künstlerische Qualität" des jeweiligen Kunstwerks, die vom Rezipienten in einem spontanen Gefühlsurteil intuitiv erkannt werden könne. Dieses "rätselhafte Phänomen"⁷⁸ der so gearteten Qualität sei jedoch "immer nur fühlbar und bekennbar, nie aber rational erkennbar und erklärbar".⁷⁹ Und selbst diese Dimension könne doch immer nur "an den Maßstäben des betreffenden zeitlichen und individuellen Wert-Systems gemessen werden".⁸⁰

[24] Die auf künstlerischem und sozialem Fortschrittsanspruch basierende Werte-Konzeption wird in Anschlag gebracht in der mit Hans Mühlestein verfassten Monografie zu Leben und Werk von Ferdinand Hodler, die erstmals 1942, in einer um einen Bildteil ergänzten Ausgabe 1983 erschien.⁸¹ Darin unterscheidet Schmidt⁸² zwischen einem "Meister des Realismus" und einem "Meister des Idealismus", darauf bauend, dass "im

⁷⁵ Konrad Farner, [Brief an Georg Lukács vom 28. Februar 1961], in: Farner, *Der Aufstand* (wie Anm. 72), 174.

⁷⁶ Vgl. Schmidt, "Naturalismus und Realismus" (wie Anm. 63), 32.

⁷⁷ Vgl. ebd., 33.

⁷⁸ Vgl. Schmidt, "Werte und Maßstäbe" (wie Anm. 13), 285-287, hier 285.

⁷⁹ Ebd., 286.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Mühlestein, Schmidt, *Hodler* (wie Anm. 54).

Umbruch vom frühen realistischen zum reifen idealistischen Hodler [...] wohl das Grundproblem der gesamten Kunst Hodlers beschlossen"⁸³ sei. Das von Schmidt ausgemachte Grundproblem liegt, verkürzt gesagt, darin, dass Hodler den Realismus der frühen Jahre, wie er besonders in den Handwerkerbildern, in den Bildnissen von Augustine Dupin und in einzelnen Figurenbildern wie dem *Mutigen Weib* (Abb. 9) zum Ausdruck gelange, zugunsten einer Anpassung an den Geschmack des Großbürgertums und der damit verbundenen Aussicht auf finanziellen und gesellschaftlichen Erfolg preisgegeben und auf diese Weise, so der unverhohlene Vorwurf Schmidts, seine eigene ärmliche Herkunft "verraten" habe. Während Hodler hätte erkennen müssen, dass es seine historische und gerade auch persönliche Aufgabe gewesen wäre, sich durch die Darstellung der aktuellen sozialen Widersprüche für die Verminderung der ökonomischen Ungerechtigkeit einzusetzen, habe er durch den praktizierten idealistischen Naturalismus zur Festigung des bestehenden Machtgefüges beigetragen.



9 Ferdinand Hodler, *Das mutige Weib*, 1886, Öl auf Leinwand, 98,9 x 171 cm. Kunstmuseum Basel (Foto: Kunstmuseum Basel)

[25] Hodlers Spätwerk ist nach dem Urteil Schmidts einem überkommenen gesellschaftlichen und künstlerischen Wertesystem verhaftet und daher nicht mehr auf der geforderten Höhe der Zeit – mit Ausnahme der Godé-Darel-Bilder und der späten Landschaften und Selbstporträts, in denen der Realismus, wegen der neuerlichen Konfrontation mit Krankheit und Tod, noch einmal hervorbreche. Was an Beiträgen für den kunsthistorischen Kanon zu retten ist, kann folglich nur unter den Gemälden des "realistischen" Hodler zu finden sein: In der Publikation *Kunstmuseum Basel. 150 Gemälde* zeigt Schmidt das *Bildnis August Hodler (Der Schüler)* von 1875 (Abb. 10), *Das mutige Weib* von 1886 sowie zwei Landschaften (*Der Genfersee von Chexbres aus*, 1905; *Die*

