

Monika Steinhauser

Technische Modernisierung und ästhetische Modernität



Geboren in Berlin. Leibniz-Kolleg der Universität Tübingen, gleichzeitig Studium der Ägyptologie und Germanistik. Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie in Freiburg, München und Paris. 1968 Promotion in Kunstgeschichte. Anschließend Stipendiatin am Münchner Zentralinstitut für Kunstgeschichte und der Fritz-Thyssen-Stiftung, wissenschaftliche Assistentin in Freiburg, Lehrtätigkeit an den Universitäten Regensburg und München. Seit 1981 Akad. Oberrätin an der Technischen Universität München. 1971-1983 Kunstkritikerin der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. 1984 Vertretungsprofessur (C4) in Hamburg. 1986/87 Fellow am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung in Bielefeld. Buchveröffentlichungen: *Die Architektur der Pariser Oper* (1969). „*Geschichte allein ist zeitgemäß*“. *Historismus in Deutschland* (hrsg. mit M. Brix, 1978). Adresse: Kunsthistorisches Institut der Technischen Universität München, Arcisstr. 21, D-8000 München.

Ich wollte im Wissenschaftskolleg drei Themen bearbeiten, die meine Studien zur Konstitution der ästhetischen Moderne fortsetzen und vertiefen sollten. Dazu gehörten eine lange verschleppte Monographie über Giorgio de Chiricos „*Lied der Liebe — Ein Bild der romantischen Moderne*“ und ein Aufsatz über „*Die Anatomie als Braut — Max Ernsts Verwandlung der Atelierikonographie in eine Darstellungsmethode.*“ Die Monographie, für die ich weit gefächerte Vorarbeiten mitbrachte, konnte ich hier *grosso modo* abschließen. Dagegen benötigte die inzwischen fast fertige Max-Ernst-Studie umfangreiche Materialrecherchen, die dank großzügiger bibliothekarischer Hilfe zügig vorangingen. Hier wie dort ging es um den Versuch, die Genese und den historischen Ort der mystifikatorischen Bildsprache de Chiricos und Max Ernsts zu bestimmen, die Mittel ihrer Demontage einer mimetischen Ästhetik und ihrer gezielten Sabotage logischen Sinns zu analysieren, ihre exzentrische Position im Rahmen der Pariser Avantgarde zu erklären. In seinem

Dictionnaire des idées reçues hatte Flaubert sarkastisch die Marginalisierung der Kunst inmitten einer durch Wissenschaft und Technik entzauberten Welt kommentiert: „Art. Ça mène à l'hôpital. A quoi ça sert, puisqu'on le remplace par la mécanique qui fait mieux et plus vite.“ Aus dieser als Konflikt erfahrenen Entzweiung entwickelte Giorgio de Chirico eine reflexive Bildsprache, die sich methodisch der Subversion des Sinns und der Form verschreibt, als gemalte Collage den Widerspruch auf die Spitze treibt und protosurrealistisch Apollinares Kategorien der „surprise“ und des „merveilleux“ bestätigt.

De Chiricos neue Kombinatorik, sein Entwurf einer „modernen Mythologie“, konfrontieren den Interpreten freilich mit methodischen Schwierigkeiten. So greift beispielsweise Ikonographie ins Leere, wo dem Bild abgestorbene Sinnschichten nur noch assoziativ einverleibt werden, Sinn selbst systematisch durchkreuzt, jedes hermeneutische Verständnis in Frage gestellt scheint: Ironischerweise verlangen gerade de Chiricos lapidare, diskontinuierliche Bildformulierungen einen vergleichsweise hohen Interpretationsaufwand, weil sie Sinnstörungen durch eine komplexere formale Strukturierung ausgleichen.

