Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft

Lutz Hieber
Rainer Winter *Hrsg.*

Film als Kunst der Gesellschaft

Ästhetische Innovationen und gesellschaftliche Verhältnisse

Springer VS

Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft

Reihe herausgegeben von
Alexander Geimer, Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin, Deutschland
Carsten Heinze, Fakultät für Wirtschafts- und Sozialwiss, Universität Hamburg, Hamburg, Deutschland
Rainer Winter, Institut für Medien- und Kommunikationswissenschaft, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, Klagenfurt am Wörthersee, Österreich

Die Reihe „Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft“ möchte die soziologische Auseinandersetzung mit dem Film intensivieren und eine Publikationsplattform für Soziolog_innen, aber auch Medien- und Kulturwissenschaftler_innen mit soziologischem Interesse schaffen. Dabei soll die Film- und Bewegtbildsoziologie in ihrem Profil sowohl theoretisch, methodologisch/methodisch wie empirisch gefördert werden und Platz für Differenzierung und Verstetigung filmsoziologischer Schwerpunkte geschaffen werden.

Weitere Bände in der Reihe http://www.springer.com/series/13426

Lutz Hieber · Rainer Winter
(Hrsg.)

Film als Kunst der Gesellschaft

Ästhetische Innovationen und gesellschaftliche Verhältnisse

Springer VS

Hrsg.
Lutz Hieber
Leibniz Universität Hannover
Hannover, Deutschland

Rainer Winter
Alpen-Adria-Universität Klagenfurt
Klagenfurt am Wörthersee, Österreich

ISSN 2524-3020 ISSN 2524-3039 (electronic)
Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft
ISBN 978-3-658-30460-7 ISBN 978-3-658-30461-4 (eBook)
https://doi.org/10.1007/978-3-658-30461-4

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature 2020
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.
Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Planung/Lektorat: Barbara Emig-Roller
Springer VS ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH und ist ein Teil von Springer Nature.
Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Inhaltsverzeichnis

Einführung 1
Lutz Hieber und Rainer Winter

Positionen

Kunstgattung Film 9
Lutz Hieber

Siegfried Kracauers Filmtheorie in der zeitgenössischen Rezeption . . . 47
Irmbert Schenk

Die Kunst, keine Kunst zu sein. Film als Medium der Gegen-Kunst . . . 71
Jörn Ahrens

Überlegungen zur kontemporären Position des Films im Feld der Kunst und im sozialen Raum 83
Jan Weckwerth

Gattungen

Der Essayfilm als Kunst der Gesellschaft 109
Marzena Chilewski

Zwischen gesellschaftlicher Beobachtung und künstlerischer Praxis: Realismus, Fiktion und das Imaginäre in dokumentarischen Filmen 129
Carsten Heinze

Was heißt hier „kommunales Kino“? 163
Ralf Knobloch-Ziegan

Analysen und Fallstudien

Die Schöne (Kunst) und der Film Lulu im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit 177
Anke Steinborn

Die entfesselte Kamera als entfesselte Subjektivität? Gesellschaftliche Konnotationen der Kamerabewegung in *Der Letzte Mann* und *The Lost Weekend* 203
Henrik Wehmeier

Der Vampir im Film. Visualisierung und Entvisualisierung des Vampirmotivs bei Friedrich Wilhelm Plumpe (Murnau), Rudolf Thome und Ridley Scott 219
Olaf Behrend und Jochen Schäfers

Film im kulturellen Aufbruch der 1960er Jahre: Jane Fonda als Astronautin „Barbarella“ 241
Lutz Hieber

Kult, Transzendenz und Utopie. „Pulp Fiction“ als post-modernistische Kunst 277
Rainer Winter

Zwischen Benjamin und Lacan. Der Spiegel *Nerhegeb als mediale Bewährungsprobe* 295
Hans-Joachim Jürgens

Gestörte Rezeption: Pornografische Filmszenen als künstlerisches Mittel in Lars von Triers „Nymphomaniac“ 315
Karolina Kempa

Über die Autoren 337

Einführung

Lutz Hieber und Rainer Winter

Seit langem sieht die hegemoniale Kultur des deutschen Sprachraumes eine hierarchische Ordnung der Künste vor. Oben steht die ‚hohe', die autonome Kunst, darunter liegt die angewandte Kunst, und weiter darunter folgen die Spezialmuseen für Weltkulturen (früher Völkerkunde), für Architektur, für Film, für Karikatur etc. Zur ‚hohen' Kunst zählen Opern, Schauspiel und Bildende Kunst. Ihr Rang drückt sich im Erscheinungsbild in den Städten aus. Kunstmuseen, Opern- und Schauspielhäuser sind pompöse Gebäude, die oft von namhaften Architekten entworfen und mit hohem finanziellem Aufwand realisiert wurden. Auf der Stufe darunter befindet sich die ‚angewandte' Kunst. In Köln beispielsweise erhielt im Jahre 1986 das *Museum Ludwig,* als Museum für Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, einen repräsentativen Neubau, im Jahre 2001 zog das *Wallraf-Richartz-Museum,* das Werke des 15. bis 19. Jahrhunderts beherbergt, in ein herausragendes neues Gebäude. Das *Museum für angewandte Kunst* befindet sich seither in dem alten Bau, das sich diese beiden Sammlungen früher geteilt hatten. In Köln gibt es ein *Haus der Architektur,* das allerdings sehr bescheiden daherkommt und nur je nach Veranstaltung geöffnet ist. Die Stadt leistet sich kein Filmmuseum, das nächstgelegene liegt in der Landeshauptstadt Düsseldorf.

L. Hieber (✉)
Hannover, Deutschland
E-Mail: hieber@ish.uni-hannover.de

R. Winter
Alpen Adria Universität Klagenfurt, Klagenfurt, Österreich
E-Mail: Rainer.Winter@aau.at

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature 2020

L. Hieber und R. Winter (Hrsg.), *Film als Kunst der Gesellschaft,* Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft,
https://doi.org/10.1007/978-3-658-30461-4_1

Spielfilme gelten in Deutschland weitgehend als Unterhaltung. Als Populärkultur haben sie oft keine besondere Wertschätzung. ‚Kunst' dagegen hat einen anspruchsvollen Nimbus, sie soll der Bildung dienen, und ein Bildungsbürgertum beschäftigt sich damit. Doch auch das filmische Medium ließ Kunstmuseum und Galerie nicht unberührt. Mit den technischen Fortschritten kam schließlich in den 1980erJahren das Video als Kunstgattung auf. Die *documenta 8* des Jahres 1987 setzte mit ihrer Abteilung Video-Kunst einen Meilenstein. Aber diese Großausstellung widmete sich nur einem schmalen Ausschnitt des filmischen Schaffens, denn ihr ging es keineswegs um Spielfilme, sondern eben um ‚Video-als-Kunst'. Diese Kunst-Gattung zeichnet sich dadurch aus, dass sie dem Paradigma der Beaux-Arts entsprechen muss. Bei ‚Video-als-Kunst' handelt es sich um autonome, allein dem Gestaltungswillen des Künstlers verpflichtete Werke. Filme für das Kino, die das Publikum gegen Bezahlung zu sehen bekommt, oder gar Werbefilme schließen die Konventionen der Kunstwelt aus, die seit dem 19. Jahrhundert Gültigkeit beanspruchen. Freilich werden sie heute angesichts der Kommerzialisierung der Kunst infrage gestellt.