⁸² Die Autorschaft dieser und der nachfolgend dargestellten Thesen ist zur Hauptsache Georg Schmidt zuzuschreiben. Mühlestein und Schmidt beschreiben im Vorwort der gemeinsamen Publikation die Aufgabenteilung der Verfasser wie folgt: "Hans Mühlestein trägt die Verantwortung für sämtliche biographischen Daten und Mitteilungen: daher spricht er in diesen Partien in der ersten Person. Mit dem Biographischen aufs engste verknüpft sind die Bild-Datierungen. Auch sie werden von Hans Mühlestein verantwortet. [...] Georg Schmidt hat vor allem die künstlerische und kunstgeschichtliche Fragestellung samt der sich daraus ergebenden Begriffsbildung beigetragen." Ebd., XX.

⁸³ Ebd., XIX.

Dents Blanches bei Champéry in der Morgensonne, 1916),⁸⁴ nicht jedoch die ebenfalls in Museumsbesitz befindlichen Figurenbilder *Aufgehen im All* von 1892 oder *Blick ins Unendliche* von 1913/14-1916. *Aufgehen im All* (Abb. 11) ist für Schmidt das erste von Hodlers Werken, das dem Wunsch des Künstlers nach der sich bedingungslos verschenkenden Frau Gestalt verleiht. Der "erotische Gehalt dieser Sehnsuchtsgebärde" erscheine hier zwar durch den Gebetsgestus noch religiös verbrämt, "es fehlt aber nicht viel, und sie [die Hände] werden sich öffnen und sie werden bereit sein zu jedem denkbaren Grad der Flucht aus einer unbefriedigenden Wirklichkeit bis zur verzückten Hingabe an ein Wunschreich der Triebbefriedigung".⁸⁵



10 Ferdinand Hodler, *Bildnis August Hodler (Der Schüler)*, 1875, Öl auf Leinwand, 63,5 x 38 cm. Kunstmuseum Basel (Foto: Kunstmuseum Basel)

⁸⁴ Vgl. Schmidt, *Kunstmuseum Basel* (wie Anm. 31), 134-141.

⁸⁵ Mühlestein, Schmidt, *Hodler* (wie Anm. 54), 326.



11 Ferdinand Hodler, *Aufgehen im All*, 1892, Öl auf Leinwand, 159 x 97 cm. Kunstmuseum Basel (Foto: Kunstmuseum Basel)

[26] Im *Blick ins Unendliche* (Abb. 12), von dem das Kunstmuseum Basel die größte – für den ursprünglichen Bestimmungsort im Kunsthaus Zürich zu große – Fassung besitzt, sieht Schmidt den allerdeutlichsten Beleg für Hodlers "Flucht aus der Gegenwartsproblematik".⁸⁶ Die Hinwendung der monumentalen Frauenfiguren zur Sphäre des Unendlichen sei pseudogeistiges Getue, dessen einziger Sinn darin bestehe, nicht in die Wirklichkeit blicken zu müssen. Hodlers eigentliches Interesse richte sich ohnehin auf die "Körper von den Hüften an abwärts",⁸⁷ die er, wie die "souverän geformten Falten der fußlangen Gewänder", mit einer "wahrhaft großartigen plastischen Kraft" gestalte. Im manifesten Gegensatz von "körperwidriger Geistigkeit und geistloser Körperlichkeit"⁸⁸ seien noch einmal "die beiden Pole seines gesamten idealistischen Schaffens" repräsentiert.



12 Ferdinand Hodler, *Blick ins Unendliche*, 1913/1914-1916, Öl auf Leinwand, 446 x 895 cm. Kunstmuseum Basel (Foto: Kunstmuseum Basel)

⁸⁶ Ebd., 426.

⁸⁷ Ebd., 427.

⁸⁸ Ebd., 427-428.