Max Ernst löste das Problem mit Hilfe halbautomatischer Techniken, die das Exempel der Anatomie im Schneiden, Zerstückeln und Zerlegen klischerter Materialien ironisch paraphrasieren und das analytische Verständnis einer positivistisch sezierenden Wissenschaft parodieren. Dabei spielt er motivisch auf die alte Atelierikonographie, das Anatomiestudium in den Kunstakademien an, zitiert die *disiecta membra* einer museal stillgelegten Tradition wie im Vexierbild, verzerrt sie zur Grotteske. In seinen Collageromanen tritt später an die Stelle der Anatomie die Hysterie, die für die Surrealisten Inbegriff der „konvulsivischen Schönheit“ war. Max Ernst bezog sich hier auf Charcots Studien und Fotos. War dessen psychiatrische Diagnostik kunsthistorisch inspiriert, so überführt Max Ernst das wissenschaftliche Modell in eine Ästhetik des Schreckens, Charcots paradoxe Verschränkung des Ästhetischen und Wissenschaftlichen zur Kenntlichkeit entstellend.

Mein drittes in diesen Zusammenhang gehörendes Thema „Das kriminalistische Muster in René Magrittes ‚truglosen Bildern‘“ ist Konzept geblieben. Statt dessen hatte ich mich aus aktuellem Anlaß mit der „Autonomie der angewandten Künste“ auseinandersetzen; ein Thema, das mich wegen seiner historischen und systematischen Implikationen schließlich zu einem eigenen Aufsatz animierte, der den Konflikt zwischen Kunst und technischer Modernisierung paradigmatisch zu umreißen und in diesem Rahmen das neue Ranggefälle zwischen den freien und den angewandten Künsten historisch zu erklären sucht. Dabei spielt natürlich die Frage eine Rolle, wie die angewandten Künste selbst auf die

Unterscheidung zwischen Poesie und Prosa reagieren, welche Strategien sie entwickelt haben, die reale Herausforderung durch Industrie und Marktwirtschaft ästhetisch zu meistern. Im 19. und 20. Jahrhundert begegneten die „niedereren“ Künste dem Problem auf dreierlei Art:

1. Mit ihrer eigenen Nobilitierung, indem sie sich der idealen, der freien Kunst illusionistisch anzugleichen suchten, so die Entzweiung von Kunst und Leben bekräftigend.
2. Mit einer erneuten Engführung der dissoziierten Künste, die der sozialen Reform dienen, die Entfremdung zwischen Kunst und Leben überwinden sollten, ohne den ästhetischen Eigensinn der Kunst preiszugeben.
3. Mit einem Angriff auf den Autonomiestatus der Kunst schlechthin. Intendiert war hier die Aufhebung der ästhetischen Grenze, die unmittelbare Überführung der Kunst in die Lebenswelt.

Weshalb alle drei Modelle der Konfliktlösung problematisch geblieben sind und welche Konsequenzen das für die jüngste Diskussion der angewandten Künste hat, war mein Thema.

Natürlich war dieses Jahr im Wissenschaftskolleg aber vor allem ein politisch brisantes Jahr, das die Haus-Fellows zeitweise in Aktionisten verwandelte und in permanente Diskussionen verstrickte, wobei für uns alle der eklatante Unterschied zwischen der beschleunigten Zeit der Ereignisse und der entschieden langsameren Zeit ihrer Kommentierung eine geradezu bestürzende Erfahrung war. Die Kolloquien mit Fachleuten aus Ost und West informierten und klärten, halfen eigene politische Überzeugungen neu zu sehen und zu überdenken. Für mich persönlich waren dabei auch die Diskussion der Symbolsprache politischer Aktionen wichtig, die kontroversen Debatten über den Revolutionsbegriff, über Verfassungsfragen und das Selbstverständnis der bundesrepublikanischen Linken. — Daß wir gleichsam nebenher auch einen stimulierenden Arbeitskreis zu Fragen der Ästhetik fortsetzten und gemeinsam Berlin erkundeten, daß ich des öfteren im Philosophenzirkel hospitieren und mich in informellen Gesprächen mit Historikern austauschen konnte, gehörte zu den nicht alltäglichen Selbstverständlichkeiten im Wissenschaftskolleg, die ich ebenso wie die freundliche und hilfsbereite Atmosphäre im Haus vermissen werde. Aber schließlich sind Paradiese ja dazu da, verloren zu werden.