Indem das schmale Spektrum des autonomen Films als eine Form künstlerischer Praxis einen Zugang zu Kunstvereinen und Kunstmuseen fand, begannen wohlhabende Sammlerinnen und Sammler sich für solche Werke zu interessieren. Ein herausragendes Beispiel ist die Sammlung Goetz in München. Aber diese Kunstwelt – wir sprechen noch immer vom deutschsprachigen Raum – zeigte keinerlei Interesse für Kino-Filme (oder gar für Fernsehfilme). Entsprechend schließt sie Filmplakate ebenso wie die Bedeutung von Filmstars als Leitfiguren beispielsweise der Modewelt aus.

In den kulturellen Metropolen der USA jedoch gehen die Uhren – wie auch in Frankreich, Luxemburg oder Belgien mit ihrer Tradition der cinémathèque – anders. Um sie zu verstehen, ist an die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts zu erinnern. Während sich unsere Kunstwelt sich gegen deren Errungenschaften immer noch sträubt und traditionell bleiben möchte, griff sie das Museum of Modern Art in New York (MoMA) auf. Damit forderte dieses Leitmuseum auch in dieser Hinsicht das ‚alte Europa' heraus. Zu den historischen Avantgarden, die sich als Opposition gegen die Beaux-Arts verstanden, zählten, um ein paar Beispiele zu nennen, das Bauhaus in Deutschland, De Stijl in Holland oder die internationale Dada-Bewegung. Das MoMA griff deren Intentionen auf und unterzog sich einem Prozess der Avantgardisierung. Entsprechend richtete es bereits in den 1930er Jahren ein *film department* ein, parallel zu Fotografie- und Design-Abteilungen und zum gewohnten Sektor von Malerei und Skulptur. Die Film-Abteilung begann zeitlich mit der Stummfilm-Ära und sammelte Filme von

David W. Griffith, Charlie Chaplin, Fritz Lang, Georg Wilhelm Pabst, Sergej Eisenstein ebenso wie Walt Disney, und ging mit großen Tonfilmen weiter. Dabei ging es nicht um eine Unterscheidung von Filmen für die Elite und die Masse, im Sinne von ‚high' und ‚low' (wie sie beispielsweise durch höhere Wertschätzung von Independent-Film gegenüber Populärkultur möglich wäre), sondern um die Unterscheidung von ‚gut' und ‚schlecht'. Indem das MoMA als Leitmuseum den Kino-Film pflegte, wuchs ein Interesse von Sammlern für das Feld des Kinofilms, das auch Film-Plakate und die filmische Kostümgeschichte umfasst.

Kino-Filme als Kunstgattung zu betrachten, bedeutet nicht nur das Sammeln, sondern auch das Restaurieren von Filmen. Ebenso wie alte Gemälde müssen alte Filme gepflegt und immer wieder restauriert werden. In der Frühphase war Zelluloid das Filmmaterial. Dieses Material, mit Kampfer behandelte Nitrozellulose, zeichnet sich durch unzulängliche Haltbarkeit und leichte Entflammbarkeit aus. Das MoMA widmete sich diesen Aufgaben.

Da die Kunstwelt der US-Metropolen den Spielfilm als Kunstgattung betrachtet, und ihm entsprechend Wertschätzung entgegenbringt, wandern bedeutende Stücke in die USA. Dort hat die Museumskultur den Grundstein nicht nur für alltäglichen Gebrauch des Films als wichtigen Bestandteil der Gegenwartskultur gelegt, sondern auch für angemessene intellektuelle Beschäftigung. Die in den 1930er Jahren begründete Lebendigkeit der Beziehung von Kunstschaffen und Kunstgebrauch wirkt bis in unsere Gegenwart fort.

Während also die US-Kultur die Innovationen der Avantgarde aufnahm und innovativ weiterführte, feiern bundesrepublikanische Medien die Schaffung großartiger Institutionen der Hochkultur, wie der Elbphilharmonie in Hamburg, oder sie beschäftigt sich mit der Planung eines neuen Konzertgebäudes in München. Doch solche Prestige-Projekte sind noch fest im Kulturbegriff des 19. Jahrhunderts verankert, und deshalb sind sie entsprechend wenig geeignet als kulturelle Leuchttürme in einer stürmisch sich entwickelnden Kultur. Unser Band jedoch, der unterschiedliche Aspekte des Films als ästhetische Gattung beleuchtet, kann ein Baustein für ein Denken sein, das einer Kunstwelt den Weg bereitet, die dem frühen 21. Jahrhundert angemessen ist.

Dies ist umso mehr erforderlich, als dass die Digitalisierung auch im deutschen Sprachraum dabei ist, die Hierarchisierung in hohe und niedere Kunst infrage zu stellen. Die Vielfalt digitaler Technologien, die unser Leben heute bestimmen, scheint dazu zu führen, dass kulturelle Experten oder Eliten immer weniger gebraucht werden. Für die Millennials ist die ‚hohe' Kultur nur noch eine von vielen Optionen.

Gesellschaftliche Innovationen entstehen aber nicht nur durch neue Medien, sondern auch aus neuem Denken, und dazu können Wissenschaften beitragen.[1] Wenn es um Umdenken geht, stehen am Anfang oft wissenschaftliche Diskurse, die kaum ohne Kontroversen zu haben sind. Wenn es also, um wieder auf Kultur zu sprechen zu kommen, auf der einen Seite den Film als Kunst der Gesellschaft geht, und auf der anderen um verhärtete Strukturen der Kunstwelt, wird es nicht anders sein.