[27] Hier wird deutlich, wie Schmidt das von ihm postulierte Zusammenwirken von soziologischer und psychologischer Kunstgeschichte versteht: Der Kunsthistoriker hat die soziale Funktion des Kunstwerks in Bezug zu setzen zur Aufgabe, die es im Kontext der individuell psychischen Disposition des Künstlers erfüllt. Im Falle von Hodlers "idealistischem" Spätwerk heißt dies: Die in Gemälden wie *Aufgehen im All* oder *Blick ins Unendliche* offerierte Flucht aus der sozialen Wirklichkeit dient dem Machterhalt der großbürgerlichen Eliten und festigt die bestehenden Ungerechtigkeiten. Für das Ich des Künstlers hat die Evokation der "muskelprotzenden Männerwelt"⁸⁹ und der sich verschenkenden Frauengestalten hingegen die Funktion, dem sublimierend entgegenzuwirken, was sich bei Hodler an Gewalt- und Vergewaltigungsfantasien ausgebildet hat. Ihre Ursachen sieht Schmidt in einem früh erfahrenen Ausgeliefertsein an Armut und Tod und in einem starken kompensatorischen Wunsch nach finanzieller, gesellschaftlicher und sexueller Dominanz (in der Schmidt'schen Logik des "zentralen Erlebnisses" wäre es der Tuberkulose-Tod und das ärmliche Begräbnis der Mutter, die als Schlüsselerlebnisse Wirkung entfalten).⁹⁰ Auf diese Weise erscheinen in der Verschränkung von soziologischer und psychologischer Dimension die späten Werke Hodlers als Produkte eines übersteigerten Machtbedürfnisses, denen zugleich die Funktion zufällt, den realen Macht- und Geldzuwachs des Künstlers zu bewirken und ihn Teil jener Gesellschaft werden zu lassen, die am Erhalt der bestehenden Ungerechtigkeit ein Interesse hat.

Kampf den Atavismen

[28] Idealistischer Naturalismus, der als Ausdruck antidemokratischer Gesinnung auf Angebote zur Wirklichkeitsflucht zielt, ist laut Schmidt gleichbedeutend mit Kitsch.⁹¹ Der Aufsatz "Kampf dem Kitsch – Versuch einer Definition"⁹² von 1946 legt dar, wie sich aus dem Zusammenwirken von unerwünschter gesellschaftlicher Wirkung einerseits und historischer Rückständigkeit andererseits der ethisch und systematisch begründete negative Wert eines Kunstwerks formt: Dieser Negativwert besteht darin, dass Kitsch dem Erhalt eines nicht mehr zeitgemäßen Machtgefüges dient, während wir uns

⁸⁹ Ebd., 384.

⁹⁰ Im Unterschied zu den Texten über Böcklin, Meyer-Amden und Wiemken spricht Schmidt bei Hodler nicht ausdrücklich von einem "zentralen Erlebnis", doch führt er den Tod der Mutter implizit als ein solches ein: "Das erschütterndste Erlebnis seiner Jugendzeit aber war der Tod seiner 39-jährigen Mutter im Jahre 1867. [...] inmitten ihrer Kinderschar, die auf dem Acker mitwerkte, brach die Mutter an einem Märztag des Jahres 1867 tot zusammen. Die Kinder, Ferdinand an der Spitze, mussten die Leiche ihrer Mutter eigenhändig auf einen Feldkarren laden und fuhren sie schluchzend nach Hause. Und dann das Begräbnis! Von ihm hat Hodler zu Loosli gesagt, dass es ihm 'einen unauslöschlichen Eindruck' gemacht habe. 'Wir waren damals miserabel arm, und die Beerdigung war so dürftig wie möglich. Auf einem gewöhnlichen Handkarren wurde der rohe Sarg auf den Friedhof geführt, und als Leichengeleite trippelten wir Kinder, meine Geschwister und ich, allein hinterher. Dieses Bild ist mir ein Leben lang klar und scharf vor den Augen geblieben.'" Ebd., 5-7.

⁹¹ Vgl. Schmidt, "Naturalismus und Realismus" (wie Anm. 63), 33.

⁹² Georg Schmidt, "Kampf dem Kitsch – Versuch einer Definition", in: ders., *Umgang mit Kunst* (wie Anm. 1), 60-69, erstmals erschienen in *Basler Schulblatt* 7 (1946), Heft 1.