Ein Umdenken ist auch deshalb erforderlich, weil Filme heute vermehrt auf digitalen Plattformen abgerufen werden. Sie werden nicht mehr nur im Kino oder im Wohnzimmer rezipiert, sondern mittels digitaler Technologien überall. Filme sind so zu einem selbstverständlichen Aspekt unseres Alltags geworden. Vor diesem Hintergrund ist es erforderlich, zum einen Filme als wichtigen Teil der heutigen Kultur zu begreifen. Zum anderen müssen ihre künstlerischen Formen anerkannt und analysiert werden. Da sogenannte Kunstfilme („Arthouse movies“) heute kommerzialisiert sind und nur eine kulturelle Ware unter vielen darstellen, muss auch deshalb die Vorstellung von Filmkunst erweitert werden. So können populäre Filme gute Kunst realisieren. Ebenso gibt es viele schlechte Kunstfilme. Wir plädieren also dafür, auch populäre Filme unter künstlerischen Aspekten zu beurteilen. Sie sind bereits Teil der sich herausbildenden digitalen Welten, in

[1]Dafür braucht man aber einen langen Atem. Zur Illustration dessen, was langer Atem heißt, kann die Diskussion um Atomenergie dienen. In den 1970er Jahren gab es in Westdeutschland große Demonstrationen gegen den Bau von Atomkraftwerken. Naturwissenschaftlicher Diskurs hatte den Boden bereitet. Physiker warnten vor den Schwierigkeiten des Umgangs mit Spaltprodukten, Geologen kritisierten die Ideologie, deren sichere Lagerung sei möglich, Mediziner und Biologen trugen Kenntnisse zu den Gefahren radioaktiver Strahlung bei. Dagegen argumentierten andere Wissenschaftler, die sich den Zukunftsperspektiven der Atomkraftwerk-Industrie anschlossen (damals flossen immense staatliche Mittel in Kernforschungszentren). Die Regierungen der Bundesrepublik stellten sich hinter die Interessen der interessierten Industrien, und die Gewerkschaften reihten sich – in vermeintlichem Kampf um Arbeitsplätze – in diese politische Linie ein. Es sollte drei Jahrzehnte dauern, bis eine Bundesregierung, nach der Nuklearkatastrophe von Fukushima, den Ausstieg aus der Atomenergie in die Wege leitete. Das Problem der radioaktiven Spaltprodukte, als Hinterlassenschaft der Reaktoren, ist bis heute nicht gelöst. Soviel zur Geschichte der Atomkraft in Westdeutschland. Ein Gegenmodell bietet das Nachbarland Frankreich. Die Wissenschaft dort blieb ruhig, anders als in der Bundesrepublik hatte es keine nennenswerte Anti-AKW-Bewegung gegeben. Deshalb spielen dort Atomkraftwerke für die Energieproduktion nach wie vor eine tragende Rolle.

der allerdings (wissenschaftliche) Experten kaum mehr beachtet werden. Auch unser Diskurs wird immer mehr zu einer spezialisierten Welt, der neben andern Spezialkulturen herläuft. Dennoch ist es wichtig, Film als Kunst zu begreifen, zu analysieren und zu diskutieren, weil es um eine Veränderung der hegemonialen Kultur geht. Da Kultur ein wesentliches Moment der gesellschaftlichen Entwicklung ist, kann es nicht gleichgültig sein, ob sie tragenden Institutionen auf dem Stand des vergangenen Jahrhunderts eingefroren bleiben oder sich weiterentwickeln können und neue Impulse aufgreifen.

Kunstgattung Film

Lutz Hieber

Zusammenfassung

Dieser Entwurf einer ästhetischen Theorie des Films geht von der Geschichte der bildenden Kunst aus. Dabei geht es wesentlich um die sich entwickelnden Widersprüche seit dem 19. Jahrhundert, die spätestens mit Dada und Bauhaus aufbrechen. Seither stehen unterschiedliche Theorien der Ästhetik nebeneinander; sie sind durch tiefe Gräben getrennt, weil sie sich auf unterschiedliche künstlerische Praktiken beziehen. Drei Ansätze werden vorgestellt: Theodor W. Adorno (für den Kino-Filme im Wesentlichen keine Kunst sein konnten), Walter Benjamin (der im Film eine neue künstlerische Formation erkennt) und Erwin Panofsky (der als Kunsthistoriker den Film als neue lebendige Kunstgattung begrüßt). In diesem Zusammenhang geht es auch um die Auseinanderentwicklung der Kunstwelten diesseits und jenseits des Atlantiks, deren Ursache in der Emigration während der Nazi-Ära liegt. Während das *Museum of Modern Art* in New York ein Film-Department hat, das sich dem Kino-Film widmet, schließen die Kunstmuseen der Bundesrepublik diese Gattung nach wie vor aus.

Schlüsselwörter

Filmtheorie · Arts incohérents · Dada · Bauhaus · Spielfilm · Theodor W. Adorno · Walter Benjamin · Erwin Panofsky · Museumsufer Frankfurt/M. · Pinakothek der Moderne · Museum of Modern Art New York (MoMA)

L. Hieber (✉)
Hannover, Deutschland
E-Mail: hieber@ish.uni-hannover.de

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature 2020

L. Hieber und R. Winter (Hrsg.), *Film als Kunst der Gesellschaft,* Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft,
https://doi.org/10.1007/978-3-658-30461-4_2

Die Künste sind schon immer in vielfältiger Weise in gesellschaftliche Prozesse eingebunden. Das betrifft nicht nur die künstlerischen Techniken, die Ausdifferenzierung der Gattungen und die Themen der Werke, sondern auch die Konventionen, die ihre Verwendung, ihren gesellschaftlichen Stellenwert und ihre Wertschätzung bedingen. Selbstverständlich trifft dieses Verwobensein nicht nur für die Kunstgeschichte früherer Epochen zu, sondern gleichermaßen für die gegenwärtig bestehende Kunstwelt.

Pierre Bourdieu betont, „die Geschichte der Kunstgeschichte" sei als „eine Vorbedingung für die Benutzung der Produkte dieser Geschichte" zu erarbeiten (Bourdieu 2015, S. 37). In diesem Sinne möchte ich den Kunst-Begriff beleuchten. Er beansprucht überzeitliche Gültigkeit, trägt jedoch die Prägemale seiner Entstehungsgeschichte. Da sich die ästhetische Theorie im Zusammenhang mit der jeweils bestehenden Kunstwelt entwickelt, erscheint, wenn es um Filme geht, eine Rekonstruktion dieser Geschichte unverzichtbar. Deshalb möchte ich mich im Folgenden zunächst gründlich mit der Kunstgeschichte und dem sich in diesem Zusammenhang verändernden Kunst-Begriff befassen, um dann auf Ansätze ästhetischer Theorie im Zusammenhang mit der Kunstgattung Film zu sprechen zu kommen.

Beim Film handelt es sich um eine Erfindung des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Ortsfeste Kinos für die Vorführung von *Spielfilmen* entstanden in großer Zahl in den Jahren um 1910. Wenn ich im Folgenden von Film spreche, beziehe ich mich auf dieses Genre, das sich mit dem technisch-industriellen Fortschritt weiterentwickelte und nach dem zweiten Weltkrieg auf den Fernsehbildschirm kam, und gegen Ende des letzten Jahrhunderts auf den Monitor des Computers oder auf das Smartphone.

1 Moderne

Da ich mich mit dem Film befassen möchte, beschränke ich den kunstgeschichtlichen Blick auf die historischen Entwicklungslinien der *Bilderwelten.* Das erscheint gerechtfertigt, weil der Film zum einen aus Erfindungen im Bereich der Bilder hervorging, und zum anderen beispielsweise auch die Musikkultur einen vergleichbaren kulturellen Wandel durchlaufen hat.