"technisch und geistig auf einer Stufe der Kultur befinden, der die Überwindung der Not, das heißt die Verwirklichung der wirtschaftlichen Demokratie nicht mehr nur ein gefühlsmäßig ethisches Postulat zu sein braucht, sondern eine erkenntnismäßig begründete Notwendigkeit ist, weil wir technisch die Mittel zur effektiven Überwindung der Not besitzen".⁹³ In ethischer Hinsicht ist Kitsch ein Gerechtigkeitsverhinderungsprogramm, im Lichte des von Schmidt behaupteten allgemeinen Entwicklungsgangs ist er überdies ein Atavismus: ein Rückfall in ein evolutionär eigentlich überwundenes Stadium.

[29] Der Kitsch-Begriff ist bei Schmidt in mehrfacher Hinsicht anders konturiert als in weiteren zeitgenössischen Theorien. Eingebunden in die Systematik der Schmidt'schen Realismus-Konzeption, erfährt er hier eine eindeutige ästhetische Bestimmung: Kitsch ist "äußere Richtigkeit bei innerer Unwahrheit",⁹⁴ und als solche wiederum ist er gleichbedeutend mit idealistischem Naturalismus. Das ist eine Definition von maximaler Deutlichkeit und überdies eine, die das Phänomen auf die Sphäre der anspruchsvollen Kunst ausweitet (so gehören für Schmidt auch Werke von Dürer, Raffael, Rubens, Ingres, Böcklin – und eben Hodler – zum Kitsch).⁹⁵ Andere ästhetische Bestimmungen, die Schmidts Aufsatz "Kampf dem Kitsch" um wenige Jahre vorausgehen, bleiben demgegenüber tastender: Norbert Elias ortet in der "Formunsicherheit" die eigentliche "Gestaltqualität" des Kitschstils, zu der Unbeholfenheit und ein "In- und Nebeneinander von Niveau und Niveaulosigkeit" ebenso gehören wie Gefühlsausbrüche und Entgleisungen.⁹⁶ Clement Greenberg sieht im Kitsch primär das Mechanische und Formelhafte sowie die Abbildung nur vorgetäuschter Empfindungen und Erfahrungen aus zweiter Hand.⁹⁷ Für Hermann Broch gehört zur Ästhetik des Kitsches zuvorderst die Technik des Effekts, das heißt, die Beschränktheit auf ein "Als-ob", das Große und Wahres vortäuscht, aber tatsächlich nur Äußerliches bietet.⁹⁸ Näher bei Schmidts späterer Definition von Kitsch als idealistischem Naturalismus liegt Brochs These, dass es zum Kitsch als "reaktionärer Technik des 'Effekts'" gehöre, trotz naturalistischer Gebärden und trotz der Verwendung von "Realitätsvokabeln" die Welt nicht so zu schildern, wie sie wirklich sei, sondern so, "wie sie gewünscht oder gefürchtet wird".⁹⁹ Die Ursache für die

⁹³ Ebd., 68.

⁹⁴ Ebd., 64.

⁹⁵ Vgl. ebd., 62.

⁹⁶ Vgl. Norbert Elias, *Kitschstil und Kitschzeitalter*, Münster 2004, 6-8. Elias verfasste den Aufsatz 1934 während seines Pariser Exils.

⁹⁷ Vgl. Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", in: ders., *Art and Culture. Critical Essays*, Boston 1961, 3-21, hier 10: "Kitsch is mechanical and operates by formulas. Kitsch is vicarious experience and faked sensations." Der Aufsatz erschien erstmals in *Partisan Review* 6 (1939), Heft 5.

⁹⁸ Vgl. Hermann Broch, "Das Böse im Wertsystem der Kunst", in: ders., *Gesammelte Werke. Dichten und Erkennen. Essays*, Bd. 1, hg. von Hannah Arendt, Zürich 1955, 311-350, bes. 344-345. Der Aufsatz erschien erstmals in *Die Neue Rundschau* 34 (1933), Heft 8, 157-191.

⁹⁹ Ebd., 344.

aktuelle Prominenz von Kitsch ortet Broch in der bürgerlich-puritanischen Domestizierung der Sexualität, deren Triebenergien kompensatorisch in die sentimental übersteigerte Gefühlswelt der Kitschkultur verschoben werden.¹⁰⁰ Als zeitgemäßes Phänomen erscheint Kitsch auch bei Greenberg, der ihn als "Ersatzkultur"¹⁰¹ deutet, adressiert an die Massen, denen es an Zeit und Bildung fehlt, um für "die Werte der echten Kultur" empfänglich zu werden. Noch weiter geht Elias, der Kitsch nicht nur als freizeitleiche Ersatzbefriedigung für die im Alltagsleben nicht erfüllten Wünsche definiert,¹⁰² sondern ihn als durchaus adäquate kulturelle Ausdrucksform einer emotional lädierten industriellen Gesellschaft begreift¹⁰³ – und dabei die Erwartung hegt, dass die Bezeichnung "Kitschstil", wie zuvor etwa die Stilbegriffe "Gotik" oder "Barock", nur in der Anfangsphase der Begriffsgeschichte negativ konnotiert sei, dann aber einen Wertungswandel erfahren würde.¹⁰⁴ Hiervon setzt sich Schmidts Verständnis von Kitsch als einer ästhetischen Praxis, die gerade durch die Obsoletheit der künstlerischen Mittel wie auch der ihr innewohnenden gesellschaftlichen Intentionen gekennzeichnet ist, deutlich ab.

[30] Schmidts Verständnis von historischer Entwicklung, in das sein Kitsch-Konzept eingebettet ist, folgt damit mehr noch als einem hegelianischen Fortschrittsbegriff der Logik biologischer und biologistischer Theorien des 19. Jahrhunderts (u. a. Darwin, Lombroso, Nordau) – Theorien, die den evolutionären Fortschritt durch punktuelle Rückfälle in frühere Entwicklungsstadien durchbrochen sehen, ohne dass jedoch der große Gang der Geschichte durch vereinzelte atavistische Fehlbildungen aufgehalten werden könnte. Bei Schmidt wird die Adaption biologistischer Deutungsmuster in einschlägiger Metaphorik fassbar, etwa wenn vom Kitsch als "Folge einer Krankheit am kitschbedürftigen Körper der menschlichen Gesellschaft"¹⁰⁵ die Rede ist. Notabene findet sich die Atavismus-Idee auch in der Bachofen-Dissertation: Im Kapitel zur Kreisförmigkeit

¹⁰⁰ Vgl. Hermann Broch, "Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches", in: ders., *Gesammelte Werke. Dichten und Erkennen. Essays*, Bd. 1, hg. von Hannah Arendt, Zürich 1955, 295-309, bes. 301-303, Manuskript eines Vortrags am Germanistischen Seminar der Universität Yale im Winter 1950/51.

¹⁰¹ Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch" (wie Anm. 97), 10: "To fill the demand of the new market [i.e. the new urban masses], a new commodity was devised: ersatz culture, kitsch, destined for those who, insensible to the values of genuine culture, are hungry nevertheless for the diversion that only culture of some sort can provide." Die Idee, dass Kitsch primär als ein Zerstreungsangebot für die vom täglichen Überlebenskampf erschöpften Massen zu verstehen sei, findet sich auch bei Fritz Karpfen; vgl. Fritz Karpfen, *Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst*, Hamburg 1925, 61-63, hier 61: "Es ist nun einmal so, dass die Masse – also die Menschheit im Durchschnitt, die Menschen, die im Wettlauf des Lebenskampfes atemlos von Brot und Geld gepeitscht werden – in den kurzen Pausen sich erholen will und muss. Es ist nun einmal so, dass das Gehirn, das von acht Uhr früh bis acht Uhr abends Zahlen schlucken muss oder Hände den Hammer schwingen lässt, müde ist und Rauschgetränk verlangt. Und es ist fast ein geistiger Defekt, wenn ein Durchschnittsmensch, der tagsüber wie ein Tier in die Seelen gespannt war, abends nun vor die Wahl gestellt, 'Parsifal' oder Jazzband zu wählen, nicht die Bar der Oper vorzieht."

¹⁰² Vgl. Elias, *Kitschstil* (wie Anm. 96), 30.