Für die Bildende Kunst steht für die Zäsur, welche die Moderne vom Ancien Régime scheidet, die Gründung des *Kunstmuseums* als Institution. Das Museum nimmt Kunst auf, und es verschließt sich allen Dingen, die nicht Kunst sind. Die Französische Revolution widmete das Palais du Louvre, die ehemaligen Residenz französischer Könige, durch Beschluss des Konvents im Jahre 1792 zum Musée

du Louvre um. Die Geburtsurkunde weist es als bürgerliche Institution aus. Im 19. Jahrhundert folgte dem französischen Vorbild eine ganze Serie von Museumsgründungen in den europäischen Ländern.

In früheren Jahrhunderten, die vor der Etablierung des Museums als Institution lagen, war künstlerisches Schaffen in unterschiedliche Bereiche der Lebenspraktiken eingebunden. Die Maler arbeiteten als Auftragnehmer, wobei sie nicht lediglich Weisungen befolgten, sondern von Klienten wegen spezieller Fähigkeiten mit Aufgaben betraut wurden (und oft wegen ihrer Ingeniosität gesucht waren). Gemälde befanden sich als Altäre in Kirchen. Portraits schmückten die Ahnengalerien der Fürstenhäuser oder die repräsentativen Räume der wohlhabenden Bourgeoisie. Maler statteten die Schlösser des Adels mit Bildern aus, die der Dekoration oder auch der politischen Propaganda dienten.

Mit dem Museum des 19. Jahrhunderts begann jedoch eine neue Ära. Diese Institution versetzte die Werke, die es aufnahm, in einen veränderten Kontext. Damit musste die Kunstbetrachtung einer neuen Regie folgen, die von lebenspraktischen Bezügen absah.

Das Museum beruht bezüglich der Dinge, die es aufnimmt, auf einer Idee der Gemeinsamkeit, nämlich dass sie sich als Kunst ‚ästhetisch' erfahren lassen, eben als Dinge, die *um ihrer selbst willen* von Wert sind, ohne einem kunstfremden Zweck zu dienen (wie die Altartafel als Andachtsbild für Gläubige, oder das Fürstenporträt als Signum der Macht). Mit dieser Idee geht die Aufgabe der öffentlichen Förderung einher. Das 19. Jahrhundert verband mit dem Museum die Erfüllung einer sozialen Aufgabe, die vom Nutzen ästhetischer Erfahrung für Individuen und Gesellschaft ausgeht. „Die Absonderung der Kunst von der Alltagswelt", hebt der Historiker des deutschen Kunstmuseums James Sheehan hervor, sollte einen Rahmen bieten, „in dem die Besucher die Zusammenhänge zwischen Kunst, Wahrheit und Moral begreifen können" (Sheehan 2002, S. 15). Entsprechend gilt für Adorno: „Die Autonomie", die Kunst erlangte, „zehrte von der Idee der Humanität" (Adorno 1970, S. 9).

Im Museum treten die Werke früherer Epochen unabhängig von religiösen, politischen oder ökonomischen Zwecken auf, für die sie ehedem geschaffen worden waren. Hier gewinnt Kunst eine Autonomie, verweist einzig auf ihre eigene Geschichte und Dynamik. Deshalb kann ein Museum alter Kunst, wie beispielsweise das Wallraf-Richartz-Museum in Köln, Gemälde ungeachtet ihrer unterschiedlichen gesellschaftlichen Funktionen präsentieren: So beispielsweise das „Weltgericht", das Stefan Lochner um 1435 als ‚Gerechtigkeitstafel' für das Kölner Rathaus geschaffen hatte (Zehnder 1993), ebenso wie einen Altar für private Andacht, der aus der Werkstatt eines namentlich nicht greifbaren Malers mit dem Notnamen ‚Meister des Bartholomäus-Altars' stammt (Krischel

2001), oder ein Landschaftsgemälde von Jan van Goyen, das als Wandschmuck in einem wohlhabenden Bürgerhaus des holländischen 17. Jahrhunderts gedient hatte (Hieber 2018a). Das Museum neutralisiert den Gebrauchszweck, in den die Gemälde ehedem eingebunden waren. Als ästhetische Werke weisen sie, außer dass es sich eben um Kunst handelt, keine Verwandtschaft auf.

Im selben Atemzug, mit dem die Museumsidee materielle Gestalt angenommen hatte, entwickelte sich die Praxis der temporären Kunstausstellung. Jaques-Louis David machte den Auftakt mit der Präsentation seines Gemäldes „Die Sabinerinnen“[1] in einem eigens gestalteten Raum. In der Ausstellung, die am 21. Dezember 1799 eröffnete, konnten Besucher das unverkäufliche Bild gegen Bezahlung eines Eintrittsgeldes betrachten. Sie wurden auf die neuartige Rezeption durch einen Vorraum vorbereitet, in dem sie sich sammeln konnten, bevor sie durch eine Tür in den Ausstellungssaal gelangten, um das Werk als „ein Paradigma des Heldentums und der Tugend“ (Drechsler 1996, S. 83) zu betrachten. Im Mittelpunkt des Gemäldes steht Hersilia, Frau des Romulus, die in den Kampf der feindlichen Heere der Römer und Sabiner eingreift, wobei es ihr gelingt, die Heerführer Romulus und Tatius zu trennen.

Die aus der Museumsidee resultierende Herauslösung von Werken aus ihren Gebrauchszusammenhängen, der von nun an die künstlerische Produktion folgt, begründete das Kunstdasein der *Beaux-Arts.* Diese fasst die US-amerikanische ästhetische Theorie mit dem Begriff *modernism.* „Die Kunst, so wie wir heute über sie nachdenken“, entstand „erst im 19. Jahrhundert mit der Geburt des Museums und der kunsthistorischen Disziplin […] Die Vorstellung von Kunst als autonom, als losgelöst von allem Anderen, als dazu bestimmt, ihren Platz in der Kunstgeschichte einzunehmen, ist eine Entwicklung des Modernismus“ (Crimp 1996, S. 114 f.).

Die mit dem Museum etablierte Idee der Beaux-Arts schien zunächst überzeugend. Kunst sollte zur humanitären Bildung beitragen, indem sie dem in seinem beruflichen Alltagsleben auf zweckrationales Handeln beschränkten Bürger erlaubte, durch die Rezeption der Werke die Fülle seiner Anlagen und Begabungen zur Entfaltung zu bringen. Die Autonomie der Kunst sollte gewährleisten, dass kunstfremde Zwecksetzungen nicht in diese Welt hineinspielen. Doch dieser Idee war von Anfang an ein Widerspruch inhärent. Denn zweifellos erfüllt das Museum und die Ausstellungspraxis eine soziale Funktion, weil

[1]Das Gemälde befindet sich heute im Musée du Louvre, Paris.

die autonome Kunst nicht nur dem Bildungsauftrag dient, sondern zugleich dem kunstfremden Zweck der Klassenscheidung.

Pierre Bourdieu hat das Museum als Mittel der sozialen Distinktion beschrieben. Das Musée du Louvre war, wie erwähnt, in einem ehemaligen Palast eingerichtet worden. Dem Vorbild folgend stellten sich die europäischen Museumsgebäude, die ihm im 19. Jahrhundert nachfolgten, nicht weniger pompös dar. „Die Museen" verraten „schon in den geringsten Details ihrer Morphologie und Organisation ihre wahre Funktion […] die darin besteht, bei den einen das Gefühl der Zugehörigkeit, bei den anderen das Gefühl der Ausgeschlossenheit zu verstärken" (Bourdieu 1974, S. 198). Die Unberührbarkeit der Gegenstände, die feierliche Stille, die weiträumigen Galerien, die weitläufigen Treppen und die beeindruckende Gestaltung der Säle verleiht dieser Welt der Kunst eine quasireligiöse Weihe. Da der Zugang zum „Kunstwerk besondere Dispositionen oder Prädispositionen erfordert, trägt es seinerseits dazu bei, jenen die ‚Weihe' zu verleihen, die diese Anforderungen erfüllen, jenen Erwählten, die sich selbst erwählt haben durch die Fähigkeit, diesen Ruf zu vernehmen und die Möglichkeit, ihm zu folgen" (Bourdieu 1974, S. 200). Diese Arrangements der Kunstwelt sind dem Selbstbewusstsein des Bildungsbürgertums verbunden, das auf seinen exklusiven Status pocht, ohne dabei in Widerspruch zum Ideal der formalen Demokratie geraten zu müssen.

Entsprechend waren und sind alle bedeutenden Ausstellungsereignisse mit Mechanismen der sozialen Distinktion verflochten. Für Paris, der kulturellen Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, traf das selbstverständlich für den regelmäßig stattfindenden *Salon de Paris* zu. Das künstlerische Niveau dieser Ausstellungen sollte eine Jury sichern, die über die Zulassung der Werke entschied. Doch wie alle derartigen Veranstaltungen beschränkte sich der *Salon de Paris* nicht auf die Präsentation neuer Gemälde und Skulpturen, sondern war zugleich eine Angelegenheit des öffentlichen Interesses, bei der die ‚gehobene Gesellschaft' sich ihrer selbst vergewisserte und ihre Selbstdarstellung inszenierte. Emile Zola wies darauf in seinem Roman „L'Œuvre" (aus der Reihe Les Rougon-Macquart) anhand der Bedeutung des Luxus hin, den die Damen anlässlich einer Vernissage zur Schau stellten. „Die Pariser Eleganz präsentierte sich. Die Damen waren gekommen, sich und ihre durchdachte Garderobe mit der Absicht zu zeigen, am nächsten Tag in den Zeitungen zu sein" (Zola 1886, S. 403; Übers. L. H.). Zolas soziologischem Blick entging nicht, dass Kunstereignisse nicht nur eine Angelegenheit der individuellen Beschäftigung mit Ästhetik sind, sondern zugleich der öffentlichkeitswirksamen Abgrenzung der höheren Schichten gegen die Masse der einfachen Leute dienen.

2 Avantgarden

Zolas „L'Œuvre" war 1886 als Buch erschienen. In dieser Zeit ließen sich die Risse im Gebäude der Beaux-Arts nicht mehr übertünchen. Seit Proteste im Jahre 1863 den *Salon des Refusés,* als Ausstellung der von der Jury des *Salons* zurückgewiesenen Werke (darunter Edouard Manets „Le déjeuner sur l'herbe"), durchgesetzt hatten (Rewald 1979, S. 57–63), glitten die überkommenen Gepflogenheiten immer tiefer in eine Krise. Die Impressionisten versuchten den bestehenden Strukturen zu entkommen, wobei sie allerdings noch am Paradigma der autonomen Kunst festgehalten hatten. Da ihre Bemühungen zur Teilnahme am *Salon de Paris,* als der maßgeblichen Institution der Kunstwelt, immer wieder vergeblich blieben, hatten sie in den Jahren 1874 bis 1886 eine Serie selbstfinanzierter – allerdings wenig erfolgreicher – Ausstellungen bewerkstelligt. Radikaler ging in den 1880er Jahren der Schriftsteller Jules Lévy vor, der nun den Finger in die Wunde der Beaux-Arts-Idee legte. Er organisierte die kritische Gegenbewegung der *Arts incohérents,* die sich medienwirksam in einer Serie von Ausstellungen, Bällen und anderen Veranstaltungen manifestierte[2]. Das Plakat für die Schau des Jahres 1886 schuf Jules Chéret (Abb. 1). Die Ausstellungen der *Arts incohérents,* „die sofort als eine Art parodistischer Gegen-Salon wahrgenommen wurde" (Abélès 1992, S. 17; Übers. L. H.), entstanden indes nicht aus dem Nichts. In der illustrierten Presse bestand bereits eine Tradition der Karikatur, als kommerzielle Kunst, die jedoch stets auf den Rahmen des Zeitschriftenformats beschränkt blieb. „Die *Arts incohérents* fädelten sich in diese Linie ein, aber sie vollzogen einen radikalen Wandel. Zum ersten Mal […] beanspruchte die Karikatur den Status des Kunstwerks, und zwar verbunden mit einer Änderung der Größenverhältnisse und der Präsentation: mit den *Arts incohérents* verließ sie die begrenzte Rahmung der Zeitschrift und ging an die Wände einer eigens eingerichteten Ausstellung" (Abélès 1992, S. 17; Übers. L. H.). Die von Lévy angeführte Gruppe ahmte die Gepflogenheiten des *Salon de Paris* nach, um diesen aufs Korn zu nehmen: Großformatige Plakate kündigten die aufeinanderfolgenden Ausstellungen der *Arts incohérents* an, sorgfältig gedruckte Ausstellungskataloge mit Abbildungen und Verzeichnis der Werke erschienen, und Journalisten wurden zu den Eröffnungen eingeladen. Die Pressekommentare lassen erkennen, dass die beabsichtigte Stoßrichtung gegen den *Salon de Paris* ihre Wirkung nicht verfehlte.

[2]Für Material und Hinweise danke ich Mireille Romand, Galerie Documents (Paris).