¹⁰³ Vgl. ebd., 29-31.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., 5-6.

¹⁰⁵ Schmidt, "Kampf dem Kitsch" (wie Anm. 92), 68.

geschichtlicher Entwicklung argumentiert Schmidt, die Wiederkehr des Vergangenen sei bei Bachofen nur scheinbar als Kreisbewegung gedacht, vielmehr handle es sich bei den Rückkehren des Alten um bloße "Episoden", um "gegenüber dem Gesamten unwichtige Etappen", das heißt, um den nur "vorübergehenden Rückfall in tiefere Zustände, der zum Kampf um den Fortschritt gehört, den endlichen Sieg jedoch nicht in Frage zu stellen vermag".¹⁰⁶

[31] Das normative System Schmidts, das eine lineare Entwicklung impliziert und als Atavismus entwertet, was sich in der Beurteilung des Historikers nicht den fortschrittlichsten künstlerischen und gesellschaftlichen Kräften zurechnen lässt, ist seiner Anlage nach eine Konzeption des 19. Jahrhunderts.¹⁰⁷ Mit der Behauptung von universell gültigen Entwicklungsschritten und mit der Annahme eines unbedingten sittlichen Aufstiegs setzt es sich überdies von der Mehrheit der zeitgenössischen Positionen ab, die ihr hermeneutisches Potenzial zwar ebenfalls aus der Logik der aufklärerischen Fortschrittserzählung schöpfen, dabei aber weniger rigoristisch ausgeformt sind. Es stellt sich mitunter die Frage, ob Schmidts teleologischem System, in der eigenen Logik gedacht, nicht selbst etwas "Atavistisches" anhaftet. Für die Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem, für Inkonsistenzen gegenüber der Folgerichtigkeit des Modells, für Einsprengsel in den rigiden Kanon des Fortschritts lässt es wenig Raum. Dabei wäre es gerade damit auf der Höhe der Zeit gewesen.

[32] 1959 spricht Schmidt über die aktuellen Tendenzen des Tachismus mit Worten, die durchaus als ein Manifest der Postmoderne knapp *avant la lettre* gehört werden könnten: In den "vielen tausend Quadratmetern tachistisch zerwühlter Leinwand in allen Ländern der westlichen Welt" sieht er den Protest gegen "den Perfektionismus der modernen Technik, gegen die widerliche Hygiene der plastik-verhüllten Lebensmittel, gegen den nicht nur segensreichen, sondern zutiefst auch fragwürdigen Bakterienmord der modernen Chemie" am Werk. Der tachistische "Aufstand der grauen Wunder des Unappetitlichen" nehme sich aus als ein "vielstimmig einstimmiges Nein" zur "toten Rasanz des industriellen Serienprodukts" und zu "sämtlichen Wirtschaftswundern der Welt".¹⁰⁸ Schmidts eigene normative Ästhetik allerdings mündet selbst in einen rasanten und eher ein- als vielstimmig vorgetragenen Kanon sämtlicher Kunstwunder der Welt. Dass sie sich zum Teil als Außenseiter-Ästhetik vernehmen lässt, liegt entgegen den Vermutungen ihres Autors womöglich nicht nur an ihrer sozialgeschichtlichen Fundierung, sondern auch an ihrer unerbittlichen Systemhaftigkeit und daran, dass sie just dann ihre

¹⁰⁶ Schmidt, *Bachofens Geschichtsphilosophie* (wie Anm. 14), 39.

¹⁰⁷ Zur Ideen- und Begriffsgeschichte von Fortschritt und Entwicklung vgl. Reinhart Koselleck, "Fortschritt", in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hg. von Otto Brunner et al., Bd. 2, Stuttgart 1975, 351-423; Wolfgang Wieland, "Entwicklung, Evolution", ebd., 199-228.

¹⁰⁸ Schmidt, "Werte und Maßstäbe" (wie Anm. 13), 292.

Adressaten sucht, als Kunstgeschichte nicht mehr als lineare Erzählung, sondern als eine solche der Gemische und Gemenge zu interessieren beginnt.