Abb. 1 Jules Chéret: Exposition des Arts incohérents du 18 Octobre au 19 Décembre 1886. Farblithografie, 122,5 × 87 cm. 1886. [Privatsammlung]

Bei den präsentierten Werken der *Arts incohérents* handelte es sich nicht nur um Karikaturen zu Themen des alltäglichen Lebens, sondern viele sahen prominenten Konservativen und den Konventionen des Kunstbetriebes auf die Finger. Ohne diese Gruppierung ausführlich zu behandeln, möchte ich ihre Intentionen kurz beleuchten. Eine betraf den akademischen Klassizismus, der auf dem *Salon de Paris* nach wie vor Triumphe feierte. Gemälde von William-Adolphe Bouguereau, einem Star des ‚Salon'-Stils (französisch: peinture pompier), trugen oft Titel aus den Themenkreisen der Klassischen Antike wie „Geburt der Venus", „Venus und Amor" oder „Bacchantin". Die Hauptfiguren von Bouguereaus Allegorien waren oft junge, makellose weibliche Akte mit harmonisch dahinfließenden Konturen. Auf der Ausstellung der *Arts incohérents* von 1886 nahm sich Ernest Kotek eines der klassischen Themen vor, die Allegorie von Herkules zwischen Voluptas (Wollust) und Virtus (Tugend), die auf eine Parabel des Xenophon zurückgeht und seit der Renaissance künstlerisch behandelt worden war (Hieber 2018b, S. 430). Koteks Zeichnung (Abb. 2) zielte gegen die Konventionen der *Salons,* also sowohl gegen die moralischen Prinzipien konservativer Bürgerlichkeit als auch gegen die gymnasialen Bildungskonventionen der ‚höheren Gesellschaft', einer „Kultur", die Salon-Maler „mit den Zöglingen der Jesuitenkollegs oder der Gymnasien gemeinsam haben" (Bourdieu 2015, S. 234). Andere Werke der *Arts incohérents* dieses Jahres richteten sich explizit auf politische Themen. Dazu zählt das Blatt „Boule en geai" von Alfred Choubrac (Abb. 3). Eine wörtliche Übersetzung von „boule en geai" lautet so etwa „Kugel in Eichelhäher", die Wortfolge liest sich jedoch phonetisch gleich wie „Boulanger". General Boulanger[3], vom konservativen Katholizismus und von Royalisten unterstützter Militarist, war im Januar 1886, dem Jahr, in dem die *Arts incohérents* die Choubrac-Zeichnung präsentierten, zum Kriegsminister ernannt worden.

In der kulturellen Metropole Paris äußerte sich in Gestalt der *Arts incohérents* die Opposition gegen die – für den Modernismus fundamentale – Idee, nur ein autonom geschaffenes Werk habe das Recht, in die Kunstwelt aufgenommen zu werden. Während die Akademien und Künstler-Assoziationen in anderen europäischen Hauptstädten weiterhin fleißig das staatlich gestützte französische Salon- und Museumsmodell nachahmten, wies diese künstlerische Bewegung bereits auf die Widersprüche zwischen Bildungsidee und sozialem Gebrauch

[3]Für diesen Hinweis danke ich Christophe Bouyssi, Leibniz Universität Hannover.

Abb. 2 Ernest Kotek: Hercule entre la Volupté et la Vertu (Herkules zwischen Wollust und Tugend). Catalogue de l'Exposition des Arts incohérents 1886, S. 71

Abb. 3 Alfred Choubrac: Boule en geai. Catalogue de l'Exposition des Arts incohérents 1886, S. 132

der Kunst hin. In Paris trafen die *Arts incohérents* auf ein aufnahmebereites Publikum, das den Konventionen des *Salons* kritisch gegenüberstand. Damit gelang dieser Gruppe die Begründung einer Kunstwelt[4], die den Grundstein für einen Kunst-Begriff legte, der auch kommerzielle Kunst goutiert. Sie wurde zu einer Art Vorläufer der historischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts.

Die *historischen Avantgarden* wiederum entstanden nicht allein aus kunstimmanenten Erwägungen, sondern wesentlich aus purer gesellschaftlicher Not: aus dem Kollaps der alten Ordnung in den Feuerstürmen des Ersten Weltkrieges. Die gewaltigen gesellschaftlichen Umbrüche des frühen 20. Jahrhunderts bewirkten erdbebenhafte Erschütterungen der bisherigen Kultur. Sie richtete sich in zwei Stoßrichtungen gegen den in das Modernismus-Paradigma eingewobenen Idealismus. Die eine Stoßrichtung bildete der Dadaismus als internationale Bewegung. Für die andere steht in Deutschland das – ebenfalls in länderübergreifende Kooperationen eingebundene – Bauhaus.

Bei den historischen Avantgarden handelte es sich um eine künstlerische Revolution. Dieser Begriff der künstlerischen Revolution ist allerdings von dem zu unterscheiden, den Howard S. Becker verwendet. Für Becker „führen künstlerische Revolutionen zu wesentlichen Veränderungen im Charakter der produzierten Werke und in den Konventionen, die zu ihrer Herstellung eingesetzt werden"; als Beispiele führt er „Impressionisten und Kubisten" an, die „die bis dahin übliche Bildsprache" veränderten (Becker 2017, S. 297). Den Bruch in der Stilentwicklung, den diese Künstlergruppen bewirkten, als Revolution zu bezeichnen, erscheint allerdings zu hoch gegriffen. Anders als Becker möchte ich die Begriffe der Rebellion und der Revolution auseinanderhalten. Eine *Rebellion* ist ein Aufbegehren gegen die Etablierten. Sie lassen das Haus stehen, verändern jedoch die Einrichtung. So verhielt es sich mit den Impressionisten und den Kubisten. Ihre Lehrer malten Staffeleibilder, und die Rebellen taten nichts anderes als Staffeleibilder zu malen, allerdings indem sie die bis dahin übliche Bildsprache grundlegend änderten. Die Gemälde der Älteren waren für das Galerie- und Museumssystem geschaffen, und die Jüngeren blieben auf diesem Weg. Im Unterschied zu Rebellionen handelt es sich bei *Revolutionen* um fundamentale Innovationen, die ein Haus, ohne Rücksicht auf Rechte an Grund und Boden,

[4]Der Begriff Kunstwelt bezeichnet sowohl die Bedingungen der Kunstproduktion und -distribution als auch die für die Rezeption von Werken relevanten Vorstellungen über Kunst.

mit verändertem Grundriss nach ganz neuen Bedürfnissen errichten. Thomas S. Kuhn, der wissenschaftliche Revolutionen untersucht hat (und auf den sich Becker bezieht) bezeichnet als Revolutionen solche Vorgänge, bei denen „der Neubau des Gebietes auf neuen Grundlagen" erfolgt (Kuhn 1967, S. 119). Er sieht eine „Parallele zwischen politischer und wissenschaftlicher Entwicklung […]: Politische Revolutionen gehen darauf aus, politische Institutionen auf Wegen zu ändern, die von jenen Institutionen verboten werden" (Kuhn 1967, S. 129).

Man fasst den Begriff der Revolution indes nur dann richtig, wenn er in seinem historischen Gehalt verstanden wird. Gesellschaftliche Revolutionen erreichen ihre Ziele nicht in kurzen Zeiträumen. Die industrielle Revolution in England dauerte ein halbes Jahrhundert. Die Französische Revolution begann 1789, der angestrebte Erfolg, nämlich die Errichtung des bürgerlichen Staates, war erst ein knappes Jahrhundert später, nämlich 1871, in vollem Umfang erreicht. Im Gang revolutionärer Ereignisse folgen auf Phasen des progressiven Vorwärtsstürmens oft Reaktionen der gegenrevolutionären Kräfte, bis schließlich die ursprünglich formulierten Ziele erreicht sind. Erst dann haben sich nicht nur die gesellschaftlichen Strukturen verändert, sondern auch das Denken und die Lebensweisen. Entsprechend verhält es sich mit der künstlerischen Revolution, wie sie die Avantgardisten des frühen 20. Jahrhunderts begonnen haben. Die internationale Dada-Bewegung und ebenso das Bauhaus mit seinen Mitstreitern in anderen Ländern strebten die Etablierung eines neuen Paradigmas an. Sie standen am Anfang einer grundlegenden Neugestaltung künstlerischer Praktiken, des Denkens über Kunst sowie des Gebrauchs von Kunst.

Der *Dadaismus,* den eine Gruppe von Kriegsdienstverweigerern während des Ersten Weltkrieges im neutralen Zürich begründete, zielte auf die Grundlagen der hegemonialen Kultur. Sie sahen sich zur Attacke gegen eine Kunstwelt gedrängt, die nur das ‚autonome' Werk anerkennt und ästhetische Produkte der kommerziellen Alltagskultur ausgrenzt. Denn sie hatten im Krieg schmerzhaft erfahren müssen, Dass Bildung, die auf ‚autonome' besonderen Kunst Wert legt, in Sachen humanitärer Bildung versagt hatte.

Dada war eine internationale Bewegung, da Künstlerinnen und Künstler in allen kriegsführenden Ländern dieselben Erfahrungen verarbeiten mussten. Die Gruppe der Pariser Dadaisten, die später den Surrealismus begründeten, hatten den Vorteil, dass sie auf die *Arts incohérents* als Vorläufer zurückgreifen konnten (Goergen 2003).

Die propagandistisch aufgeheizte Kultur der Kriegsjahre hatte gelehrt, dass sich offenbar der hehre Idealismus der Kunstwelt ohne weiteres mit Hurra-Patriotismus und menschenverachtender Kriegstreiberei verbinden ließen. Die „deutsche Dada-

Bewegung hatte ihre Wurzeln in der Erkenntnis, die“, wie George Grosz schreibt, „manchen Kameraden und auch mir gleichzeitig kam, dass es vollendeter Irrsinn war, zu glauben, der Geist oder irgendwelche Geistige regierten die Welt. Goethe im Trommelfeuer, Nietzsche im Tornister, Jesus im Schützengraben […] Der Dadaismus war keine ‚gemachte‘ Bewegung, sondern ein organisches Produkt, entstanden als Reaktion auf die Wolkenwanderungstendenzen der sogenannten heiligen Kunst, deren Anhänger über Kuben und Gotik nachsannen, während die Feldherren mit Blut malten“ (Grosz und Herzfelde 1925, S. 22 f.).

Vor allem die Berliner Dadaisten zogen die Konsequenz, sich von den Konventionen der Kunstwelt zu verabschieden. Sie fühlten sich nicht allein dem Hort der autonomen Kunst verpflichtet und übernahmen Auftragsarbeiten zu. Das Spektrum der Medien war damals noch recht schmal. Der zivile Rundfunk kam erst 1923. Im Bereich der Druckerzeugnisse standen als Betätigungsfeld Plakate, Zeitungen, illustrierte Zeitschriften und Populärliteratur zur Verfügung. Neben gedruckten Medien gab es den Film. Nach den Wanderkinos der Jahre 1895 bis 1906 waren ortsfeste Kinos entstanden, deren Zahl im Jahre 1921 auf knapp 4000 angewachsen war. Richard Huelsenbeck wandte sich in seinem dadaistischen Manifest (das er 1918 vorgetragen und zwei Jahre später in den Dada-Almanach aufgenommen hatte) voll Hohn und Spott gegen das konservative Bildungsbürgertum: „Der Hass gegen die Presse, der Hass gegen die Reklame, der Hass gegen die Sensation spricht für Menschen, denen ihr Sessel wichtiger ist als der Lärm der Straße und die sich einen Vorzug daraus machen, von jedem Winkelschieber übertölpelt zu werden“ (Huelsenbeck 1920, S. 37).

Im Jahre 1920 präsentierten Rudolf Schlichter und John Heartfield auf der Dada-Messe in der Kunsthandlung Dr. Otto Burchard in Berlin die unter der Decke schwebende Figur eines Generals mit Schweinskopf (Abb. 4), was zu einem Prozess und zur Verurteilung zu einer empfindlichen Geldstrafe führte. Heartfield wandte sich in der Dada-Epoche der Buchgestaltung zu, der er auch später treu blieb. George Grosz und Rudolf Schlichter gaben in dieser stürmischen Zeit die Malerei zwar nicht auf, arbeiteten aber gerne als Illustratoren für Bücher und Zeitschriften. Selbstverständlich widmeten sie sich – was angesichts ihrer kritischen Haltung gegenüber der Hochkultur kaum überrascht – auch populärkulturellen Werken. So stattete Schlichter die Wildwest-Geschichte „Das blutige Blockhaus“ mit Umschlag-Illustration und zwanzig Steinzeichnungen im Text aus (Abb. 5). Andere Avantgardisten wandten sich dem Film zu. Hans Richter, der sich während des Krieges in Zürich an Dada beteiligt hatte, arbeitete nach Kriegsende an Filmexperimenten. Er übertrug „die Eigenheiten seiner absoluten und abstrakten Filme in die Bereiche des Werbefilms und Dokumentarfilms“ (Zglinicki 1956, S. 596).

Eröffnung der ersten großen Dada-Ausstellung
in den Räumen der Kunsthandlung Dr. Burchard, Berlin, am 5. Juni 1920.
Von links nach rechts: Hausmann, Hanna Höch, Dr. Burchard, Baader, W. Herzfelde, dessen Frau, Dr. Oz, George Grosz, John Heartfield.

Abb. 4 Richard Huelsenbeck (Hg.): Dada Almanach, nach S. 128 „Dada-Ausstellung 1920“

Die Federführung der zweiten Stoßrichtung gegen das hegemoniale Kunst-Paradigma hatte in Deutschland nach dem Ende des Ersten Weltkriegs das *Bauhaus* übernommen. Diese Kunstschule litt während der gesamten Weimarer Epoche unter harten Attacken des kunstinteressierten Konservatismus, der den avantgardistischen Aufbruch mit allen Mitteln zu verhindern suchte, um die traditionellen Kunst-Konventionen zu bewahren. Nach der Vertreibung aus Weimar ging das Bauhaus nach Dessau, wo sich eine gewisse Zusammenarbeit mit dem in der Wärmetechnik und im Flugzeugbau tätigen Wissenschaftler und Unternehmer Hugo Junkers ergab. Als die politische Rechte auch in Dessau an die Hebel der Macht gelangt war, versuchte sich das Bauhaus noch nach Berlin zu retten, sah sich aber 1933 zur Schließung genötigt (Wingler 1975, S. 195). Der „überzeugte Demokrat und Pazifist“ Junkers wurde von den Nazis entschädigungslos enteignet (Thomes und Dewes 2018, S. 179).

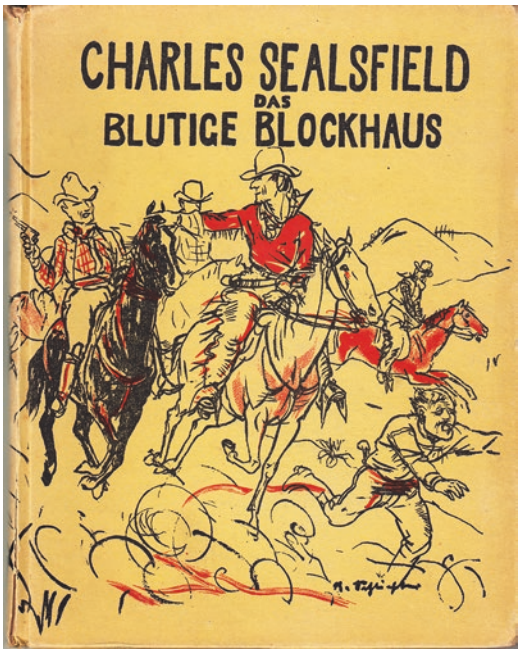

Abb. 5 Rudolf Schlichter: Buchumschlag Charles Sealsfield (d. i. Carl Anton Postl): Das blutige Blockhaus. Potsdam 1922

Das Bauhaus hatte – in internationaler Kooperation mit verwandten Bestrebungen – auf seine Weise die Idee verfolgt, den Kunstbegriff der untergegangenen Epoche einer Revision zu unterziehen. Auch in diesem Feld gab es Vorläufer: die internationale Stil-Bewegung, die im deutschen Sprachraum die Bezeichnung Jugendstil trägt. Diese Bewegung hatte gegen Ende des 19. Jahrhunderts eingesetzt, um auf dem Niveau handwerklicher Produktion eine Erweiterung der künstlerischen Praktiken über den Rahmen des Beaux-Arts-Paradigmas hinaus anzustreben. Die Jugendstil-Künstler opponierten gegen die Beaux-Arts-Doktrin, indem sie sich nicht mehr auf ‚autonome Werke' beschränkten, sondern sich gleichermaßen dem breiten Feld der Gestaltung von Gebrauchsgegenständen zuwandten, also den Kunstbegriff auf das Feld von Auftragsarbeiten erweiterten. So galten dem Jugendstil neben Gemälde und Skulptur auch Architektur, Möbel, Plakat, Schmuck und Buchillustration als Gattungen künstlerischer Betätigung. „Es ist bezeichnend, dass der Jugendstil

am Interieur versagte, demnächst auch an der Architektur, aber auf der Straße, als Plakat oft sehr glückliche Lösungen fand“ (Benjamin 1991, S. 234). Ein Beispiel ist Alfons Muchas Werbung für eine Ausstellung des „Salon des Cent“ des Frühjahrs 1896 (Abb. 6). Muchas Muse stützt in sich versunken ihr Haupt in die eine Hand, während sie in der anderen Feder und Pinsel hält. Dass solche Plakate bei juristischen und kirchlichen Sittenwächtern Anstoß erregten, lassen die Reaktionen erkennen. „Plakate Toulouse-Lautrecs, Chérets oder Muchas waren gemeint, als die 1896 gegründete ›Union pour l’Action Morale‹ eine Kampagne gegen die Frivolität und Unsittlichkeit der Straßenreklame zu unternehmen versuchte“ (Thon 1977, S. XXX f.). Die Grundlagen, die der Jugendstil auf seine Weise geschaffen hatte, konnte die kulturelle Revolution nach dem Ersten Weltkrieg nutzen, um ein tragfähiges Fundament für den Neubau zu gestalten. „Alle die das Bauhaus bestimmenden Faktoren sind, so scheint es, schon einige Zeit vor seiner Gründung da gewesen“ (Wingler 1975, S. 139). Allerdings blieben noch große Schritte zu jener tragfähigen Idee zu tun, die nach dem Zusammenbruch der alten Ordnung, den aktuellen Anforderungen entsprach. Nach und nach entwickelte sich das Bauhaus zu einer Arbeits- und Bildungsinstitution, die sich den Bedingungen der industrialisierten Lebenswelt widmete. Seine Abteilungen befassten sich nicht nur mit Malerei, Druckgrafik, Skulptur und Theater, sondern auch mit Architektur, Fotografie, Reklame, Schmuck, Möbeln, Textilien, Tapeten, Kaffee- und Teeservices, Lampen, Typografie und Buchgestaltung. Zu den kulturindustriellen Produkten aus dem Bauhaus zählt der Stahlrohr-Sessel (Abb. 7) den Marcel Breuer 1925 entworfen hatte. Herstellung und Vertrieb übernahm damals die Berliner Firma Standard-Möbel (Wingler 1975, S. 429), er wird noch heute von der Firma Knoll produziert. László Moholy-Nagy, der am Bauhaus lehrte, hatte sich mit filmischen Ideen befasst (Moholy-Nagy 1927, S 120 ff.), aber für den Spielfilm fehlten die finanziellen Mittel bzw. die Verbindungen zur Filmwirtschaft.

Dada und Bauhaus hatten versucht – jeweils auf ihre Art – Schlussfolgerungen aus dem Untergang der traditionellen Ordnung des alten Europa zu ziehen. Sie zielten auf eine Erneuerung der Kultur, indem sie das Denken, allein das autonom geschaffene Werk sei kunstwürdig, über Bord warfen. Dabei wollten die Avantgardisten Kunst nicht vernichten, sondern sie „intendierten eine Aufhebung der Kunst – Aufhebung im Hegelschen Sinn des Wortes: Die Kunst soll nicht einfach zerstört, sondern in Lebenspraxis überführt werden“; sie versuchten gemeinsam mit der Opposition gegen die reaktionären Kräfte, die sich nach Ende des Ersten Weltkrieges formierte, an einem Strang zu ziehen, um „von der Kunst aus eine *neue* Lebenspraxis zu organisieren“ (Bürger 1974, S. 67).

Abb. 6 Alphonse Mucha: Salon des Cent XXeme exposition. 1896. Plakat, 63,8 × 42,6 cm. [Privatsammlung]